

## **De farsantas y poetisas: mujeres hacedoras teatrales en el Siglo de Oro español**

### **About *farsantas* and poetesses: women theater makers in the Spanish Golden Age**

Mayra Ortiz Rodríguez<sup>1</sup>

Ce.Le.His., INHUS, UNMdP

#### **Resumen**

Este artículo pretende echar luz sobre dos roles diferenciados pero íntimamente conectados que adquirieron las mujeres en torno al teatro del Siglo de Oro español: como actrices y como dramaturgas. Se ofrece un contrapunto de características que las vincularon y también aquellas que las diferenciaron, siendo que estas últimas fueron conducentes a que exista un desbalance entre la información y documentación referida a unas y a otras que llegó hasta nuestros días. Asimismo, se particulariza en las escritoras que compusieron piezas dramáticas de tema profano y se analizan los rasgos que resultan inherentes a su producción, que las ponen en contacto entre sí y que las distancian de sus pares masculinos, haciendo hincapié en lo necesario de una puesta en valor de su obra dado que fueron parte significativa de la práctica cultural de su tiempo.

**Palabras clave:** Siglo de Oro; actrices; dramaturgas; obras profanas

#### **Abstract**

This article aims to shed light on two differentiated but closely connected roles that women acquired around the theater of the Spanish Golden Age: as actresses and as playwrights. A counterpoint of characteristics that linked them and also those that differentiated them is offered; the last ones led to an imbalance between the information and documentation about both of them that has survived to this day. Likewise, it focuses on the writers who composed dramatic pieces with secular themes and analyzes the features that are inherent to their production, that put them in contact with each other and that distance them from their male peers. The article emphasizes the need to highlight their work given that they were a significant part of the cultural practice of their time.

---

<sup>1</sup> Mayra Ortiz Rodríguez es Doctora de la Universidad de Buenos Aires (área literatura) y Magíster en Letras Hispánicas por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Allí se desempeña como Profesora Adjunta a cargo en las cátedras *Literatura y cultura españolas I*, *Seminario de área hispánica* y *Teoría y crítica del teatro* (Departamento de Letras, Facultad de Humanidades) y *Lenguajes Artísticos II* (Departamento de Gestión Cultural, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño). Su área de experticia es el teatro del Siglo de Oro español; sobre esta área, realiza tareas de investigación dentro del Grupo GLISO (Grupo Literatura Siglo de Oro), perteneciente al Ce.Le.His. (Centro de Letras Hispanoamericanas). Actualmente, en el marco de dicho Grupo, codirige el Proyecto titulado “*Canon y margen en la literatura española del Siglo de Oro*”, a la vez que dirige adscriptos, becarios y tesis. Además, es vocal de la Junta Directiva de la Asociación Argentina de Hispanistas. También se desempeña como secretaria y gestora OJS de la *Revista Ce.Le.His.* Contacto: mayra@mdp.edu.ar

**Keywords:** Golden age; actresses; playwrights; secular works

El teatro del Siglo de Oro español, entre las múltiples innovaciones que suscitó y sostuvo (fusión de los géneros clásicos, optimización de recursos estructurales como el suspenso y de recursos escénicos como el disfraz, empleo de la polimetría, condensación y efectismo de la progresión en la acción dramática), marcó una diferencia sustancial respecto del quehacer dramático del resto de Europa: permitió que las mujeres fueran parte constitutiva de su praxis. Si bien desde una interpretación ingenua esto podría considerarse una muestra de libertad hacia la mujer, los fundamentos de esta integración fueron bien distintos: en aquella España de cimientos acérrimamente católicos (al menos en lo formal y en lo programático a partir del reinado de Isabel de Castilla) que procuraba sostener una homogeneidad religiosa en pugna con tres grandes frentes considerados heréticos (protestantes, musulmanes, judíos), uno de los delitos considerados más viles y, por lo tanto, más condenado, fue el llamado *pecado nefando*, es decir, las relaciones homosexuales entre varones.<sup>2</sup> La habilitación de la participación femenina en el ámbito teatral suponía una atenuación de las posibilidades de que este pecado tuviera lugar (Arroyo Vargas 2019: 47). No obstante, pese a que los fundamentos de la incorporación de las mujeres no se vincularan estrictamente con sus capacidades, estas habilidades

---

<sup>2</sup> Al respecto, el jesuita Pedro de León, que se desempeñó como confesor en la Cárcel de Sevilla, se refirió a este pecado en el "Apéndice de los ajusticiados" de su *Compendio de algunas experiencias en los ministerios de que usa la Compañía de Jesús* del siguiente modo: "los que no se enmiendan y se andan en las ocasiones de pecar son como las mariposillas, que andan revoloteando por junto a la lumbre: que de un encuentro se le quema un alilla, y de otro un pedacillo, y de otro se quedan quemadas; así los que tratan de esta mercadería una vez quedan tiznados en sus honras y otra vez chamuscados y, al fin, vienen a parar en el fuego." (citado por Garza Carvajal 2002: 480). De hecho, el fuego al que alude no es solo una metáfora. Este pecado considerado un delito se castigaba con azotes si se trataba de menores de edad, pero la pena para mayores era la hoguera. Según el "Apéndice" de Pedro de León, entre 1578-1616 (los años de su ministerio) hubo 114 condenados en Sevilla. En su opinión, "la experiencia nos ha demostrado cuán pocos son los que se enmiendan de este vicio bestial, y el fuego solamente es el que hace este oficio" (Garza Carvajal 2002: 482).

efectivamente fueron desarrolladas con creces por parte de aquellas que ocuparon diversos roles en el quehacer teatral, así como consideradas y explotadas por quienes recibían rédito económico de esta verdadera maquinaria cómica.

Durante los siglos XVI y XVII, las actrices españolas (llamadas entonces *farsantas* o *comediantas*) brillaron con luz propia. Más allá de la restricción de estar casadas para desarrollar su profesión (cuestión que salvaron mayormente a través de la unión conveniente con algún miembro de su misma compañía teatral), lograron un lugar de estelaridad en las puestas en escena y, además de destacarse en la interpretación, el canto y el baile, en muchos casos llegaron a dirigir compañías y constituirse como verdaderas empresarias del rubro.<sup>3</sup> La capacidad lectoescrituraria, asimismo, les abrió las puertas de la vida intelectual del momento, en la que participaron activamente y donde se relacionaron de modo cercano con escritores y miembros de la nobleza (el caso más paradigmático posiblemente sea el de María Inés Calderón, apodada “La Calderona”, quien tuvo un hijo extramatrimonial con el rey Felipe IV).<sup>4</sup>

Múltiples son los documentos de la época que dan cuenta del impacto que supuso la labor de estas actrices y que hoy operan como fuentes habilitantes a recuperar sus nombres y –al menos parcialmente– sus trayectorias profesionales. Un ejemplo muy fructífero al respecto es el de la actriz madrileña María de Córdoba, que vivió entre los

---

<sup>3</sup> Teresa Ferrer Valls señala, en su estudio acerca de la sistematización llevada a cabo en el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, que desde los inicios de la profesionalización de la labor actoral, en la década de 1540, hasta comienzos del siglo XVIII, en España existieron más de 1500 actrices, y más de 70 de ellas oficiaron en algún momento como directoras de compañías teatrales (Ferrer Valls 2009: 83).

<sup>4</sup> Registrado en su bautizo como *hijo de la tierra* y separado de su madre a poco de nacer, recibiría el nombre de Juan José de Austria. Educado en condición noble, se destacó por llevar a cabo diversas campañas político-militares, que le significaron la obtención de múltiples cargos y títulos, incluyendo el puesto de primer ministro de su hermanastro Carlos II (Ruiz Rodríguez 2007). En el año 2020, la escritora, actriz y guionista española Elvira Menéndez publicó una interesante novela donde se ficcionaliza la vida de María Inés Calderón sobre la base de fuentes documentales, titulada *Vida de una actriz* (Ediciones B).

años 1597 y 1678; las dotes de su desempeño escénico son referidas en tipos textuales muy diversos. Por un lado, Francisco de Quevedo le dedicó un ingenioso romance titulado *A María de Córdoba, farsanta insigne, conocida con el nombre de Amarilis* (1981: 427); también Pedro Calderón de la Barca la elogió a través de la voz de uno de sus personajes de *La dama duende*.<sup>5</sup> Asimismo, más allá de los poetas, es posible hallar alusiones en textos de género no literario: el erudito Juan Caramuel la definió como actriz "prodigiosa en su profesión: recitaba, cantaba, tañía, bailaba y en fin, no hacía cosa que no mereciese públicos aplausos y alabanzas" (Deleito 1988: 240), y existe un testimonio sobre sus virtudes en escena por parte del propio Felipe IV, que en una carta escrita en 1650 a Luisa Enríquez Manrique, condesa de Paredes de Nava, expuso:

Muy regocijadas Carnestolendas hemos pasado y la gente moza se ha divertido y entretenido (...) la comedia fue buena, particularmente lo cantado y la representación de las mujeres, que Amarilis salió a la luz y está tan gran farsanta como siempre. (Lobato, 1999: 87-88).

No es un dato menor el hecho de que esta actriz, de gran fama y reconocimiento por su carrera, logró algo bastante infrecuente en aquellos siglos: el divorcio de quien fuera su marido, el director de compañía Andrés de la Vega, "alegando que hacía más de tres años que no hacía vida matrimonial con él, que la sometía a maltratos y que éste tenía relaciones con otras mujeres" (Ferrer Valls 2009: 95). Presentó como testigos en la causa a cuatro miembros de la compañía y obtuvo un fallo favorable por parte del Obispo de León, consiguiendo así una inusitada libertad para las mujeres de su tiempo.

La vida de las actrices del Siglo de Oro estuvo determinada, aunque sea parcialmente, por estas libertades inusitadas para su época. Ocupaban un lugar de singular

---

<sup>5</sup> Esta alusión elogiosa fue analizada por María Dolores Cigüeña Beccaria (1989), asimismo, sirve como un indicador para la datación de la obra y para el estudio de sus fuentes.

marginalidad en aquel contexto en gran medida acartonado por las restricciones morales y las limitaciones propias de la inamovilidad estamental, pero en muchos casos lograron destacarse y adquirir un marcado renombre; el desempeño actoral les habilitó el acceso a las múltiples facetas de la vida cultural áurea y a diversos sectores sociales, además del conocimiento de distintos epicentros urbanos donde tenían lugar los espectáculos teatrales. Un poco más a las sombras que las actrices, las dramaturgas también contaron con un lugar destacado y reconocido por sus pares masculinos. No obstante, llega a nosotros un número marcadamente inferior de nombres de escritoras abocadas a la composición dramática, y aún mucho menor es el caudal de obras escritas por mujeres que se conservaron hasta nuestros días. Es posible establecer ciertas conjeturas acerca de los motivos de esta diferencia. En principio, las dramaturgas no contaban con el mercado atractivo que constituía –y constituye– un verdadero pilar de la práctica actoral: el hecho de la exposición y el uso del cuerpo para la interpretación (con el plus agregado del recurso escénico largamente empleado del disfraz de varón en las actrices del Siglo de Oro, que permitía vislumbrar la silueta femenina de modo poco frecuente en aquella sociedad de guardainfantes y faldas abultadas). Por otro lado, la labor de las dramaturgas era eminentemente intelectual, con la complejidad que acarrea el hecho de involucrarse –o, al menos, intentarlo– en un terreno privativamente masculino. Luego, también aparecen las dificultades propias del circuito de la edición y publicación teatral,<sup>6</sup> circuito al que evidentemente les era más difícil ingresar a las mujeres que a los escritores

---

<sup>6</sup> Las particularidades de la publicación teatral del Siglo de Oro, puesto que involucraba obras planificadas en principio para la puesta en escena y no para su impresión, afectó a todos los dramaturgos más allá de su género, aunque evidentemente fue más complejo para las escritoras acceder a la edición e impresión de sus textos. Las vicisitudes de esta máquina comercial y el lugar de preeminencia que tuvo Lope de Vega para la profesionalización de la labor dramaturgica y su aporte fundamental para la publicación teatral fueron estudiadas *in extenso* por García Reidy 2013.

varones, de manera que este factor operaba como un claro condicionante para la difusión de sus obras.

De este contexto adverso, no obstante, perduraron algunos nombres de dramaturgas y piezas dramáticas. Sobre esta nómina, se debe efectuar una salvedad: durante el período que nos ocupa, un ámbito de productividad escrituraria para las mujeres en toda Europa fue el del convento, aunque en esta ocasión no ahondaremos en las composiciones teatrales propias de este entorno puesto que su temática fue, evidentemente y de modo mayoritario, de cariz religioso, puesto que aquí referiremos a las escritoras teatrales de tema profano. Dentro de este conjunto, se advierten tres rasgos que enlazan a las dramaturgas: por un lado, la pertenencia o extrema cercanía al estamento nobiliario (lo cual posibilitaba, en mayor o menor medida, el acceso al conocimiento literario, así como el contacto con los círculos letrados y espacios culturales del momento); por otro lado, la referencia en sus obras a distintos epicentros urbanos que fueron un enclave socio-cultural del momento y que, al igual que muchas actrices, pudieron conocer o quizá estudiar; finalmente, la puesta en tensión en sus piezas de algunos de los recursos dramáticos propuestos y sostenidos por los escritores varones, que se encontraban ampliamente estandarizados.

Dos dramaturgas del Siglo de Oro español son las poseedoras –por distintos motivos, aunque con biografías íntimamente ligadas– de obras difundidas y estudiadas en nuestra contemporaneidad: se trata de María de Zayas y Ana Caro de Mallén. La primera de ellas, nacida en Madrid en 1590, ocupó una posición social de cierto privilegio lo cual le permitió acceder a una educación que habilitó su labor escrituraria. Su padre, capitán de infantería, estuvo al servicio del Conde de Lemos, por lo que su familia se trasladó casi de modo constante (Urbán Baños 2014). La crítica ha indicado la posibilidad de que haya vivido en Valladolid durante el tiempo que la Corte estuvo instalada en esta ciudad

(González de Amezúa, 1948: IX; Barbeito 1986: 833), y también se especula con que haya viajado a Italia (cuando el Conde de Lemos se mudó allí) y a Zaragoza (dada la edición existente de sus obras en esta ciudad); lo que sí es una certeza es que estuvo en Barcelona.<sup>7</sup> Es decir, a su conocimiento literario se sumó la adquisición de saberes propia de estar en contacto con diversos centros geopolíticos, todo lo cual es palpable en sus obras, que contaron con gran difusión y reconocimiento entre sus contemporáneos: por ejemplo, Lope de Vega en la Silva VIII de su *Laurel de Apolo* alude a María de Zayas como “Safo” (2007: Silva VIII, vv. 579-596), denominación que también recoge Castillo Solórzano en sus décimas preliminares a la colección de novelas de la autora y la enuncia como “Nueva Safo” (Zayas 2000: 154-156). Este último escritor, asimismo, en su obra *La guardaña de Sevilla*, la menciona como “Sibila de Madrid” (2017: 95); Juan Pérez de Montalbán, en su obra *Para Todos*, la cataloga como “Décima musa de nuestro siglo” (1999: 877), y Castillo Solórzano se hace eco de esta alusión en sus ya referidos versos laudatorios.

Existe registro de que María de Zayas participó activamente en la vida literaria a través de certámenes y que fue parte de la academia de Don Francisco de Mendoza (y quizás también de otras, según King, 1963); es decir, logró conseguir un lugar propio y de notoriedad entre sus pares masculinos. Pero es necesario observar que su mayor trascendencia no ha sido por su composición teatral sino por sus obras narrativas, de manera tal que ha llegado hasta nuestros días mucha de su producción literaria, pero con una clara preeminencia de sus *novelas*, a las que se suma la conservación de una única obra teatral, titulada *La traición en la amistad*. En consonancia, la crítica se ha ocupado de manera muy desbalanceada sobre su producción: sobreabundan los estudios acerca de

---

<sup>7</sup> Estas cuestiones son pormenorizadas por Urbán Baños 2014.

su obra narrativa<sup>8</sup> pero, por el contrario, su única obra teatral conservada ha sido abordada con mucha menor frecuencia y profundización.

*La traición en la amistad*, datada en la década de 1630,<sup>9</sup> postula una recreación y, en paralelo, un cuestionamiento de los vínculos amorosos, signados por el engaño. Si el argumento, a primera vista, puede resultar convencional, ofrece el giro innovador de abordar los tópicos habituales desde la perspectiva de la experiencia de un personaje femenino. Esta obra, que reúne varias de las características esenciales de las comedias urbanas, está atravesada por los temas del honor, el amor y los celos, pero se expone la rebeldía de una protagonista que recorre la escena seduciendo a diversos galanes, de manera que efectúa una trayectoria dramática que opera en detrimento de la condensación del enredo: este es un rasgo novedoso y hasta irreverente por el cual ha sido cuestionada la correspondencia fidedigna de esta pieza con aquel subgénero dramático (de hecho, Urbán Baños propone que se trata de una comedia de tesis [2014: 88]).

La segunda de las dramaturgas cuyas obras (en este caso particular, las teatrales) cuentan con gran difusión en nuestros días es Ana Caro de Mallén. Si bien su origen no fue noble (curiosamente, había nacido bajo condición de esclava,<sup>10</sup> y esta procedencia la inhabilitó posteriormente a algunas cuestiones sociales, como el matrimonio), sus padres

---

<sup>8</sup> Posiblemente porque sus novelas, además de su valor intrínseco, son factibles de poner en diálogo evidentemente con las ejemplares de Miguel de Cervantes. No obstante, se debe notar que el valor de sus obras narrativas fue concedido en su propia época a través de las múltiples ediciones, número que hizo que se destacaran dentro de los llamados “libros de pasatiempo” (Urbán Baños 2014: 52).

<sup>9</sup> Las ediciones modernas se basan en un manuscrito de la colección del duque de Osuna, ahora en la Biblioteca Nacional de Madrid (Res/173), titulado “Comedia famosa / de la traición en la amis/tad”.

<sup>10</sup> A finales del siglo XVI, se produjo la rebelión de los moriscos, mudéjares conversos al cristianismo y sus descendientes, que finalizó con su derrota. Fueron ejecutados, apresados o enviados a galeras hasta 1609, cuando se decretó su expulsión definitiva de España; los niños eran vendidos como esclavos y Felipe II, temeroso de una reprimenda papal por la persecución de quienes se habían convertido a la fe católica, ordenó que fueran entregados a cristianos viejos para su asimilación cultural. Sobre el itinerario vital de Ana Caro, resulta insoslayable el trabajo de Juana Escabías (2012).

adoptivos, pertenecientes a la nobleza más ilustre de Granada, permitieron que recibiera una extraordinaria educación, que la habilitó más tarde a desarrollar su carrera literaria. Tuvo dos hermanos: el primero terminó sus días como consejero personal de Felipe IV en Madrid, y el segundo llegó a ser comisario del Santo Oficio; para que este último llevara a cabo sus estudios es que la familia se trasladó a Sevilla, donde la dramaturga consolidó su labor.

No obstante sus orígenes, dada la calidad de su producción literaria, fue una personalidad destacada y su obra tuvo aceptación en los círculos letrados reconocidos: contó con el favor del Conde Duque de Olivares y hay documentación que acredita que llegó a cobrar por sus obras, lo cual la convierte en una de las primeras escritoras profesionales de la historia. Su carrera oficial comenzó en 1628, año en que participó en las fiestas sevillanas en el convento de San Francisco con una relación poética: este género fue preponderante en su producción junto a las obras dramáticas. Llegó a desarrollar su trabajo en Madrid, epicentro de la vida cultural del momento, donde además tuvo una relación muy cercana con la recién referida María de Zayas, con quien inclusive convivió. Se vinculó asimismo con la condesa de Paredes, mecenas de mujeres literatas. Existe constancia de que ganó diversos certámenes poéticos y, al contrario de otras escritoras, recibió elogio en vida por parte de personalidades del ámbito literario como Luis Vélez de Guevara, quien la menciona en su obra *El diablo cojuelo* con el apelativo 'La décima musa sevillana'. Sin embargo, a partir de 1646, no hay registro ni de nuevas obras ni de su trayectoria vital, por lo que se supone que falleció debido a una peste que azotó la ciudad de Sevilla; por este motivo, se habrían quemado todas sus pertenencias y sólo llegan a nosotros sus dos obras publicadas previamente: *El conde Partinuplés* y *Valor, agravio y mujer*, sumadas a los autos sacramentales que escribió para las fiestas del Corpus en Sevilla (*La puerta de la Macarena* y *La cuesta de*

*Castilleja*). Las dos obras teatrales hoy son revisitadas y valoradas auspiciosamente, a través de puestas en escena organizadas por la Fundación Siglo de Oro de Madrid y por reediciones críticas a cargo del Instituto Cervantes. Ambas piezas son disímiles en su constitución genérica: *El conde Partinuplés* es una comedia palatina ambientada en el mundo medieval, donde Rosaura, la emperatriz de Constantinopla, debe contraer matrimonio y elige por su cuenta un pretendiente que se ajusta a sus exigencias, posicionándose con firmeza frente a los mandatos masculinos; *Valor, agravio y mujer*, por su parte, posee todas las características del subgénero de enredo o capa y espada, pero está construida en función del tópico de la mujer con disfraz/investidura masculina, aunque llevado al extremo: la protagonista ostenta, más allá del atuendo, toda una personalidad determinada por la temeridad, el arremetimiento y hasta la fiereza.<sup>11</sup> No obstante, en ambas es posible observar un desarrollo individual de los personajes – particularmente de los femeninos– mucho mayor al que era frecuente en las comedias españolas áureas, conducente inclusive a una ocasional ruptura del decoro que, de acuerdo con las preceptivas de entonces, debía primar en escena.

A la figura de Ana Caro de Mallén, se suma otra escritora cuya obra ha sido puesta en valor durante los últimos años por el Instituto Cervantes.<sup>12</sup> Se trata de Leonor de la Cueva y Silva, poetisa y dramaturga nacida en Medina del Campo (Valladolid) a comienzos del siglo XVII. Sus datos biográficos son escasos, razón por la cual Felicidad González Santamera habla de ella como una “escritora ausente. Ausente, en primer lugar,

---

<sup>11</sup> He estudiado estas cuestiones con mayor detenimiento en Ortiz Rodríguez 2021.

<sup>12</sup> En marzo del año 2020, el Instituto Cervantes habilitó en su plataforma digital la muestra *Tan sabia como valerosa. Mujeres y escritura en los Siglos de Oro*, en la que se pueden observar manuscritos y documentos originales de más de veinte autoras en lengua española, que responden a una misma condición: no haber trascendido (muchas veces silenciadas) pese a la calidad y relevancia de su obra, aunque se trata en muchos casos de precursoras literarias.  
<https://cvc.cervantes.es/literatura/sabia/default.htm>

de las historias de la literatura que silencian su nombre, como el de otras muchas mujeres, con una constancia digna de mejor causa. Ausente, también, de los escenarios, a pesar de haber escrito una obra de teatro digna, decorosa y no peor que las de muchos de sus contemporáneos varones” (2000: 48).

Se conoce que sus padres fueron Leonor de Silva y Agustín de la Rúa, hidalgos de Medina del Campo y que tuvo varios hermanos, entre ellos un canónigo, Jerónimo de la Rúa, que fue quien guardó el manuscrito en el que se conservan sus poemas. Era sobrina del también dramaturgo Francisco de la Cueva, a quien admiró y con quien se relacionó en el campo literario. No consta que se casara y se desconoce la fecha exacta de su muerte, aunque se descubrió el acta de su fallecimiento en 1705 (Lauer y Voros 2016).

Si bien se conservan varios de sus poemas, solo perduró una obra dramática de su autoría, *La firmeza en la ausencia*, de la que se conserva el original autógrafo en la Biblioteca Nacional de España. No hay registros de que haya alcanzado la puesta en escena; si se representó, debió ser en alguna casa particular de Madrid. Se trata de una comedia palatina que tiene lugar en un ambiente ficticio, la corte del rey Filiberto de Nápoles, y el argumento dramático se organiza sobre la fidelidad de la protagonista hacia su esposo cuando este monarca lo envía a tierras lejanas con el objetivo de seducirla. La construcción de los personajes y el desarrollo de la acción resultan en gran medida signados por el maniqueísmo; no obstante, sobresale en el discurso de la dama protagónica (pese a ser un personaje plano caracterizado por la perseverancia en sus valores), una larga tirada de versos donde se recuperan nombres de mujeres que a lo largo de la historia –particularmente la historia antigua– se destacaron tanto por su carácter combativo como por la lealtad hacia sus parejas masculinas, en la mayoría de los casos en un contexto bélico o cercano a la muerte (de hecho varias de ellas llegaron al suicidio):

Válgame Dios, lo que yerra  
la que fía de quien tiene  
tan varia naturaleza  
como en el hombre se ve;  
pues vuelve la espalda apenas  
de su dama, y en dos días  
no hay cosa que no apetezca.  
Mal ha dicho quien ha dicho  
que la mudanza se engendra  
solamente en las mujeres,  
por su femenil flaqueza;  
pues cuando alguna se rinde  
a amar y querer de veras,  
no hay amor, no, que se oponga  
con el suyo en competencia.  
Díganlo Artemisa y Julia,  
Annia romana, y Pantea,  
Lecostene, Porzia y Aria,  
Isicratea y Valeria;  
y bien puedo yo contarme  
por más constante que éstas,  
pues amo, mas sin tener  
las obligaciones que ellas.  
(vv. 1162-1184)

Estas mujeres son referidas dado que se perfilan como modélicas para el accionar de la protagonista, discurso a través del cual la construcción dramática puede vincularse, de acuerdo con la perspectiva de los investigadores Robert Lauer y Sharon Voros (2016), con rasgos del género medieval *speculum principum* pero también de *profeminismo*.

Otras dramaturgas del Siglo de Oro surgieron de espacios muy cercanos a los sectores más encumbrados de la nobleza. Una de ellas es Feliciano Enríquez de Guzmán, de quien se conservan múltiples datos biográficos,<sup>13</sup> en parte debido a su pertenencia estamental pero también por su proyecto vital de hacer perdurar su labor. Vivió en Sevilla entre los años 1579 y 1644 y perteneció a la alta nobleza andaluza: su rama paterna era la familia Enríquez, cuyos miembros habían obtenido puestos jerárquicos en la Corte de los

---

<sup>13</sup> En 2012 Pilar Bolaños Donoso publicó un interesante estudio que echa luz sobre diversas cuestiones biográficas y textuales que se habían considerado de modo erróneo hasta entonces. Aquí se siguen sus postulados.

Austrias como Almirantes de Castilla; y su linaje materno, los Guzmán, había contado con el favor de Felipe IV y del Conde-Duque de Olivares (se jactaban además de tener sangre de reyes y enlazar con la antigua nobleza castellana). Tras una serie de pérdidas familiares y habiendo ya demostrado interés y condiciones para la labor literaria, contrajo matrimonio con un hombre mucho mayor y de posición social igualmente elevada, Don Cristóbal Ponce de Solís y Farfán, que murió al poco tiempo y le dejó una fortuna considerable; sin esperar el plazo prudencial recomendado de luto (en una muestra de irreverencia y de autonomía), volvió a casarse, esta vez con Don Francisco de León y Garabito, a quien dio muestras de afecto a través de sus composiciones literarias: una de las más ilustrativas es un elaborado caligrama con su nombre que opera como paratexto de la obra que se referirá a continuación. Pero, más allá de tratarse de un vínculo consensuado y correspondido, así y todo la escritora determinó seguir firmando sus obras con su nombre propio de origen, en una doble muestra de autoposicionamiento autoral y de ostentación de su propia identidad individual. Este matrimonio le proporcionó, además, acceso a una rica y variada biblioteca (cuyos nexos con la obra de Feliciano Enríquez son estudiados de manera pormenorizada por Bolaños Donoso 2012), que se sumó a la educación minuciosa que ya había recibido y sobre la que se tejió una historia casi legendaria: la posibilidad de que haya asistido a la Universidad de Salamanca en atuendos masculinos. Este hecho improbable pero largamente difundido en su tiempo y con muchos ingredientes hasta quiméricos, fue recuperado por Lope de Vega en sus versos de loa hacia escritoras de su tiempo que figuran en *El laurel de Apolo* (1630).<sup>14</sup>

Allí, refiere a la dramaturga y su leyenda del siguiente modo:

Pues mintiendo su nombre  
y transformada en hombre,

---

<sup>14</sup> Lope también la elogia en otras de sus obras, y no es el único autor que lo hace. Sobre esta cuestión, resulta muy productivo el abordaje de Rice 2013.

oyó filosofía,  
y por curiosidad astrología; (...)  
Y de aquella científica Academia  
mereció los laureles con que premia;  
no de otra suerte que a Platón divino  
aquella celebrada Mantinea,  
que en forma de varón a Grecia vino.

(Vega 2007: silva tercera, vv. 452-460)

Es curioso el elogio de Lope si se considera que la escritora apuntó directamente en contra de su concepción sobre la composición teatral: fue defensora de los preceptos clásicos, en oposición a ese *Arte Nuevo* con que triunfaran tanto el dramaturgo como sus discípulos. Como parte de toda una cuestión programática sobre el teatro de su tiempo, escribió una tragicomedia dividida en dos partes, titulada *Los jardines y campos Sabeos*, fechada el 9 de octubre de 1619 y publicada en dos ocasiones: en Coimbra en 1624 y en Lisboa en 1627 (esta doble publicación en Portugal habla a las claras de su proyecto escriturario así como de su solvencia económica para afrontarlo). Se trata de una obra muy compleja, con una verdadera estructura arquitectónica planeada en extremo. Más allá de los cinco actos que componen cada parte, a los que se suman respectivos entre actos de tono osadamente burlesco –en contraste con el ambiente idealizado de la obra mayor–, aparece asimismo una dedicatoria general y sendas dedicatorias para cada parte (optimizando de modo sagaz las posibilidades paratextuales), varios sonetos laudatorios reales y ficticios, una *Carta ejecutoria*, un prólogo en prosa titulado *A los lectores*, un *Prólogo en verso*, coros, el referido caligrama... Todo ello habla de una planificación acabada que además da cuenta de la posibilidad de que el teatro fuera leído (basta ver el título del prólogo en prosa), cuestión muy novedosa para la época (que recorre oportunamente García Reidy en su estudio de 2013). Y, en suma a ello, en cada paratexto es posible observar una ostentación de sapiencia que recorre campos del conocimiento muy diversos, que la dramaturga conjuga en pro de efectuar una acérrima defensa de su proyecto y capacidad escriturarias.

El punto cúlmine es posiblemente la *Carta Ejecutoria* donde, recuperando personajes y léxico del clasicismo greco-latino, de la historia antigua y del ámbito jurídico, recrea un Consejo Real de Poesía –conformado por seres míticos– que dictamina la validez y ejemplaridad de su obra, y su referente son las musas.

Algunas décadas más tarde, encontramos a otra dramaturga de gran cercanía a la más alta nobleza: Ángela de Acevedo, quien fue dama de compañía de Isabel de Borbón (esposa de Felipe IV), puesto que ocupó aún desde antes de que la reina consorte fuera parte del imperio español. Su origen se ubica en territorio portugués, particularmente en Lisboa, pero desde niña fue trasladada a Madrid; existen registros de que tuvo un matrimonio con un caballero de linaje ilustre y que una vez en estado de viudez se desplazó a un convento nuevamente en Portugal. Su trayectoria vital, sin embargo, está signada por un halo de misterio que ha dado espacio a diferentes posibilidades e interpretaciones por parte de quienes han ensayado su autobiografía (Barbeito 2003, Provenzano 2019). De Ángela de Acevedo se conservan tres obras teatrales: una comedia hagiográfica sobre Santa Irene, titulada *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*; una comedia de culto mariano, donde esta temática se fusiona con el enredo, titulada *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* y otra específicamente de enredo, titulada *El muerto disimulado* (para la clasificación se sigue la perspectiva de Urbán Baños 2014). Esta última, la única de sus obras conservadas de tema profano, fue datada en 1682 y no hay registro de que haya sido representada en su tiempo.<sup>15</sup> Se trata de una comedia muy rica dado que postula un giro sobre la construcción del enredo, giro que habla además de que el modelo teatral de inicios del siglo XVII ya iba camino a

---

<sup>15</sup> La base de trabajo para la comedia de Acevedo sigue siendo el tomo no fechado que ha digitalizado la Biblioteca Nacional de España. Existe, no obstante, una edición moderna pero cuyo núcleo es la traducción al inglés (Larson y Hegstrom 2018).

resultar obsoleto: en esta pieza, el enredo no está constituido por la conquista amorosa, sino por la venganza de la dama, urdida no sobre su propio honor (mecanismo habitual en el teatro áureo), sino a partir de la presunta muerte de su hermano. Para ello, el recurso empleado es el ya lexicalizado disfraz masculino, pero el giro renovador aquí está dado por el hecho de que el presunto muerto se disfraza a su vez de dama, también para vengarse y a la vez para controlar a su amada. Asimismo, en esta obra se destaca la minuciosidad en la construcción de la figura femenina a través de la intervención en la acción dramática de damas y criadas muy diversas en su caracterización, entre las que se destacan Jacinta, que apunta en paralelo contra el orden patriarcal, el orden divino y el orden social, al oponerse al mandato del matrimonio –aun cuando le abren la posibilidad de elegir con quién casarse–; Beatriz, que en un acto de absoluta irreverencia habilita el ingreso de su amante a su casa familiar; Hipólita, que transgrede su rol de criada y reniega de la posibilidad de vida conventual; y Lisarda, cuya conducta postula una variación del tópico del disfraz para actuar combativamente en la búsqueda de la venganza por la aparente muerte fraterna y reivindica una y otra vez no solo su accionar sino el valor de su palabra, particularmente en respuesta a varios de los tópicos teatrales habituales. Es decir, Ángela de Acevedo propone una obra con innovaciones estructurales pero también en la conformación de las mujeres que tienen lugar en la escena, que cruzan límites diversos y demuestran una firmeza inusitada en sus rasgos constitutivos. Esta comedia, además, proporciona alusiones reiteradas y certeras pormenorizadas sobre diversos núcleos urbanos que resultaron cruciales en el desarrollo sociopolítico de la Europa del siglo XVII así como sobre acontecimientos de impacto histórico, de modo que la dramaturga exhibe a las claras la posesión de una enciclopedia detallada sobre ciertos hitos, claramente habilitada por su íntimo vínculo con la Monarquía.

Este recorrido ha permitido observar en contraste el rol diferenciado, pero curiosamente cercano, que ocuparon actrices y dramaturgas en el panorama teatral de la España del Siglo de Oro. Si las primeras fueron posicionadas en un espacio social de singular marginalidad (y, en su mayoría, provenían del estado llano y de familias de trabajadores teatrales) pero contaron con un abundante registro de sus identidades y de su labor, las segundas, por el contrario, tuvieron un origen o un desarrollo en sectores vinculados a la nobleza, pero debieron afrontar las dificultades propias de la inserción en la comunidad literaria y en los circuitos de publicación, al punto que en muchos casos sus obras y aún sus nombres no han perdurado hasta nuestros días. No obstante, en ambos roles, estas mujeres tuvieron acceso a la vida intelectual del momento –ámbito mayoritariamente masculino– y un reconocimiento en su propia época –del cual existe múltiple documentación de diversa índole–, a los que se suma un saber minucioso acerca de su tiempo que las dramaturgas demostraron en sus piezas. Sin embargo, pese a destacarse notablemente en su contemporaneidad, los estudios culturales posteriores las omitieron ostensiblemente, generando un silenciamiento sostenido con escasas muestras de superación sistemática hasta nuestros días. Actrices y dramaturgas ameritan que se ponga en relevancia su aporte a las letras del Siglo de Oro español dado que fueron una parte significativa de su desarrollo, y que así se recuperen la entidad y trascendencia que les fue negada por la historia cultural a través de los siglos.

## Referencias bibliográficas

- Acevedo, Á. de [S. XVIII] *Comedia famosa el muerto disimulado. Por Doña Angela de Azevedo*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, Sig. T/19049.
- Azevedo, Â. de (2018), *El muerto disimulado / Presumed Dead*. Edition by Valerie Hegstrom. Translation by Catherine Larson. Critical Introduction and Notes by Valerie Hegstrom and Catherine Larson. Liverpool, Liverpool University Press.
- Arroyo Vargas, R. (2019). *Género en las Artes Escénicas: La Construcción de Personajes y Discursos desde la Identidad de Género*. San José de Costa Rica: Fundación Justicia y Género.
- Barbeito, M. I. (1986), *Escritoras madrileñas del Siglo XVII. Estudio bibliográfico-crítico*, vol. I y II, Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.
- Barbeito, M. I. (2003). "Mujeres peninsulares entre Portugal y España". *Península: Revista de estudios ibéricos*, nº0, p. 209-224.
- Bolaños Donoso, P. (2012), *Doña Feliciana Enríquez de Guzmán. Crónica de un fracaso vital (1569-1644)*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Calderón de la Barca, P. (1984). *La dama duende*. Madrid, Cátedra.
- Castillo Solórzano, A. de. (2017 [1922]) *La guardaña de Sevilla*, Federico Ruiz Morcuende (ed.), Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Cigüeña Beccaria, M. D. (1989). "De la comedia "Hero y Leandro", de Mira de Amescua, y algunas obras dramáticas de Calderón" en *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo 69, Cuaderno 248, p. 465-492.
- Cotarelo y Mori, E. (1933). "Actores famosos del siglo XVII. María de Córdoba «Amarillis» y su marido Andrés de la Vega", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, nº 37, p. 1-33.
- Cueva y Silva, L. (1994). *La firmeza en la ausencia*, ed. de F. González Santamera y F. Doménech, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- Deleito y Piñuela, J. (1988). *También se divierte el pueblo*. Alianza Editorial.
- Escabías, J. (2012), "Ana María Mallén: una esclava en los corrales de comedia del siglo XVIII" en *EPOS*, XXVIII, 177-193.
- Ferrer Valls, T. (2002). «La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro», en F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega eds., *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja*, Logroño, Universidad de La Rioja, p. 139-160.
- Ferrer Valls, T. (2008) (dir.). *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger, Colección Bibliografías y Catálogos 50. Edición digital.
- Ferrer Valls, T. (2009). "La mujer sobre el tablado en el siglo XVII: de actriz a autora", en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal, y Almudena García González (eds.), *Damas en el tablado. Actas de las XXXI Jornadas Internacionales de teatro clásico de Almagro*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, p. 83-100.
- García Reidy, A. (2013). *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuet.
- Garza Carvajal, F. (2002). "Quemando mariposas: sodomía e imperio en Andalucía y México, siglos XVI-XVII". Barcelona: Ed. Laertes.
- González de Amezúa, A. (ed.) (1948). "Introducción" a *Novelas amorosas y ejemplares de doña María de Zayas y Sotomayor*, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, Madrid, Real Academia Española: VII-XLV.

- González Santamera, F. (2000). "Leonor de la Cueva y Silva, una escritora ausente", en L. García Lorenzo (ed.), *Autoras y actrices en la historia del teatro español*. Murcia, Universidad de Murcia, p. 47-79.
- King, Willard F. (1963). *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*. Madrid: Anejo X del Boletín de la Real Academia Española.
- Lauer, A. R. y Voros, S. D. (2016). "La firmeza en el ausencia de Leonor de la Rúa Cueva y Silva: De profeminismo a *speculum principum*." *Bulletin of the Comediantes* 68, no. 1: 85-101.
- Lobato, M. L. (1999). "Un actor en Palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana", en *Cuadernos de Historia Moderna*, 23, monográfico V, p. 79-111.
- Ortíz Rodríguez, M. (2021). "Valor, agravio y mujer: Ana Caro de Mallén y la voz femenina en el teatro". En: *Revista Melibea*, Año 2021, vol. 15 (Parte 2), p. 46-58.
- Pérez de Montalván, J. (1999). "Índice de los ingenios de Madrid" en *Para todos*, recogido en Juan Pérez de Montalbán. *Obra no dramática*, José Enrique Laplana Gil (ed.), Madrid: Biblioteca Castro.
- Provenzano, S. (2019). «La carrera vital de Ángela de Azevedo. Estado de la cuestión y nuevas aportaciones». *Anagnórisis: Revista de investigación teatral* (19): 78-100.
- Quevedo, F. de (1981) *Obra poética*. José Manuel Blecua (ed.). Madrid, Castalia.
- Rice, R.A. (2013). "«Pues mintiendo su nombre / y transformada en hombre»: Feliciano Enríquez de Guzmán en "El alcalde mayor" de Lope, "La fénix de Salamanca" de Mira de Amescua, y "Lo que quería ver el marqués de Villena" de Rojas Zorrilla" en *Pictavia aurea: actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* coord. por Alain Bègue, Emma Herrán Alonso. AISO, p. 1075-1086.
- Ruiz Rodríguez, J. I. (2007). *Don Juan José de Austria en la monarquía hispánica: entre la política, el poder y la intriga*, Madrid, Dykinson.
- Urban Baños, A. (2014). *Dramaturgas seglares en la España del Siglo de Oro*. Universitat de Barcelona: Departament de Filologia Hispànica.
- Vega, L. de (2007). *Laurel de Apolo*. Edición de Antonio Carreño. Madrid: Cátedra.
- Vélez de Guevara, L. (2001). *El diablo cojuelo*. Madrid: Cátedra.
- Zayas y Sotomayor, M. de (2000). *Novelas amorosas y ejemplares*, Julián Olivares (ed.), Madrid: Cátedra.
- Zayas y Sotomayor, M. de (2014). *La traición en la amistad: comedia famosa*; edición de Teresa Ferrer Valls. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.