

Sociabilidad femenina en el siglo XVII. Una reflexión desde la literatura.

M. José Rodríguez Campillo
M. Dolores Jiménez López
Depart. de Filologies Romàniques
Universitat Rovira i Virgili

Resumen: Presentamos un estudio interdisciplinar en el que aplicamos el concepto de sociabilidad al análisis de textos literarios. El objetivo de nuestro trabajo es examinar las distintas formas de sociabilidad femenina que se pusieron de manifiesto en España en el siglo XVII. En este trabajo, intentamos demostrar que la literatura de los Siglos de Oro proporciona los elementos necesarios para comprender cómo se organizaron las mujeres escritoras de la época con el doble objetivo de denunciar las discriminaciones que pesaban sobre ellas y de reclamar su derecho a escribir.

Nos ocupamos de sociabilidad tanto en términos *formales* como en términos *informales*. Por un lado, examinamos la sociabilidad formal analizando cómo las dramaturgas de los Siglos de Oro se asocian para defender sus intereses. Por otro lado, la *sociabilidad informal* se analiza a través de los vínculos que se generan entre las protagonistas de las obras analizadas. Considerando los personajes del teatro áureo así como la clase a la que pertenecen las dramaturgas estudiadas, nuestro trabajo permite realizar un análisis en el que se observan las diferencias entre la *sociabilidad de las élites* y la *sociabilidad de las clases populares*.

Palabras clave: Sociabilidad formal, sociabilidad informal, sociabilidad femenina, teatro áureo.

Women's Sociability in the 17th Century. Reflections from Literature

Abstract. In this paper, we present an interdisciplinary study in which we apply the concept of sociability to the analysis of literary texts. The aim of this paper is to examine the various forms of women's sociability that happened in Spain during the 17th century. We will try to show that the Spanish Golden Age literature provides the necessary elements to understand how women writers organized themselves in order to challenge discrimination hanging over them and to demand their rights to write.

We deal with sociability both in formal and in informal terms. On the one hand, we examine formal sociability analyzing how women playwrights of the Spanish Golden Ages associate themselves to defend their interests. On the other hand, informal sociability is analyzed through the links generated between the characters of the analyzed plays. Considering the characters of the Golden Age theater and the social class of the studied playwrights, our work allows an analysis in which the differences between the sociability of the elites and the sociability of the lower classes may be observed.

Keywords: Formal sociability, informal sociability, women's sociability, Golden Age theater.

1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo nos ocupamos de la sociabilidad femenina en el siglo XVII a través de un análisis que considera la literatura en general –y el teatro en particular— como un espacio de sociabilidad para las mujeres en esa época.

Nuestro objetivo es aplicar el concepto de sociabilidad, utilizado habitualmente en los estudios históricos, a un análisis que utiliza la literatura como “base de datos” sobre la realidad social de una época concreta: el siglo XVII español. Aunque los estudios sobre sociabilidad en la historiografía española suelen concentrarse en la época contemporánea, consideramos que, como afirma Carrasco (1994), “no parece difícil aplicar los conceptos y los métodos de Agulhon a la Edad Moderna, pues muchas de las relaciones vigentes en el XIX no fueron más que continuación de las propias del Antiguo Régimen. Además, la dinámica de los siglos modernos estuvo sólidamente vertebrada en las relaciones formales e informales generadas desde la misma esencia de la sociedad estamental.”

Lo que este artículo pretende mostrar es que las dramaturgas de los Siglos de Oro se unen entre sí para reclamar que se les reconozcan los mismos derechos que a los hombres y lo hacen a través de su propia asociación y de la de los personajes femeninos de sus obras.

Para realizar nuestro análisis hemos seleccionado un corpus de base que incluye las siguientes obras:

1. *La traición en la amistad*, de María de Zayas.
2. *La firmeza en el ausencia*, de Leonor de la Cueva.
3. *Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro.
4. *El conde Partinuplés*, de Ana Caro.
5. *Dicha y desdicha del juego y de la devoción de la Virgen*, de Ángela de Azevedo.
6. *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarém*, de Ángela de Azevedo.
7. *El muerto disimulado*, de Ángela de Azevedo.
8. *Los empeños de una casa*, de sor Juana Inés de la Cruz

A la hora de analizar las obras de estas escritoras, nos hemos decantado por la comedia de capa y espada o de enredo, que parece ser el género más apreciado por ellas, para poder demostrar cómo se asocian entre sí para contestar al discurso masculino del momento. Una asociación que se va a dar en dos vertientes: por un lado, estas dramaturgas se asocian como escritoras; por otro lado, hacen que la sociabilidad se

extienda a los personajes femeninos de sus obras. Estamos, por tanto, ante una doble sociabilidad femenina en el siglo XVII.

¿Por qué elegimos el teatro? En todo proceso creativo, el autor muestra (o al menos intenta mostrar) un reflejo de la realidad social en la que su obra ha surgido. En algunas épocas, este “reflejo de la realidad social” no es sinónimo de rigurosa realidad, ya que esta puede verse distorsionada en función de la perspectiva que el propio autor quiera ofrecer, es decir, esta supuesta realidad no llega a ser tan objetiva como cabría esperar. Sin embargo, en la España de los Siglos de Oro, la literatura de creación, y sobre todo el teatro, actúan como un fiel reflejo de la realidad social del momento, como un escenario de la representación más fiel que se pueda dar de las distintas personas que conviven en esa época en España.

Por todo lo dicho, consideramos que el teatro de los Siglos de Oro cumple un papel socializador que lo convierte en una herramienta de primer orden para poder analizar los contextos, manifestaciones y formas de sociabilidad —en concreto de la sociabilidad femenina— en el siglo XVII.

Las fuentes que utilizamos en nuestro análisis nos permiten realizar un estudio de la sociabilidad tanto en términos *formales* como en términos *informales*. Por una parte, en lo que a *asociacionismo* o *sociabilidad formal* u *organizada* se refiere, analizamos cómo las dramaturgas de los Siglos de Oro se asocian entre ellas para defender sus intereses: quieren escribir, participar de la vida literaria y los hombres no se lo permiten. Por otra parte, la *sociabilidad informal* o *espontánea* puede analizarse a través de los vínculos de todo tipo que se generan entre las mujeres protagonistas de las obras de teatro que estas dramaturgas producen —personajes que reflejan fielmente la sociedad del momento.

Teniendo en cuenta la nómina de personajes habituales en el teatro de la época así como la clase a la que pertenecen las dramaturgas estudiadas, nuestro trabajo permite realizar un análisis en el que se observan las diferencias entre la *sociabilidad propia de las élites* de la época y la *sociabilidad de las clases populares*.

Este trabajo se estructura de la siguiente manera. En primer lugar, introducimos el concepto de sociabilidad. A continuación, dedicamos un apartado a destacar la importancia del teatro en el siglo XVII. El cuarto apartado se dedica al análisis de la sociabilidad formal femenina. Demostrada la sociabilidad entre las dramaturgas del Siglo de Oro, nos ocupamos de las muestras de sociabilidad informal a través de los ejemplos ofrecidos en las obras de teatro escogidas. Dedicamos los dos apartados

siguientes, a la sociabilidad propia de las élites y a la sociabilidad de las clases populares. Cerramos el artículo con algunas conclusiones que recogen las ideas básicas presentadas en este trabajo.

2. SOBRE EL CONCEPTO DE SOCIABILIDAD

Actualmente, los estudios sobre sociabilidad constituyen uno de los campos de investigación más prolíficos en la historia en general (Motilla 2012) y han tenido un importante auge en las tres últimas décadas del siglo pasado. El concepto de sociabilidad no es exclusivo de la investigación histórica. Se trata de un concepto claramente interdisciplinar que se utiliza en diversos ámbitos como la historia, la antropología, la sociología y en el que intervienen, como señala Motilla (2012), disciplinas como la antropología cultural, la etnología de la vida cotidiana, la sociología del ocio, etc. Tampoco es un concepto exclusivo del momento actual, ya que el uso de dicho término está documentado en Francia y España desde mediados del siglo XVIII. De hecho, la palabra “sociabilidad” existe desde antiguo en el vocabulario hispánico (Canal 2003, Motilla 2012), apareciendo, por ejemplo, en el Diccionario de Autoridades (1739) que la define del siguiente modo:

el tratamiento, y correspondencia de una persona con otras. Lat. *Sociabilitas, atis*. LOB. Obr. Poet. pl. 130. *La vasta capacidad del mundo; y su división, funda su conversación en a sociabilidad*. (Diccionario de Autoridades, Tomo VI, 1739)

Esta definición ha ido variando con el tiempo. Durante el siglo XIX numerosas obras siguen utilizando la palabra sociabilidad para referirse a las relaciones humanas. Ya en el siglo XX, comienza a ser utilizado en el ámbito de las ciencias sociales, primero en estudios de tipo sociológico y después en el ámbito de la historia social (Motilla 2012). Por ello, pese a estar presente en el vocabulario general, podemos decir que su entrada en la terminología técnica propia del análisis histórico es reciente. Como tal es un concepto que proviene de la historiografía francesa. De hecho, fue el historiador francés Maurice Auglhon quien, desde una perspectiva histórica, lo acuñó a finales de los años sesenta. Este mismo autor –considerado el introductor del concepto de sociabilidad en la historiografía y su principal difusor— ha ido precisando y delimitando cada vez más el uso del concepto de sociabilidad, ofreciendo en 1981 una definición global e integradora de las diversas formas de sociabilidad, que entiende por sociabilidad:

Los sistemas de relaciones que confrontan a los individuos entre sí o que los reúnen en grupos más o menos naturales, más o menos forzosos, más o menos estables, más o menos numerosos. (Agulhon 1981).

Como indican Caldo y Fernández (2009), desde la definición de Agulhon, la sociabilidad hace referencia a los sistemas de relaciones cuya naturaleza, nivel de sujeción de los miembros, estabilidad, y número de integrantes no está estrictamente pautado, pero que provocan la vinculación y la gestación de sentimientos de pertinencia-solidaridad entre los integrantes.

Un concepto con el que suele confundirse a menudo la sociabilidad es el concepto de asociacionismo. Llegando a utilizarse ambos términos como sinónimos. En general, como señalan varios autores, entre ellos Motilla (2012), el concepto de sociabilidad no se limita al movimiento del asociacionismo –muy vinculado a la política— sino que integra otras dimensiones (recreativas o no). La noción de sociabilidad se presenta como multidimensional incluyendo en ella una gran variedad de formas y prácticas. Es por ello que resulta adecuado distinguir distintos tipos de sociabilidad. Para establecer esta clasificación seguimos la distinción presentada por Agulhon:

1. **Sociabilidad formal** o asociacionismo –en términos de Gurvitch (1963) hablaríamos de *sociabilidad estructurada u organizada*. Hace referencia a la “opción voluntaria, surgida entre un grupo de individuos, por constituir una asociación con la finalidad que sea (económica, política, lúdico-recreativa)” (Alía y Maza 2012). Suelen incluirse dentro de este tipo de sociabilidad, las asociaciones formales con estatutos, comisiones directivas, locales fijos de reunión, etc.
2. **Sociabilidad informal** –se trata de la *sociabilidad espontánea* en términos de Gurvitch (1963). En este caso hablamos de los “vínculos de toda índole que se generan entre individuos, en espacios y contextos de relación que no existen a priori para este fin” (Alía y Maza 2012). Aquí se suele hacer referencia al agrupamiento informal en lugares y situaciones como cafés, bares, tabernas, paseos, plazas públicas, fiestas populares, lavaderos, o en lugares de trabajo como la fábrica, la oficina, la cosecha... Como señala Carrasco (1994), “con el término amplio de relaciones informales, Agulhon se refirió a los ambientes no regulares de la vida social –la taberna, la calle, el hogar—, en contraste con otros normalizados –el partido, la asociación, la logia. En definitiva eran ámbitos de comunicación subjetiva, ajenos a lo institucional, pero cuyo fuerte arraigo en la mentalidad colectiva les otorgó validez social.”

Es necesario notar que, a pesar de las diferencias señaladas, la oposición dicotómica entre sociabilidad formal e informal, según Escalera (2000), “se revela en la

práctica demasiado forzada, no existiendo en realidad un corte cualitativo que marque una frontera definida entre ambas, y no presentando diferencias sustanciales en cuanto las funciones socioculturales desempeñadas por las mismas”.

Otra clasificación frecuente en la bibliografía es la que utiliza un criterio social a la hora de establecer distintos tipos de sociabilidad. Esta tipo de clasificación distingue entre la (Alía y Maza 2012):

1. **Sociabilidad propia de las élites**, con sus casinos, ligas de intereses o teatros de ópera.
2. **Sociabilidad popular** o de las clases populares, formalizada en los ateneos obreros, o informal en las tabernas o bailes.

3. EL TEATRO EN EL S. XVII: ESPECTÁCULO DE MASAS

Podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que el teatro español de los Siglos de Oro fue una de las ramas más vitales y gloriosas del teatro europeo de los siglos XVI y XVII. Quizá le ayudó el hecho de que las piezas dramáticas de la época se escribían, principalmente, para ser representadas, por lo que su consumo pertenecía, en primera instancia, al terreno del espectáculo y la fiesta, y solo secundariamente a la literatura.

Es lógico, por lo tanto, que el público impusiera sus gustos, dado que era quien pagaba. El propio Lope de Vega ya nos habla en su *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) de dar gusto al pueblo como una de las finalidades de las comedias:

“Y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto” (vv. 45 y sgtes.)

Nunca antes de los Siglos de Oro la literatura española tuvo tantas obras y tantos autores dedicados a un género literario concreto –el teatral- en una misma época. El teatro fue, de todos los géneros literarios que se dieron en España durante los Siglos de Oro, el de más éxito y el más conflictivo a la vez, pues contaba con la oposición de todos los moralistas de la época, que pedían continuamente su supresión y, a menudo, la conseguían.

La comedia española del siglo XVII fue un espectáculo de evasión y a él acudía todo el pueblo, desde el noble hasta la criadita (cada uno en un sitio distinto, por supuesto, que para eso había jerarquías en el espacio teatral). El teatro se convirtió en espectáculo nacional, con intervención de actrices y asistencia de clérigos. Y, a pesar de ello, los moralistas y teólogos no abandonaron sus denuncias, pues consideraban que las

comedias fomentaban la agitación civil, la desobediencia política e incluso la herejía. A Lope de Vega llegaron a calificarlo de lobo que devoraba las almas perdidas por asistir a las representaciones de sus comedias

Sin embargo, el teatro siguió en línea ascendente hacia su culminación y, prueba de ello es, por ejemplo, el hecho de que en 1634 se fundara el gremio de actores, que se acogió bajo la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena (ejemplo claro de sociabilidad formal). Esta fundación del gremio fue importantísima para la organización y la defensa de los actores y su trabajo, y un paso de gigante para la evolución de la Comedia Española de los Siglos de Oro.

Conviene señalar que los dramaturgos españoles de los Siglos de Oro escribían para vivir. El público quería ver siempre novedades; se aburría muy fácilmente y exigía comedias nuevas (pocas eran las que duraban en cartel más de dos meses). Por ello, los autores no tenían tiempo para profundizar en los caracteres, hecho que no constituía un problema porque las obras eran tan realistas que el público se sentía identificado plenamente con ellas.

Así, la Comedia creaba unos personajes-tipo y unas situaciones que respondían casi siempre al mismo esquema: los autores iban dando sugerencias que el espectador se encargaba de ir completando, poniendo en juego su imaginación y/o sus conocimientos, pues el teatro de esta época era o intentaba ser un fiel reflejo de la realidad del momento. Los personajes que ahí aparecían, eran los mismos que poblaban las calles, y las situaciones que ahí se planteaban, estaban muy cerca de la realidad cotidiana que los espectadores sufrían cada día: era, en cierta manera, un espejo en el que se miraban.

Dos hechos hacen que el teatro del XVII sea una buena herramienta para el análisis de la sociabilidad:

1. Por un lado, era un espectáculo de masas, por tanto, los patrones de sociabilidad que se representaban en las obras podían ser fácilmente imitados por el público, un público que era muy amplio y variado y que incluía a las mujeres, por supuesto. Como afirma Pedraza (2006), “el teatro áureo fue un fenómeno social apasionante dirigido a un público muy heterogéneo, diverso en instrucción, posibilidades económicas, expectativas vitales [...] Como se creaba para el conjunto de la sociedad y, en cierta medida, también el conjunto de la sociedad participaba en su gestación, las mujeres tuvieron su presencia e importancia”. Todo el pueblo asistía a las representaciones teatrales, convirtiendo el teatro en un medio idóneo para promover o prohibir determinados comportamientos, para difundir y generalizar determinadas formas de sociabilidad.

2. Por otra parte, como se ha dicho, el teatro del XVII pretende ser un fiel reflejo de la realidad social de su época. De hecho, es considerado un teatro de *roles* más que de personajes en el que los participantes de la obra están obligados a comportarse tal y como se les exige por pertenecer a una clase social determinada. Esto nos permite obtener datos relevantes sobre las formas de convivencia social de la época. Datos que están clasificados teniendo en cuenta la variable clase social, ya que los personajes aparecen claramente caracterizados según sus rasgos socioculturales. Por tanto, podemos decir que lo que sucede en las obras de teatro del Siglo de Oro es análogo a lo que sucedía en la realidad social de la época. Por ello, el teatro proporciona un corpus de datos adecuado para analizar los patrones de sociabilidad habituales en el XVII.

4. SOCIABILIDAD FORMAL FEMENINA EN EL SIGLO XVII

4.1 ¿Dramaturgas en los Siglos de Oro?

Antes de analizar la sociabilidad formal entre las dramaturgas de los Siglos de Oro, debemos formularnos una pregunta: ¿Escribían las mujeres en el siglo XVII? La convicción inicial de todo estudioso en literatura hasta época reciente era que no hubo dramaturgas en los Siglos de Oro. Idea que se confirma cuando, en los manuales de literatura española apenas encontramos referencias a ellas. Por ejemplo, en la *Historia del teatro español*, de Francisco Ruíz Ramón (1971) sólo se cita a la ilustrada M^a Rosa Gálvez, si bien es cierto que nombres tan ilustres como sor Juana Inés de la Cruz y Ana Caro aparecen en el manual publicado en el siglo XIX por Mesonero Romanos.

Afortunadamente, gran parte de la obra ignorada durante siglos se ha ido desvelando, sobre todo a partir de 1903, año en el que Manuel Serrano Sanz publica sus *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*: allí encontramos una parte muy exigua (queda mucho por descubrir) de obras firmadas por féminas que, sin duda, son autoras dignas de ocupar el mejor de los sitios en la historia de la literatura.

Si bien es cierto que conocemos una parte muy reducida de las obras femeninas, no lo es menos que la investigación ha proporcionado datos suficientes para poder afirmar que la nómina de dramaturgas en los Siglos de Oro debió ser importante y que, por diferentes circunstancias (su condición femenina, cuestiones socio-políticas y, quizá religiosas), quedaron relegadas al anonimato o sus trabajos fueron firmados con seudónimos e incluso con nombres de varón.

Actualmente, estamos asistiendo a una revalorización del papel de la mujer en la construcción cultural, lo que ha propiciado que se reediten algunas obras, como la de

doña María de Zayas, y que salgan a la luz otras absolutamente ignoradas hasta el momento, como las de Feliciano Enríquez de Guzmán o Leonor de la Cueva, por citar las más recientes.

Por lo que respecta al teatro Barroco, podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que hubo, sin duda, un nutrido grupo de autoras dramáticas que escribieron bastantes obras destinadas a los corrales, representadas también en los escenarios palaciegos o como piezas breves de temática religiosa para alimento espiritual y solaz de las propias religiosas. El número de autoras encontrado es prueba inequívoca de que la escritura teatral en manos de las mujeres no fue algo esporádico y, ni mucho menos, una anomalía, sino un hecho normal, contribuyendo así a la formación y enriquecimiento de la dramaturgia del momento. La nómina de autoras teatrales de los Siglos de Oro con que hoy en día contamos es importante, y lo es gracias a que la mayoría de ellas decidió, en un momento dado, abandonar el anonimato y defender su derecho a ser reconocidas como escritoras en un mundo reservado (parece ser que exclusivamente) a los hombres; decidieron asociarse para luchar por sus intereses.

La mayoría de las escritoras siguieron el modelo de la comedia, el más popular y comercial de su tiempo, modelo que manejaron con gran dominio en su construcción, diálogo o versificación. Se trata de obras muy personales, con un perfil propio en el que se aportan elementos, comentarios o críticas sobre aspectos del teatro del momento, con el que no parecen estar muy de acuerdo. De alguna manera, estas obras y sus autoras, pretenden entrar en competencia directa con las obras del mismo género escritas por hombres, interrogándose e incluso introduciendo algún elemento teatral nuevo, difícilmente rastreable en las comedias masculinas; aunque también es cierto que no inventan nada nuevo que afecte a la esencia del género, como tal ya establecido, del teatro de entonces. No debemos olvidar que ellas escriben para el mismo público que los hombres, que es en definitiva el que va a sancionar su obra.

De la larga nómina de dramaturgas de los Siglos de Oro, para realizar nuestro análisis, hemos elegido solo a aquellas que escribieron en pleno siglo XVII y, dentro de ese grupo, a aquellas que se decantaron, de entre el abanico de posibilidades que el teatro de la época les ofrecía, por la comedia al más puro estilo lopesco. Hemos descartado a las autoras religiosas porque dada la índole del género dramático religioso y al público a quien iba dirigido, determinadas cuestiones referentes a las mujeres ni siquiera se podían plantear o, en tal caso, no existía la libertad de poder elegir el plantearlas o no.

Así, estudiamos la obra *Los empeños de una casa*, de sor Juana Inés de la Cruz. También estudiamos como comedias típicas de enredo o de capa y espada *La traición en la amistad*, de María de Zayas, *Valor, agravio y mujer* y *El conde Partinuplés*, de Ana Caro. *La firmeza en el ausencia*, de Leonor de la Cueva es una comedia que aborda el tema del honor, por lo que podría pensarse que nos encontramos más bien ante un drama con final trágico que, sin embargo, la autora resuelve con un final feliz y, por tanto, nos ha permitido incluirla en nuestra nómina. A las anteriores añadimos tres comedias de una autora portuguesa, Ángela de Azevedo, *Dicha y desdicha del juego y la devoción de la Virgen* (comedia de enredo “hecha a lo divino” y plagada de elementos religiosos), *La margarita del Tajo que dio nombre a Santerém* (comedia de santos, pues recrea la leyenda de Santa Irene, en la que se intercala una historia de amor y de celos que, en muchos momentos, funciona como la típica comedia de capa y espada) y *El muerto disimulado*, que posee también personajes y ambientes típicos de las comedias que analizamos.

4.2 ¿Cómo demostrar la sociabilidad formal entre las dramaturgas?

Para demostrar la sociabilidad formal entre las dramaturgas de los Siglos de Oro hemos considerado pertinente utilizar el concepto de “generación”.

En la historia de la Humanidad, desde que el hombre es hombre, hemos podido observar muy claramente cómo se forman grupos de individuos que poseen las mismas ideas, que tienen la misma manera o parecida de ver el mundo; es decir, que tienen más o menos la misma actitud vital. Cuando estos grupos poseen un número determinado de características que los unen más que los separan, es cuando podemos hablar de *generación*.

Wilhelm Dilthey fue uno de los primeros en utilizar el término *generación*. Para Dilthey (1883), una generación surge o se apoya en un acontecimiento histórico y sus miembros, que han nacido más o menos en los mismos años y que se han formado dentro de más o menos las mismas circunstancias vitales, poseen entre sí una comunidad espiritual y una dirección única. Es decir, son un grupo de personas que comparten el mismo conjunto de experiencias, la misma “calidad de tiempo”, constituida de acontecimientos y experiencias compartidas. En términos generales, para Dilthey, las experiencias vividas históricamente determinan la pertenencia a una generación u otra, ya que estas “constituyen la existencia humana”.

En España, uno de los primeros en hablar de *generación* fue el filósofo Ortega y Gasset. Ortega y Gasset publicó en 1923 una obra titulada *La idea de las generaciones*. Allí, una de las muchas ideas que podemos extraer es aquella en la que argumenta que las personas nacidas en la misma época comparten la misma “sensibilidad vital”; una sensibilidad vital opuesta, en cierta manera, a la generación previa y a la posterior. Y eso es, según él, lo que define su “misión histórica”. Así, según Ortega y Gasset, el concepto de *generación* (del latín *generatio*: “grupo o conjunto de hombres coetáneos”) nos ayuda a establecer las distintas etapas o periodos históricos, partiendo de unos planteamientos comunes que un grupo homogéneo de hombres, nacidos más o menos en fechas próximas, ha estipulado.

El criterio histórico al que hemos hecho referencia se puede aplicar al arte y a la literatura y, de ahí, extraemos el término de *generación literaria*.

En 1930, Julius Petersen publica su artículo *Las Generaciones Literarias*. En ese trabajo, Petersen señala los requisitos que han de cumplirse para poder hablar de una generación literaria:

1. Coincidencia en las fechas de nacimiento.
2. Semejanza en la formación intelectual.
3. Relaciones personales entre ellos.
4. Participación en actos colectivos.
5. Existencia de un acontecimiento general que los aglutine.
6. Existencia de un guía.
7. Lenguaje generacional.
8. Rechazo a la generación anterior por su anquilosamiento.

Partiendo de las ideas de Petersen, podemos justificar la existencia de una generación literaria de mujeres dramaturgas en el siglo XVII —paralela a la ya existente en el caso de los hombres—. Hablamos de una generación literaria que muestra la “sociabilidad formal” entre estas escritoras, la opción voluntaria de un grupo de mujeres surgida con la finalidad de rebelarse contra los hombres, contra las prohibiciones de la época, contra el papel asignado a las mujeres. Las dramaturgas de los Siglos de Oro se unen entre sí para reclamar que se les reconozcan los mismos derechos que a los hombres y lo hacen a través de su propia asociación, a través de la pertenencia a una misma generación literaria.

A continuación aplicamos los requisitos impuestos por Petersen al grupo de autoras que conforman nuestro corpus con el objetivo de demostrar que se cumplen todos ellos y que, por tanto, podemos hablar de una generación. Para establecer la analogía entre “generación” y “sociabilidad formal” son especialmente importantes los

requisitos tres y cuatro, esto es las relaciones personales entre los individuos que forman parte de una generación y la participación en actos colectivos.

La *coincidencia en las fechas de nacimiento*, es decir, haber nacido en años aproximados, es el primer requisito impuesto por Petersen para hablar de generación. En nuestro caso, la proximidad cronológica de las fechas de nacimiento de nuestras dramaturgas es evidente, pues todas ellas nacieron en el siglo XVII. Así, las fechas vitales de las cinco autoras más trabajadas son: María de Zayas y Sotomayor nace en 1590 y muere en 1647; Ana Caro y Mallén de Soto nace en 1590 y muere en 1652; Leonor de la Cueva y Silva nace 1600 y muere en 1650; desconocemos la fecha de nacimiento de Ángela de Azevedo, pero sabemos que muere en 1644; finalmente Sor Juana Inés de la Cruz nace en 1648 y muere en 1695. Para el resto de dramaturgas, sus fechas son las siguientes: Feliciano Enríquez de Guzmán, 1569-1644; María Igual, ?-1735; Bernarda Ferreira de la Cerda, 1595-1644; Senhorinha da Silva, 1658-?; Beatriz de Souza, 1650-1700; Juana Josefa de Meneses, 1651-1709; Paula Vicente, 1500-1650; Sor María do Ceo, 1658-1752.

Semejanza en la formación intelectual es el segundo criterio a tener en cuenta para hablar de generación. Esta característica sólo es aplicable a una élite minoritaria, según Petersen. En nuestro caso se puede aplicar sin problemas, ya que todas nuestras dramaturgas pertenecían a la nobleza, fuera esta española o portuguesa. Además, téngase en cuenta que, en la época que nos ocupa, las relaciones con Portugal eran muy buenas, hasta tal punto que alguna esposa de los monarcas era portuguesa y, por tanto, había venido a España con toda su corte de damas, médicos y criados. Este hecho propició que en la España de los Siglos de Oro hubiera un bilingüismo español-portugués y que un escritor portugués como Gil Vicente escribiera la mitad de su obra en portugués y la otra mitad en castellano, cosa que también va a hacer Ángela de Azevedo, por ejemplo. La nobleza, en la época analizada, era la única que tenía acceso a la cultura. Ahora bien, es necesario insistir en el hecho de que no todas las mujeres nobles tuvieron acceso a la cultura. De hecho, una de las principales reivindicaciones de nuestras dramaturgas va a ser el derecho a la cultura de las mujeres.

La existencia de *relaciones personales entre los miembros que pertenecen a la generación* es un requisito imprescindible, sobre todo en nuestro caso, ya que justifica la “sociabilidad” entre estos individuos. Petersen hace referencia a cierto grado, al menos, de amistad, aunque reconoce que en una generación literaria no es imprescindible, pues pocas veces sucede que todos sus integrantes se conozcan

personalmente. En las dramaturgas analizadas, sin embargo, sí que tenemos datos que demuestran que, al menos algunas de ellas, se conocían y eran, incluso, grandes amigas que trabajaban “unidas”. Por ejemplo, sabemos de la entrañable amistad que hubo entre doña María de Zayas y Sotomayor y la poetisa y dramaturga sevillana Ana Caro y Mallén de Soto, que llegó incluso a compartir residencia alguna temporada con ella en Madrid, principal centro urbano y cultural de la época, amén de sede de la corte española del momento. Ana Caro llegó allí desde su Sevilla natal en 1637 para asistir a las fiestas del Buen Retiro (acto cultural importante del momento) y se instaló una gran temporada en casa de María de Zayas. También podemos relacionar a otra dramaturga del grupo, sor Juana Inés de la Cruz pues, aunque no salió nunca de su México natal, la Condesa de Paredes, mecenas de las mujeres literatas de aquellos años, lo fue tanto de Zayas como de Caro y de la misma sor Juana. Y, por supuesto, Leonor de la Cueva, de la que no tenemos muchos datos biográficos, a pesar de haber nacido en Medina del Campo, debió visitar la corte en algún momento de su vida y estar en contacto con los literatos del momento, entre ellos su tío, Francisco de la Cueva y Silva, poeta y dramaturgo importante del momento, o las mismas Zayas y Caro. La última de todas ellas, Ángela de Azevedo, a pesar de haber nacido en Lisboa, al ser la hija de un hidalgo de la Casa Real portuguesa, se trasladó muy joven a Madrid con sus padres, donde se convirtió en dama de Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV y, por tanto, debió también de estar en contacto con el “mundillo” cultural del momento. Y, por supuesto, debía conocer a todas las otras autoras portuguesas del momento como Senhorinha da Silva, Beatriz de Souza o sor María do Ceo.

La *participación en actos colectivos* es, como hemos señalado, un requisito fundamental para relacionar el concepto de *generación* con el de *sociabilidad*. Teniendo en cuenta que, en el siglo XVII, “la virtud femenina se medía en torno a lo modesta y silenciosa que era la dama” (Riesco 2005) y que, por tanto, las mujeres tenían prohibido demostrar su inteligencia y “su verbalización a través de las letras” (Riesco 2005), nuestras dramaturgas no pudieron participar, al menos que sepamos, abiertamente en muchos actos colectivos. Sin embargo, sí que tenemos constancia de que María de Zayas se desenvolvía con soltura en los corrillos literarios de Madrid, de que participaba y formaba parte activa de las academias literarias de la Corte, hecho que se confirma en el prólogo de la primera serie de sus novelas y por las alabanzas que le prodigan, por ejemplo, Pérez de Montalbán en 1624, Castillo Solórzano o el mismo Lope de Vega. También tenemos constancia de que Ana Caro fue una escritora

profesional (encargos literarios del Cabildo de la Catedral de Sevilla o de Madrid) y participó en distintos actos colectivos, como menciona su gran amigo Castillo Solórzano (también amigo de Zayas), Vélez de Guevara (que la retrata en su *Diablo Cojuelo*) o su mismo pariente, el poeta Rodrigo Caro, que menciona que sus obras teatrales han sido representadas y han recibido un grandísimo aplauso.

La *existencia de un acontecimiento general que aglutine* a los miembros de una generación es, según Petersen, un requisito decisivo, ya que, al actuar sobre el grupo, provoca un estado de conciencia colectivo. En nuestro caso, para nuestra generación, este acontecimiento es, sin duda, la *prohibición expresa de la escritura*. Este es el factor de mayor relevancia en su formación literaria y es el acontecimiento que las une generacionalmente: las escritoras del XVII producen su obra bajo un contexto patriarcal que desautoriza, de manera explícita, la autoría femenina de cualquier escrito. El pensamiento humanista y erasmista del momento, así como la “hostilidad” existente en España hacia las mujeres que tuvieran cierta inquietud intelectual, constituye el testimonio más importante de la existencia de ese acontecimiento generacional. El ordenamiento jurídico vigente en el XVII no estimulaba en modo alguno la participación activa de las mujeres de la época en la esfera pública, sino todo lo contrario, la limitaba. Estas circunstancias son las que unen de manera clara a nuestras dramaturgas.

La *existencia de un guía, un maestro o líder*, aunque en algunos casos este no se llegue a definir claramente, es otro requisito señalado por Petersen. Las limitaciones impuestas a las mujeres del XVII, que nos remiten a una sociedad patriarcal, son las que empujan a todas y cada una de ellas a ser su propia guía. Todas fueron lo suficientemente ambiciosas como para integrarse en la cultura de su época e intentar romper por un lado las férreas moralizaciones que les prohibían escribir, y por otro su temor a la autoridad patriarcal dominante en el momento. Las más conocidas fueron María de Zayas y Ana Caro y, por ello, se podrían erigir como guías del grupo, pero volvemos a insistir en que cada una de ellas lo fue en sí misma al empezar a escribir en un mundo que les prohibía precisamente eso.

El *lenguaje generacional* es el que hace más fuerte al grupo pues, según Petersen, cada período de tiempo tiene su vocabulario, su habla, que puede llegar a ser el punto más diferenciador entre las distintas generaciones. En nuestro caso, el lenguaje generacional viene marcado por la recurrente justificación de la escritura: ellas necesitan justificar siempre por qué escriben (mientras un escritor de la época no tenía

por qué hacerlo). A la mujer española del XVII se la erigió como eje moral y virtuoso sobre el cual giraba la sociedad del momento (ellas eran las portadoras del honor familiar, por ejemplo, pero no las vengadoras del mismo, ello estaba en manos del hombre). El hogar se convirtió en el único espacio en el cual ellas podían gobernar algo: la mujer quedó, así, relegada al ámbito doméstico. Y estas escritoras eran, como se ha mencionado en alguna ocasión, las “escritoras de la domesticidad”, y su lenguaje generacional va a ser ese, el de la moralidad. Y la moralidad configura gran parte de lo escrito por las mujeres de la época, integrándose con los criterios estéticos que en el momento imperaban en las instituciones culturales españolas; pero, no nos engañemos, ellas sólo lo van a utilizar para poder favorecer la difusión de sus escritos, pues sólo su afinidad con los criterios estéticos dominantes en el momento podía favorecer, un poco, la difusión de su obra, que es lo que ellas más querían en ese momento. Y ese es su lenguaje generacional, un lenguaje que parece seguir los cánones establecidos, pero que va más allá, y en el cual implícitamente podemos detectar toda la protesta que estas mujeres escritoras del XVII querían hacer.

El último requisito para hablar de generación es el *rechazo a la generación anterior por su anquilosamiento*. En el caso de nuestro grupo de escritoras, más que un rechazo a la generación anterior lo que encontramos es un rechazo a sus contemporáneos hombres. Ellas “atacan” a estos coetáneos buscando o intentando propiciar un cambio en ellos, ya que encuentran obsoleto lo que hacen. En un ambiente tan patriarcal en el que se excluía a la mujer de casi todo (menos del hogar, claro está) y se las marginaba (por ejemplo, de la escritura) por el mero hecho de ser mujeres, las escritoras del XVII fueron capaces de trascender estas limitaciones, al menos en el plano literario, y *asociarse* para reclamar los mismos derechos que tenían los hombres del momento.

Resumiendo, las dramaturgas del siglo XVII constituyen lo que en términos técnicos puede ser etiquetado como “generación literaria”. Como hemos mostrado, este grupo de escritoras cumple todos los requisitos establecidos para poder hablar de “generación”. El análisis de buena parte de esos requisitos nos lleva a proponer una analogía entre *generación literaria* y *sociabilidad formal*, ya que en ambos casos estamos hablando de un grupo de individuos que comparten unos objetivos y una manera de actuar y que se “asocian” para defender determinados intereses. Nuestras dramaturgas forman una generación y, por ello, se asocian para defender su derecho a escribir.

5. SOCIABILIDAD INFORMAL

En este apartado, nos ocupamos de la sociabilidad informal, entendida como los “vínculos de toda índole que se generan entre individuos, en espacios y contextos de relación que no existen a priori para este fin” (Alía y Maza 2012). Hacemos referencia, por tanto, a la tendencia natural del ser humano de relacionarse y comunicarse con los demás, hacemos referencia al “tratamiento, y correspondencia de una persona con otras (Diccionario de Autoridades, Tomo VI, 1739).

Para analizar los casos de sociabilidad *informal* o *espontánea* en el siglo XVII, recurrimos a los vínculos de todo tipo que se generan entre las mujeres protagonistas de las obras de teatro que estas dramaturgas producen –personajes que, como era habitual en el teatro de los Siglos de Oro reflejan fielmente la sociedad del momento.

La solidaridad entre mujeres es una constante en las obras de las escritoras analizadas. En estas comedias, los personajes femeninos se “asocian” para defender sus intereses frente a los intereses de los hombres y lo hacen en el espacio reservado a las mujeres en esa época: el hogar. A continuación enumeramos algunos ejemplos.

María de Zayas, en su obra *La traición en la amistad* nos cuenta la historia de dos conquistadores natos, Liseo y Fenisa. Liseo, después de gozar de los favores de Laura, la abandona por Marcia. Laura, la dama engañada por Liseo, acude a Marcia al enterarse de que Liseo está con ella y esta, arrepentida de la ligereza suya al enamorarse, logra con bastante ingenio unir otra vez a Liseo con Laura, la dama deshonrada y también ayuda a su prima Belisa para conquistar a don Juan. Como vemos, ayuda incondicional de las damas protagonistas de la obra, aun en su propia contra (Marcia se queda sin Liseo, pero entiende que ha de ayudar a Laura) y todo ello dentro de los espacios escénicos a los que la sociedad había relegado a las mujeres: el hogar, la casa. Sirvan de ejemplo las palabras de Laura y Marcia. Laura llama a Marcia “amiga”, y acuerdan entre las dos “tomar venganza” y encontrar “el remedio” a los males que les causan los hombres:

LAURA:
 Espera, amiga, que hay más,
 que es justo, porque tomemos
 venganza las dos, que sepas
 que ese cruel lisonjero
 si a mí me desprecia, a ti
 te engaña ... (vv. 1007 y ss.)

MARCIA:
 No llores,
 que ya he pensado el remedio... (vv. 1031 y ss.)

Cabe destacar que, en esta obra, la autora a través de la protagonista denuncia la falta de “solidaridad” femenina. Fenisa es un auténtico “don Juan” y su principal defecto y por el que la critican las demás mujeres es el de la deslealtad hacia sus amigas, a las que va usurpando a los amantes. Esta deslealtad es un defecto mayor que la falta de castidad, muy criticable en la época, pero que aquí parece pasarse un poco por alto o, al menos, no ser tan importante como el anterior. La autora se ocupa de que la protagonista, al final de la obra, salga “mal parada” ante tal falta de solidaridad y se quede sin nada: no se ha asociado con las demás mujeres, ha sido antisocial en ese aspecto y, al final, es la única que pierde (esa es la lección o ejemplo que extraemos de la obra: la que traiciona acaba “pagándolo”) pues es la única que se queda desparejada, sin nadie. Incluso en algún momento, vemos que alguna mujer siente pena por ella, pues cuando Fenisa roba los pretendientes a todas, Juan le da una bofetada, a lo que Belisa se lamenta, no lo celebra (y podía), haciendo así alarde de solidaridad con su sexo.

En *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro, doña Leonor resulta ultrajada por don Juan, que ante tal hecho, huye de Sevilla a Flandes. La dama le persigue y, vestida de hombre, se transforma en Leonardo, presentándose así ante don Juan. Con esta personalidad, logra evitar el compromiso que había adquirido el propio don Juan con otra dama, Estela. Lo consigue enamorando a dicha dama como Leonardo. Sin embargo, Leonor, que ha conseguido que don Juan declare a Leonardo (ella misma) que aún ama a Leonor, se desenmascara y, ayudada por su rival, Estela, logra por fin casarse con don Juan. Estamos, otra vez, ante un claro ejemplo de solidaridad femenina, pues cuando Estela se entera de lo que don Juan le ha hecho a Leonor, rechaza a su enamorado en pos de esta. Y, del mismo modo, cuando al final de la obra se descubre que Leonor/Leonardo son la misma persona, una mujer, Leonor pide disculpas, sobre todo, a Estela, por el engaño necesario:

ESTELA. Leonardo, ¿así me engañabas?
 LEONARDO. Fue fuerza, Estela.
 ESTELA. Quedemos
 hermanas, Leonor hermosa....

Por supuesto, Estela la perdona: son dos mujeres unidas ante la maldad de un hombre y han comprendido que, juntas, pueden hacer más. Estamos ante la solución que han encontrado las mujeres del siglo XVII para hacerse valer: *sociabilidad informal*

femenina. Una sociabilidad otra vez dentro de las casas o palacios señoriales de la época, en donde estas mujeres vivían y amaban.

En otra obra de Ana Caro, *El conde Partinuplés*, Rosaura, la Emperatriz de Constantinopla, se ve obligada por su pueblo a casarse en contra de su voluntad. Ante la presión, se presentan distintos candidatos, pero Rosaura está enamorada del Conde Partinuplés, heredero de Francia y prometido de doña Lisbea. Aldora, la prima de Rosaura y maga, intentando ayudarla, consigue llevar al Conde a un castillo (espacio escénico que sirve de pórtico a esta sociabilidad femenina entre primas) donde Rosaura lo visita todas las noche con la condición de que él no trate de saber quién es ella. El Conde cae prendidamente enamorado de ella y, una noche, rompe su palabra y, al dormir, la ve. Rosaura, al enterarse, manda matarlo, pero su prima Aldora, al saberla enamorada, lo salva y lo manda presentarse como caballero a un torneo donde se decidirá quién será el marido de Rosaura. Entre tanto, Lisbela, la prometida del Conde, llega a Constantinopla a exigir la libertad del Conde, pero cuando este gana el torneo y pide fervientemente enamorado la mano de Rosaura, esta se solidariza con la monarca y acepta a otro pretendiente de Rosaura por marido, dejando el camino libre a los enamorados.

En *La firmeza en la ausencia* de Leonor de la Cueva, Armesinda, bella dama de la Infanta Celiadura, está enamorada de don Juan, quien le corresponde desde hace seis años. El rey Filiberto, que está enamorado a su vez de Armesinda, decide librarse del incómodo rival y lo envía a la guerra. Mientras don Juan está fuera, el rey se las arregla para que Armesinda no reciba noticias de él e incluso le notifica su falsa muerte. A pesar de todo, y con la ayuda de su fiel criada y de la infanta Celiadura (en algún momento pues ella también está enamorada de don Juan), Armesinda sigue fiel a su amor, demostrando con ello que la mujer, si se lo propone, puede mantenerse firme en sus decisiones. Al final, tanta firmeza y ayuda por parte de las mujeres que la rodean tiene su recompensa: don Juan vuelve y ambos se casan.

En *El muerto disimulado* de Ángela de Azevedo, Clarindo, caballero portugués, parte de Lisboa a la guerra. Al poco llegan noticias falsas de su muerte y Jacinta, su amada, sospecha de un amigo celoso, don Álvaro. Ante ello, da pie a don Álvaro para que la corteje y así poder descubrirlo. Por su parte, Lisarda, hermana de Clarindo, llega a la ciudad disfrazada de hombre para intentar descubrir al asesino de su hermano, pero Lisarda se enamora de don Álvaro y él, en confianza (cree que es un hombre amigo), le confiesa su asesinato y le pide ayuda para conquistar a Jacinta. Sin embargo, Clarindo

no ha muerto, y vuelve a averiguar qué ha sucedido y se enfada mucho con su prometida. Pero en seguida Lisarda sale en defensa de Jacinta, en un alarde de solidaridad femenina por las sospechas infundadas de su hermano contra ella. Al final, las mujeres se alían y cada una de ellas se queda con el hombre que ella quería: se produce una doble boda.

En *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarém* de Ángela Azevedo se diseña un pacto de amistad entre una mujer casada y una monja a quien galantea su marido. Britaldo, joven caballero heredero de Nabancia, está casado con Rosimunda. Sin embargo, el mismo día de su boda, ve a una monja en la iglesia donde se está casando, Irene, y se enamora perdidamente de ella. Esta obsesión por Irene hace sospechar a su joven esposa, que descubre quién es: una monja. Mientras tanto, el monje Remigio, también enamorado de Irene y celoso, la mata y tira su cuerpo al río Tajo. Aquí, el final no es del todo feliz, pero las dos mujeres protagonistas diseñan un pacto de amistad para que todo acabe más o menos bien.

Con *Dicha y desdicha del juego y la devoción de la Virgen*, Ángela Azevedo vuelve a mostrarnos otro ejemplo de solidaridad femenina. Felisardo y su hermana María son dos hidalgos arruinados. Felisardo ama a la rica doña Violante y es correspondido por ella, pero el padre de esta se niega a dar su permiso para casarse por ser este muy pobre. Mientras, llega a la ciudad don Fadrique, que ha hecho fortuna en tierras lejanas y vuelve con el voto de casarse con una mujer de linaje pero pobre. Ve a María y se enamora de ella, pero al poco la olvida por Violante, que es más rica. Sin embargo, Violante está enamorada de Felisardo y, por ello, se alía con la hermana de este para conseguir, con la ayuda de la Virgen, casarse con él y así dejar a don Fadrique para doña María: dos damas nobles aliadas para conseguir sus objetivos, de boda, sí, pero es que esa era la única función o el único destino de la mujer de la época, y ellas lo sabían y, en cierta manera, lo “asumían”.

Por último, en *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz, don Pedro, enamorado de doña Leonor, y enterado de que esa misma noche se va a fugar con él ante la negación del padre para que se casen, consigue engañarla para que se refugie en su casa, donde su hermana, doña Ana, se hace cargo de ella. Casualmente, doña Ana también está enamorada de don Carlos y, en la confusión de la noche, también entra en la casa y se esconde bajo la protección de doña Ana. Para complicar aún más las cosas, en otra cuarto está oculto el antiguo enamorado de doña Ana, don Juan, ayudado por la criada de la misma, Celia. A lo largo de la noche y del día siguiente, todos estos

personajes se encuentran y desencuentran en un sinfín de distintas situaciones dentro de la casa. Finalmente, doña Ana decide olvidarse de don Carlos y ayudar a doña Leonor para que se pueda prometer con don Carlos (aun perjudicando a su propio hermano, que está enamorado) y ella hace lo propio con don Juan.

Lo expuesto en este apartado no es más que una muestra de los numerosos ejemplos de sociabilidad informal femenina que pueden encontrarse en el teatro escrito por mujeres en el Siglo XVII. Todos ellos muestran cómo las mujeres se relacionan en un espacio privado muy concreto, la casa, espacio en el que se demuestra la solidaridad femenina y que da cuenta de la complejidad de las relaciones que se establecen entre ellas y con los hombres.

6. SOCIABILIDAD DE LAS ÉLITES

Como hemos dicho en la introducción, teniendo en cuenta la nómina de personajes habituales en el teatro de la época así como la clase a la que pertenecen las dramaturgas estudiadas, nuestro trabajo permite realizar un análisis en el que se observen las diferencias entre la *sociabilidad propia de las élites* de la época y la *sociabilidad de las clases populares*.

La mejor manera de hablar de sociabilidad de las élites es, precisamente, hacer referencia a las relaciones establecidas entre las escritoras analizadas, todas ellas pertenecientes a la clase alta. Podríamos establecer distintos grupos de dramaturgas, distintas “sociabilidades”, dependiendo de las características sociales de las escritoras implicadas.

Así, tenemos a *damas* españolas como Feliciano Enríquez, María de Zayas, Ana Caro, Leonor de la Cueva y María Egual, marquesa de Castellfort (Castellón, primera mitad del siglo XVII- Valencia, 1735) con *Prodigios de Tesalia* y *Triunfos de amor en el aire*. Todas ellas cultas, aristócratas, independientes y relacionadas con los ambientes más eruditos de la época en sus ciudades. La mayoría no fueron escritoras clandestinas (Leonor de la Cueva sí) y a muchas hay que situarlas en el triángulo de Madrid, Sevilla y Valencia, que es el centro de la actividad teatral del momento (Feliciano y Ana, sevillanas; María de Zayas, madrileña y María Egual, valenciana). Todas se encuadran dentro de la tradición lopesca, escriben obras de temática amorosa, de gran calidad, elegantes, bien construidas y comparables a lo mejor de la época.

Por otro lado, son varias las damas portuguesas que escribieron comedias en castellano; entre ellas, se encuentran Ángela de Azevedo (dama de Isabel de Borbón);

Bernarda Ferreira de la Cerda (1595-1644), hija del Canciller Mayor del Reino con *Cazador del cielo y La buena y mala amistad*; Isabel Senhorinha da Silva (Lisboa, 1658-?), con *Celos abren los cielos*; Beatriz de Souza e Mello (Portugal, 1650-1700), con *La vida de Santa Elena y invención de la cruz y Yerrores enmendados y alma arrepentida*; o Juana Josefa de Meneses, condesa de Ericeira (Lisboa, 1651-1709), cuyas obras desaparecieron, según Serrano Sanz, en el terremoto acaecido en Lisboa en 1755, y que se titulaban, *El divino imperio del amor y El duelo de las finezas*. Todas ellas pertenecían, también como las anteriores, a la nobleza y estas insistían en el tema religioso, por ejemplo, como la comedia de santos, que va a ser su tema favorito, pero sin abandonar la temática profana.

Relacionadas con el mundo de la literatura plenamente podemos citar a Paula Vicente (1500-1560), hija de Gil Vicente que, según Menéndez y Pelayo, compuso una serie de comedias que hoy en día están perdidas.

Y dentro del teatro que se desarrollará en los conventos de clausura, escrito, dirigido e interpretado únicamente por mujeres y para la comunidad religiosa en la que profesaban, debemos citar a sor Marcela de san Félix (relacionada también con el mundo de la literatura, pues su padre fue nada más y nada menos que el famosísimo Lope de Vega) que, por cierto, tuvo que quemar su obra por exigencias de la vida religiosa; a sor Francisca de santa Teresa; a sor Cecilia del Nacimiento o a sor María de san Alberto, todas ellas representantes, entre otras muchas, de un fenómeno teatral de gran amplitud en aquel periodo áureo de nuestra literatura, el teatro religioso conventual. Resulta paradójico que, mientras unas religiosas se vieran abocadas a mandar al fuego sus propias obras, otras, sin dejar de ser monjas, escribieran dramas para teatros comerciales o palaciegos, con lo que competían con los mejores ingenios de su época. Entre esas ilustres mujeres se encuentra, por ejemplo, sor María do Ceo (Portugal, 1658-1752), que escribió autos alegóricos y las comedias *En la cara va la flecha, en la más oscura noche y Preguntando a las estrellas*, escritora muy prolífica, con gran estilo dentro del modo de ser barroco y con absoluto dominio de los recursos del castellano. Y, por supuesto, sor Juana Inés de la Cruz, escritora excepcional y una de las figuras más importantes del teatro escrito por mujeres en su época, pues tuvo gran fama entonces.

7. SOCIABILIDAD DE LAS CLASES POPULARES

Para dar cuenta de la sociabilidad en las clases populares debemos recurrir a los personajes incluidos en las obras de teatro analizadas ya que, como hemos dicho, las escritoras eran de posición social alta, y ello las llevaba en muchos momentos a distanciarse de los criados y de sus mundos.

Ahora bien, es una constante en el teatro de los Siglos de Oro la presencia de la *criada*. La criada es la figura paralela del gracioso y desempeña un rol importante en la comedia de la época. El análisis de los comportamientos sociales de este grupo de mujeres nos permite observar la sociabilidad femenina de las clases populares.

En *La traición en la amistad* de María de Zayas, por ejemplo, León llama a las criadas “fregoncillas” y en *El muerto disimulado* de Ángela de Azevedo, Dorotea nos las presenta como “enemigas de sus amos”, y como estridentes, cizañeras o belicosas. Sin embargo, ellas son las compañeras de la dama, encubridoras de sus asuntos amorosos, consejeras, hábiles en las tercerías del juego de amor, inclinadas a enamorarse de la persona del gracioso, con quien reproducen (en tono casi paródico) los amores de la dama y galán y son, en algunos momentos tan codiciosas e interesadas como el gracioso.

Estas criadas se quejan de sus señoras por ser mandonas (como es el caso de Celia, la criada de doña Ana, en *Los empeños*) o protestan por el destino que las obliga a imitar a sus señoras: si estas se meten en un convento, ellas deben hacer lo mismo, pero sus señoras también las critican a ellas pues, por ejemplo, doña María —de *Dicha y desdicha del juego y de la devoción de la Virgen*, de Ángela de Azevedo— tacha a su criada Rosela de “facilonga” cuando se para a hablar con el criado de don Fadrique.

Las criadas quieren decidir sobre su propia vida —algo impensable en una comedia de Lope, de Tirso o de cualquier otro dramaturgo de ese periodo cultural— y se asocian para ello. Las criadas relacionándose y ayudándose entre ellas se rebelan.

Este grupo de personajes de clase social baja se va a convertir, sobre todo en los dramas femeninos, en el mejor instrumento de mediación a la hora de exponer las tesis o las críticas de sus autoras. Así, por ejemplo, León, en *La traición en la amistad*, reclama el derecho de las mujeres al placer; o pone de relieve la inconstancia de sus amos, frente a la constancia de la mujer, cosa que también critica Tijera en *Dicha y desdicha*.

Otro criado como Ribete, en *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro, también cuestiona tópicos como el de la debilidad y cobardía, atribuidos tradicionalmente a los

graciosos, lo mismo que hace Papagayo en *El muerto disimulado* de Ángela de Azevedo.

De la misma manera, los criados se permiten comentarios y críticas. Así, por ejemplo, en *Dicha y desdicha*, Belisa denuncia a los padres celosos del honor de sus hijas o se critican el vicio del juego del galán protagonista de la comedia. Y por boca de Sombrero, en *El muerto* se censura las dotes que ponen precio a una mujer o en el caso de Castaño, en *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz, sirviéndose de su travestismo parodia al galán avasallador y violento que sólo busca sus intereses y se deja llevar sólo por las apariencias. En *La margarita* hay una interesantísima discusión entre los criados que trata sobre el carácter mudable de la mujer y acusando uno de ellos, Etcétera, de inconstante a Lucinda (son dos criados), pero ella hábilmente le da la vuelta al argumento y acusa a su vez a Etcétera de voluble.

Podríamos seguir enumerando ejemplos en los que aparecen comportamientos típicos que reflejan la sociabilidad en las clases populares, pero creemos que los casos expuestos muestran de manera clara cómo el teatro áureo presenta numerosas formas de sociabilidad en las clases bajas.

8. CONCLUSIONES

El objetivo del trabajo presentado no ha sido otro que examinar las formas de sociabilidad femenina que se generaron en el siglo XVII español. Hemos aplicado el concepto de sociabilidad al Siglo de Oro hispánico. Para realizar este análisis hemos utilizado como herramienta el teatro áureo por considerarlo un espacio de sociabilidad en esta época. Aunque debemos seguir profundizando en el análisis planteado, el trabajo realizado hasta el momento confirma la utilidad de un estudio interdisciplinar como el aquí planteado.

Nuestro trabajo pretende contribuir a solucionar el problema señalado por Albert (2013) quien afirma que “a pesar de los impulsos dados, entre otros, por el hispanista francés Jean-Louis Guereña, el concepto de sociabilidad casi no se ha aplicado al estudio de textos literarios españoles [...]. Si en España el estudio de la sociabilidad quedaba reducido, más que nada, al ámbito de los historiadores, los estudiosos de literatura áurea también se dedicaban a determinados aspectos de este fenómeno, pero desde otros ángulos y sin recurrir al concepto de sociabilidad.” Consideramos que la interdisciplinariedad es una necesidad en cualquier ámbito del saber y que, por tanto, en este caso la colaboración entre el análisis histórico y literario puede dar buenos frutos.

La historia puede verse beneficiada al disponer de una serie de datos difíciles de obtener por otras vías; la literatura se beneficia del uso de conceptos técnicos y precisos que aportan rigurosidad a sus estudios.

Teniendo en cuenta las características del teatro de los Siglos de Oro, hemos partido de la hipótesis de que el teatro áureo puede ofrecer una suerte de *topografía de la sociabilidad* en el siglo XVII, mostrando el alto grado de diferenciación de las formas de sociabilidad en esta época. Nuestro análisis muestra cómo el teatro y sus autoras proporcionan datos para poder hablar de las distintas formas de sociabilidad formal e informal en el siglo XVII. En el primer caso, el concepto de *generación literaria* nos ha servido para demostrar el “asociacionismo” entre las escritoras; las mujeres se “asocian” para “defender” sus intereses: ellas quieren escribir, participar de la vida literaria del momento (aparte de participar en otros ámbitos de la sociedad), y los hombres no las dejan. En el segundo caso, los personajes de las comedias analizadas proporcionan un nutrido número de ejemplos de espacios y modos en los que se produce la sociabilidad informal en la época. Por otra parte, las relaciones establecidas entre las dramaturgas proporcionan ejemplos de la sociabilidad propia de las élites; mientras que los vínculos entre los personajes de las obras nos permiten observar casos de sociabilidad de las clases populares.

Consideramos que uno de los puntos de interés de nuestro trabajo es que se ocupa de la sociabilidad *femenina*, algo no del todo frecuente, como indica Bussy (2003) quien señala que “hasta fecha reciente, el instrumento de análisis proporcionado por las obras de Maurice Agulhon no ha llegado a aplicarse a la historia de las mujeres”. En este trabajo, hemos mostrado cómo las mujeres escritoras de la época se asocian para rebelarse contra lo que les imponía la sociedad de la época, confirmando la hipótesis de Bolufer (2006) según el cual la “reclusión de las mujeres en el Siglo de Oro fue más una aspiración de los moralistas que una realidad”.

BIBLIOGRAFIA

Agulhon, M. (1981). Les associations depuis le débul du XIXe siecle. En M. Agulhon y M. Bodiglel (Eds.), *Les associations au village*. Paris: Bibliothèque des ruralistes, Actes Sud.

Albert, M. (Ed.) (2013). *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.

Alía Miranda, F. y Maza Zorrilla, E. (2012). Asociacionismo en la España Franquista. *Vínculos de Historia*, 1: 322-324.

Azevedo, Á. de (1977). Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen. En T. Scott Soufas (Ed.), *Women's acts. Plays by women dramatists of Spain's Golden Age* (pp. 4-44). Kentucky: The University Press of Kentucky.

Azevedo, Á. de (1977). El muerto disimulado. En T. Scott Soufas (Ed.), *Women's acts. Plays by women dramatists of Spain's Golden Age* (pp. 91-132). Kentucky: The University Press of Kentucky.

Azevedo, Á. de (1977). La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén. En T. Scott Soufas (Ed.), *Women's acts. Plays by women dramatists of Spain's Golden Age* (pp. 45-90). Kentucky: The University Press of Kentucky.

Bolufer Peruga, M. (2006). Del salón a la asamblea: Sociabilidad, espacio público y ámbito privado (siglos XVII y XVIII). *Saitabi: Revista de la Facultat de Geografia i Història*, 56: 121-148.

Bussy Genevois, D. (2003). Por una historia de la sociabilidad femenina: algunas reflexiones. *Hispania. Revista Española de Historia*, 214: 605-620.

Caldo, P. y Fernández, S. (2009). Por los senderos del epistolario: las huellas de la sociabilidad. *Antíteses*, 2(4): 1011-1032.

Canal, J. (1988). La sociabilidad en los estudios sobre la España contemporánea. *Historia Contemporánea*, 7: 183-205.

Canal, J. (2003). Historiografía y sociabilidad en la España contemporánea: Reflexiones con término. *Vasconia*, 33: 11-27.

Caro, A. (1977). El conde Partinuplés. En T. Scott Soufas (Ed.), *Women's acts. Plays by women dramatists of Spain's Golden Age* (pp. 137-162). Kentucky: University Press of Kentucky.

Caro, A. (1993). *Valor, agravio y mujer*. Madrid: Biblioteca de Escritores Castalia.

Carrasco Martínez, A. (1994). Un modelo para el estudio de las formas de sociabilidad en la Edad Moderna: las clientelas señoriales. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 30(2): 117-129.

Cueva, L. (1994). La firmeza en la ausencia. En F. González Santamera, & F. Doménech (Eds.), *Teatro de mujeres del Barroco*. Madrid: Publicaciones de la A.D.E.

- Dilthey (1883). *Obras escogidas*. Tomo I, "Introducción a las ciencias humanas". Princeton: Princeton University Press, 1989.
- Escalera, J. (2000). Sociabilidad y relaciones de poder. *Kairos*, 6.
- Gurvitch, G. (1963). *La vocation actuelle de la sociologie*. Paris: PUF.
- Martínez de Codes, R. M. (1982). Reflexiones en torno al criterio generacional como teoría analítica y método histórico. *Quinto centenario*, 3: 51-87.
- Moreno Sardà, A. (2002). Sociabilidad femenina y feminista en la implantación de la sociedad de consumo (los años sesenta y setenta). En D. Bussy Genevois (Ed.), *Les espagnoles dans l'histoire* (pp. 237-255). Saint-Denis: Presses Universitaires de Vicennes.
- Motilla Salas, X. (2012). Bases bibliográficas para una historia de la sociabilidad, el asociacionismo y la educación en la España contemporánea. *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria*, 31: 339-358.
- Pedraza, F.B. (2006). La mujer ante el teatro áureo. En S. Gil-Albarellos y M. Rodríguez (Eds.), *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*. Colección Imagen y palabra de mujer. Junta de Castilla y León.
- Ortega y Gasset, J. (1923). La idea de las generaciones. En *El tema de nuestro tiempo, Obras completas*. Madrid: Revista de Occidente, 1966.
- Petersen, J. (1946). Las generaciones literarias. En E. Ermatinger et al. (Eds.), *Filosofía de la ciencia literaria* (pp. 137-193). México: Fondo de Cultura Económico.
- Ramos Palomo, M.D. (1999). Sociabilidad fin de siglo: espacios asociativos en torno a 1898. En I. Sánchez Sánchez y R. Villena Espinosa (Coords.), *Mujeres, asociacionismo y sociabilidad en la coyuntura de 1898. Las afinidades con el fin de siglo europeo* (capítulo III). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Real Academia Española (1739). *Diccionario de Autoridades*. Madrid.
- Riesco, N. (2005). Ana Caro de Mallén, la musa sevillana: una periodista feminista en el Siglo de Oro. *Revista Científica de Información y Comunicación*, 2: 105-120.
- Ruiz Ramón, F. (1971). *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta mil novecientos*. Madrid: Alianza.
- Serrano Sanz, M. (1903). *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.
- Sor Juana Inés de la Cruz (2006). *Los empeños de una casa*. Barcelona: Linkgua.
- Uría, J. (2008). Sociabilidad informal y semiótica de los espacios. Algunas reflexiones de método. *Studia historica. Historia contemporánea*, 26: 177-212.
- Zayas y Sotomayor, M. (1994). La traición en la amistad. En F. González Santamera, & F. Doménech (Eds.), *Teatro de mujeres del Barroco*. Madrid: Publicaciones de la A.D.E.