



UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

**UNA MUJER ESCRITORA EN EL SIGLO XVII:
FELICIANA ENRÍQUEZ DE GUZMÁN
Y SU *TRAGICOMEDIA DE LOS JARDINES Y CAMPOS SABEOS*
(Estudio y edición)**

Tesis doctoral

Doctoranda: Laura Menon

Directora: Dra. Piedad Bolaños Donoso

Sevilla

2021

A mi Familia

Esa...determinación...hace...de ti...un...rebelde.

(Luis Sepúlveda)

Dondequiera se cree una obra,
dondequiera se sueña un sueño,
donde se siembre un árbol o nazca un niño,
allí está obrando la vida,
abriendo una brecha en las tinieblas del tiempo.

(Hermann Hesse)

RESUMEN

Con este trabajo de investigación (tesis doctoral) sobre la dramaturga sevillana doña Feliciana Enríquez de Guzmán (Sevilla, 1569-1644) y su *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*, nos proponemos dos objetivos fundamentales: realizar la primera edición crítica completa de la obra, e insertarla en el contexto vital de la autora.

El trabajo se divide en dos partes. La primera parte abarca los datos biográficos sobre doña Feliciana, que son necesarios para la interpretación de la *Tragicomedia*, puesto que se trata de una obra autobiográfica; se presenta la condición de la mujer que tenía acceso a la educación; los libros que se solían destinar al público femenino y el ambiente literario en la Sevilla del Siglo de Oro. Se recopilan los datos que la investigación de archivo ha proporcionado con el intento de arrojar luz sobre la misteriosa impresión de la obra; se estudian los ejemplares que hasta hoy día se han rastreado de la *Tragicomedia*; se propone, sobre todo, el comentario crítico de la preceptiva guzmaniana, que se encuentra expuesta en algunos de los paratextos que acompañan la obra, como la “Carta Ejecutoria” y el prólogo “A los lectores”; finalmente, se proporciona el estudio crítico, en el que se analizan los personajes, los temas, la métrica y el estilo de doña Feliciana Enríquez de Guzmán. Completan esta primera parte las hipótesis sobre las posibles fuentes literarias que inspiraron a la autora y el éxito que la *Tragicomedia* tuvo a partir de su publicación, en 1624.

La segunda parte de la tesis desarrolla la edición crítica del texto denominado “base”, que hoy se conserva en la Biblioteca Colombina de Sevilla. Dicho texto se ha seleccionado tras un detenido cotejo de todos los ejemplares de la *Tragicomedia* que se conocen hasta ahora. Cierra nuestro trabajo la recopilación de las variantes del texto y un apéndice, en el que se facilitan dos tablas de análisis estructural de la obra con el propósito de que el lector pueda tener una idea clara de un texto dramático complejo y muy largo. De hecho, la *Tragicomedia* se compone de la *Primera parte* (tabla “A”) y de la *Segunda parte* (tabla “B”) y cada una de ellas incluye cinco actos, cinco coros, dos entreactos y numerosos paratextos (dedicatorias, sonetos...).

La intención que ha conducido el desarrollo del presente estudio es la de enriquecer el panorama y el conocimiento que tenemos hasta hoy día de doña Feliciana Enríquez de Guzmán, una mujer extraordinaria que, sin embargo, ha quedado en las tinieblas del olvido durante muchos siglos.

PALABRAS CLAVE: dramaturga, Feliciano Enríquez de Guzmán, tragicomedia, teatro, Siglo de Oro.

ABSTRACT

This Ph.D. Thesis focuses on the Spanish playwright doña Feliciana Enríquez de Guzmán (Seville, 1569-1644) and her *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*, pursuing two main objectives: approaching the first complete critical edition of the above-mentioned play and, then, portraying the author's life in its context.

This research is divided in two parts. The first part includes the biographical information about doña Feliciana, which is necessary to understand the *Tragicomedia*, because it is autobiographical. Then, the work proceeds investigating the women's condition –especially of those who were allowed to get an education–, the books that women used to read and the cultural background in Seville during the Golden Age. The evidence and the information that the archive search provided were recollected with the aim of solving the mystery that surrounds the printing of the *Tragicomedia*. We have examined all the copies of the *Tragicomedia* that have been discovered until the present day. This first part includes also the analysis of the Guzmanian precepts, which are explained in some of the paratexts we can find in doña Feliciana's work, such as the “Carta Ejecutoria” and the prologue “A los lectores”. The remaining chapters deal with an in-depth dramatic study of the *Tragicomedia* that start from the analysis of themes and characters inside the play, the metrics and the Enríquez de Guzmán's poetic style. This first part concludes with some hypothesis about the possible literary sources which might have been inspired the author and the response the *Tragicomedia* obtained since its printing in 1624.

The second part of the thesis concerns the critical edition of the text we choosed as reference, which is stored in the Biblioteca Colombina, in Seville. This text has been selected after an accurate comparison among all the *Tragicomedia* copies known nowadays.

To conclude, this research work provides all the text variations and an attachment including two *Tragicomedia* structural analysis tables. The purpose is that the reader could make himself a global view of the play, since it is quite hard to understand and very long. As a matter of fact, the *Tragicomedia* consists of the *Primera parte* (table “A”) and the *Segunda parte* (table “B”), each one of those contains five acts, five choruses, two “entreactos” and several paratexts (dedications, sonets...).

The main intention of this doctoral thesis is to enhance the knowledge we have at the moment about doña Feliciana Enríquez de Guzmán, an extraordinary woman who has been forgotten during many centuries.

KEY WORDS: dramatist, Feliciana Enríquez de Guzmán, tragicomedy, theatre, Golden Age.

ÍNDICE	PÁGS.
Resumen	3
Abstract	5
INTRODUCCIÓN	12
Abreviaturas	21

PARTE I

CAPÍTULO I

1.1 La condición de la mujer en el Siglo de Oro	23
1.1.1 La biblioteca de mujeres	31
1.1.2 Una generación de guerreras	34
1.1.3 Feliciano Enríquez de Guzmán: el caso	43
1.2 Contexto histórico-literario en la Sevilla del siglo XVII	49

CAPÍTULO II

2.1 Feliciano Enríquez de Guzmán (1569-1644): estado de la cuestión biográfica y “leyendas” sobre su persona.	70
2.2 Preceptiva clásica: “Carta Ejecutoria” y “A los lectores” <i>versus</i> el “Arte nuevo”	81

CAPÍTULO III

3.1 La <i>Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos</i> : presentación de los testimonios	95
3.2 La misteriosa impresión de la <i>Tragicomedia</i>	118
3.2.1 La Inquisición portuguesa durante la Unión Dinástica y la imprenta	121
3.2.1.1 Familia Craesbeeck	125
3.2.1.2 Familia Carvalho, Coimbra	130

3.2.1.3 Gerardo de la Viña	135
3.2.2 Controversias: ¿por qué imprimir en Portugal? ¿Falso pie de imprenta?	138
3.3 Imprenta en Sevilla [Cotejo con obras que se imprimieron en Sevilla en aquella época]	140
3.3.1 Francisco de Lyra Varreto	144

PARTE II

CAPÍTULO IV

4.1 Estudio crítico de la <i>Tragicomedia</i>	152
4.2 Presentación de la estructura dramática externa de la misma	155
4.3 Análisis de los paratextos	157
4.3.1 Los paratextos de la <i>Primera Parte</i>	158
4.3.2 Los paratextos de la <i>Segunda Parte</i>	180

CAPÍTULO V

5.1 Resumen argumental y temas	189
5.1.1 La <i>Tragicomedia</i> con sus temas	191
5.1.2 Los Entreactos con sus temas	211
5.2 Fuentes	234
5.3 Personajes	253
5.3.1 Personajes principales	
5.3.1.1 Protagonistas	257
5.3.1.2 Antagonistas	264
5.3.2 Personajes secundarios	
5.3.2.1 Mitológicos	266
5.3.2.2 Poderosos e influyentes	270
5.3.3 Personajes accidentales	276
5.4 Métrica	281
5.4.1 <i>Primera parte... o Tragedia</i>	285
5.4.2 <i>Segunda parte... o Comedia</i>	300

5.4.3 Entreacto en verso	312
5.5 Recursos estilísticos	315
5.5.1 Los recursos fónicos	320
5.5.2 Los recursos morfosintácticos	323
5.5.3 Los recursos léxicos-semánticos	329
5.6 Fortuna escénica y éxito literario	344
CAPÍTULO VI	
6.1 Texto “base” y criterios de edición	369
6.2 La <i>Tragicomedia, Primera Parte</i>	371
A don León y doña Leonor Enríquez de Guzmán	372
Licencias, tasa, fe erratas	373-374
A doña Carlota Enríquez y a doña Carlota de Guzmán, mis hermanas	375
De doña Carlota Enríquez de Guzmán a la <i>Tragicomedia los Jardines y Campos Sabeos</i> . Soneto	376
Carta Ejecutoria de la <i>Tragicomedia los Jardines y Campos Sabeos</i>	377
A los lectores	383
De Apolo a doña Feliciano Enríquez de Guzmán. Soneto	385
Personas de esta <i>Primera parte</i>	386
Prólogo	387
Coros de los actos de la <i>Primera parte de la Tragicomedia los Jardines y Campos Sabeos</i> dirigidos a don Diego de León Garavito	393
Coro del Acto I	394
Jornada I y Acto I	396
Coro del Acto II	417
Acto II	419
Entreactos de la <i>Primera parte de la Tragicomedia los Jardines y Campos Sabeos</i> dirigidos a doña Ana Enríquez, su prima	443
Entreacto I	444

Coro del Acto III	459
Jornada II y Acto III	461
Entreacto II	491
Coro del Acto IV	505
Jornada III y Acto IV	506
Coro del Acto V	526
Acto V	527
6.3 La <i>Tragicomedia, Segunda Parte</i>	559
A don Lorenzo de Ribera Garavito	560
Calíope a las ninfas del Betis	561
De Clarisel a Maya. Soneto	562
De Maya a Clarisel. Soneto	562
Gótico Cartel	563
Personas de esta <i>Segunda parte</i>	564
Prólogo	565
Coros de los actos de la <i>Segunda parte</i> de esta <i>Tragicomedia</i> dirigidos a fray Jerónimo de Ribera Garavito	569
Coro del Acto I	570
Jornada I y Acto I	574
Coro del Acto II	596
Acto II	597
Entreactos de la <i>Segunda parte de la Tragicomedia los Jardines</i> y <i>Campos Sabeos</i> dirigidos a doña Leonor Correa de Guzmán, su tía	614
Entreacto I	615
Coro del Acto III	629
Jornada II y Acto III	630
Entreacto II	652
Coro del Acto IV	666
Jornada III y Acto IV	667
Coro del Acto V	682

Acto V	683
EPÍGRAFE: Las Variantes	
<i>Primera Parte de la Tragicomedia</i>	698
<i>Segunda Parte de la Tragicomedia</i>	704
CONCLUSIONES	708
BIBLIOGRAFÍA	
1. Obra de doña Feliciano Enríquez de Guzmán	722
2. Bibliografía consultada	723
3. Webgrafía	746
4. Periódicos en línea	748
APÉNDICES	
A) Tabla de análisis estructural de la <i>Primera parte...</i>	750
B) Tabla de análisis estructural de la <i>Segunda parte...</i>	758

INTRODUCCIÓN

La idea de editar la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* escrita por doña Feliciano Enríquez de Guzmán nació por causalidad en el otoño de 2015. Aquel octubre fui admitida, con gran alegría, en el Programa de Doctorado en Estudios Filológicos de la Universidad de Sevilla para empezar mi camino doctoral en la línea de Literatura Española, en concreto, el teatro del Siglo de Oro. La pasión por la literatura española había ido fortaleciéndose durante mi carrera en la Università Ca' Foscari de Venecia y, una vez terminada la Licenciatura, comencé a considerar la opción de dar un paso ulterior en aquella dirección.

La intención de formar parte de la Escuela de Doctorado de la universidad hispalense se debió, sustancialmente, a dos factores: el primero fue puramente afectivo, porque en 2014 había disfrutado de una beca para una estancia en la capital andaluza, que me había cautivado a tal punto de desear volver algún día a vivir; el segundo factor se lo debo a la dra. María del Valle Ojeda Calvo, quien había dirigido mi Trabajo de Fin de Licenciatura en la Università Ca' Foscari titulado: *El amor en las églogas dramáticas profanas a principios del siglo XVI* (trabajo defendido en marzo de 2013). La dra. Ojeda me había aconsejado el ateneo sevillano no solo por ser oriunda de la ciudad y antigua estudiante del mismo, sino, especialmente, por el buen profesorado del que el Departamento de Literatura Española se compone. Sin embargo, mi propuesta de investigación era otra por aquellos años, o sea, el estudio crítico de un *corpus* selecto de comedias de figurón.

Una vez obtenida la plaza y haber encontrado casa en Sevilla, descubrí que en la Universidad Complutense de Madrid ya se estaban ocupando de la comedia de figurón bajo la dirección del prof. Díez Borque. Así que mi directora de tesis, Piedad Bolaños Donoso y yo tuvimos que buscar un camino distinto y todavía inédito, siempre en el ámbito del teatro del Siglo de Oro.

En 2012 la dra. Bolaños había publicado la primera biografía completa sobre una mujer sevillana que ya había llamado la atención de algunos humanistas e investigadores, doña Feliciano Enríquez de Guzmán, la primera dramaturga española con obra impresa de quien se tiene hoy en día noticia.

Hasta dicha publicación se sabía poco de ella, muchos datos eran imprecisos y más orientados a la leyenda que a la realidad histórica. Con respecto a algunas contemporáneas suyas, como María de Zayas y Ana Caro, tanto doña Feliciano como su obra habían quedado eclipsadas. La profesora Bolaños logró arrojar luz sobre Enríquez, gracias a las minuciosas investigaciones que había llevado a cabo en diversos archivos de Sevilla durante algunos años.

A la hora de encontrar un nuevo tema para el proyecto de tesis doctoral, la dra. Piedad Bolaños me habló de doña Feliciano, puesto que todavía nadie se había ocupado de editar íntegramente la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*. Existían solamente algunas ediciones parciales (Pérez, Scott Soufas, Doménech y González Santamera) y el prof. Vélez-Sainz nos comunicó que sí que tenía pensado trabajar el texto algún día, pero no en un futuro muy próximo, y que, por su parte, no había ningún problema que se dedicara mi investigación doctoral a la edición de estas obras.

La falta de una edición crítica completa de la *Tragicomedia* la señala también Profeti (2013, 125-126) en la reseña que realizó sobre la biografía de doña Feliciano de la profesora Piedad Bolaños. Profeti comenta que no era la primera vez que se ocupaba de reseñar un estudio sobre Enríquez, «figura affascinante nel panorama letterario dei Secoli d'Oro» (2013, 125); en efecto, ya en 2007 se había encargado de la reseña a Reina Ruiz (2005b), un trabajo «interessato forse più a una lettura ideologica dell'opera» que a las características textuales. Un texto «stravagante» que se merecería mayor atención y, concluye, que «ora ci manca solo un buon saggio che analizzi il livello letterario del lavoro di doña Feliciano Enríquez de Guzmán».

La idea de estudiar y editar la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* me encantó: sería la primera vez que me iba a dedicar a una edición crítica, además de que siempre había estado sensible al tema del papel de la mujer en la sociedad y, sin duda alguna, me había apasionado profundizar la condición femenina en el Siglo de Oro.

A medida que leía su biografía, el perfil de doña Feliciano me parecía muy inspirador y sus vicisitudes personales interesantes, a partir de sus dos matrimonios, un acontecimiento impensable para su época; sin embargo, así fue. Enviudó una primera vez en junio de 1616, y se volvió a casar en octubre del mismo año con el hombre que, parece, fue el gran amor de su vida.

Así que estaba decidido: Feliciano Enríquez de Guzmán y su *Tragicomedia* iban a ser las protagonistas de mis investigaciones. El nuevo plan lo tenía todo: una obra inédita de teatro aurisecular español compuesta por una mujer luchadora que había que rescatarse del olvido de los tiempos.

Ahora bien, la presente propuesta de edición crítica ha sido elaborada con la intención de aportar un granito de arena al conocimiento que hoy en día se tiene de Feliciano Enríquez. La edición está pensada para un público de estudiantes de literatura española, de docentes y de estudiosos, porque el texto es bastante complejo y, por mucho que se haya intentado aclararlo, Feliciano –seguramente– cumplió con su propósito de dirigirse a unos lectores selectos. De hecho, la presencia de mitos, leyendas, símbolos, acontecimientos históricos y decenas de referencias cultas impiden el acceso al texto a cualquier lector. Sin embargo, se ha trabajado mucho con la intención de explicarlo lo más detenidamente posible, pero sin que la cantidad de notas críticas estropeen ni el placer ni la fluidez de la lectura.

Las investigaciones y la redacción han durado cinco años, intensos y enriquecedores, en particular por ser la obra de Enríquez muy larga y, como se acaba de apuntar, para nada de fácil entendimiento. La *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* se compone de dos partes, la *Primera parte... o Tragedia* y la *Segunda parte... o Comedia*, cada una de las cuales abarca cinco actos, cinco coros y dos entre actos. Además, hay un cierto número de paratextos –es decir todo lo que no es drama– algunos de ellos muy importantes por presentar el manifiesto poético de la autora.

El trabajo ha supuesto algunas fases que ahora vamos brevemente a presentar. Antes que nada, la recopilación de toda bibliografía sobre doña Feliciano para tener bien claro el estado de la cuestión. Las primeras noticias sobre Enríquez (Capítulo II) remontan al siglo XVII con Lope de Vega, quien, en su *Laurel de Apolo*, cuenta de una tal Feliciano que, vestida de hombre, iba a asistir a clase en la Universidad de Salamanca. Esta imagen, posteriormente rebatida por las pesquisas de Bolaños, ya que nunca Feliciano se alejó de Sevilla ni cursó estudio alguno en ninguna universidad; conquistó la imaginación de los bibliófilos y letrados del siglo XIX, como Sánchez

Arjona, Barrera y Leirado, Adolfo de Castro y Lasso de la Vega, que decidieron ocuparse de ella. En cambio, la *Tragicomedia* empieza a aparecer en las estanterías de las bibliotecas privadas de algunos considerables intelectuales ya en el siglo XVII, entre los que destaca el dramaturgo Antonio de Solís.

A principios del XX, Santiago Montoto de Sedas redacta el primer estudio enteramente dedicado a doña Feliciana, que se leyó en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras el día 14 de diciembre de 1914.

Las indagaciones sobre Enríquez sufrieron un parón durante algunas décadas, hasta llegar a Louis C. Pérez que, en 1988, publica la primera edición parcial de la *Tragicomedia*. A partir de los años Noventa numerosos especialistas han estado interesándose por Feliciana: Bolaños Donoso, Doménech Rico, González Santamera, Vélez-Sainz, Rodríguez Ibarra, Reina Ruiz, Profeti, Peña, McVay, Marín Pina, Jung, Soufas Scott, Serrano y Sanz, Conde Parrado, Rosa Cubo, Dougherty, Walthaus, Robin Rice, Villegas de la Torre, Rouane Soupault, Rabaté, Romero-Díaz y Vollendorf. Un gran empuje en ese sentido se dio en 1997 con ocasión de los veinte años de existencia del prestigioso Festival de Teatro Clásico de Almagro (Ciudad Real), cuando se pusieron en escena los Entreactos de la *Primera parte de la Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* con el título de *Las Gracias Mohosas*. El evento fue una producción del Centro Andaluz del Teatro y de la Consejería de Cultura de Junta de Andalucía, dirigido por Juan Dolores Caballero, quien, para el guión, se basó en la edición de los entreactos realizada por Doménech y González Santamera (1994). Dicha representación-revelación marca un cambio sustancial en el interés por doña Feliciana, fomentando el deseo de saber más sobre esta singular escritora.

Una vez terminada la parte de documentación biobibliográfica, fue preciso rastrear los ejemplares que se conservan hoy de la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* y cotejarlos, con el fin de seleccionar el texto a editar (Capítulo III). Los ejemplares restreados no son muchos, apenas diecisiete, pero hubo que prestar gran atención a muchos detalles, porque la *Tragicomedia* se editó dos veces, en 1624 y en 1627, y hay diferencias sustanciales no solo entre las dos tiradas, sino también entre los ejemplares que llevan la misma fecha.

El texto “base” que se ha elegido se corresponde al testimonio que se encuentra en la Biblioteca Capitulada Colombina de Sevilla y que pertenece a la tirada de 1624. Se

transcribió, modernizó y se redactaron poco a poco las notas críticas con el auxilio de diccionarios y de todo tipo de manuales que podían ayudar a aclarar el contenido, especialmente, el significado de las muchas figuras retóricas y de los mitos clásicos que Feliciano hubo de utilizar.

De forma paralela, se fue redactando el estudio preliminar y se investigó en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla, ya que, en él, la dra. Bolaños había encontrado una gran cantidad de documentos sobre Feliciano Enríquez, que fueron los que le sirvieron para redactar la biografía.

Conforme el trabajo de tesis iba cobrando forma, se decidió dividirlo en dos bloques principales: el estudio preliminar, por un lado y la edición crítica propiamente dicha, por el otro.

El estudio preliminar está dividido a su vez en dos partes, la primera (Capítulos I, II, III) es de carácter histórico, social, biográfico y paleográfico, mientras que la segunda (Capítulos IV, V, VI) abarca el análisis crítico del texto guzmaniano. Seguidamente aparece la edición. *A posteriori* me di cuenta que, sin querer, el trabajo se dividía en primera y segunda parte exactamente como la *Tragicomedia*.

La Parte I arranca con la introducción del contexto histórico, social y literario en el que Enríquez vivió y se formó. Se presenta (Capítulo I) la condición de la mujer, quién tenía acceso a la educación y los libros que se solían destinar al público femenino; el ambiente literario en Sevilla, el “hervidero de ideas” del siglo XVI y la progresiva crisis del siglo XVII, las academias, las justas, las polémicas y las corrientes poéticas que caracterizaron el paso de una centuria a otra. Se han recopilado todas las informaciones útiles sobre la biografía de Feliciano Enríquez que, en su momento, ayudarán a la comprensión del texto. De hecho, se verá cómo la *Tragicomedia* es la alegoría de la vida sentimental de su autora, quien, como se adelantaba, contrajo matrimonio dos veces, la primera con un hombre que ella no amaba, Cristóbal Ponce de Solís y Farfán, mientras que las segundas nupcias la vieron unirse a su gran amor, don Francisco de León Garavito, el día 9 de octubre de 1619, fecha en la que se da por concluida la obra. Feliciano tocó también otros temas, relacionados bien con su entorno familiar, bien con la sociedad de su tiempo desde un punto de vista muy crítico.

A continuación, se propone el comentario crítico de la preceptiva guzmaniana, que se encuentra expuesta en algunos de los paratextos que acompañan la

Tragicomedia, como la “Carta Ejecutoria” y el prólogo “A los lectores” (Capítulo II). En ellos, doña Feliciano se declara a favor de los clásicos, pese al avance del *Arte nuevo de hacer comedias*. Según veremos, su obra se destina a un público selecto y a unas tablas discretas, como conventos y salas de palacios. Su posición conservadora la sitúa perfectamente en la contienda que se produjo en aquella época entre clasicistas y sostenedores de la renovación del arte teatral.

El último apartado (Capítulo III) de esta primera parte se centra en el estudio de los ejemplares que hasta hoy en día conocemos de la *Tragicomedia*, los cuales se encuentran conservados en algunas bibliotecas bien públicas, bien privadas en Europa y en Norte América. Esta pesquisa nos ha permitido también conocer a algunos de los antiguos propietarios del texto.

Finalmente, hemos dedicado nuestra atención a un tema bastante escabroso, es decir, la impresión de la *Tragicomedia*. En la portada se declara que se imprimió en Portugal, concretamente en Coimbra y Lisboa, y las licencias llevan la firma de algunos miembros de la Inquisición portuguesa. El hecho de que Feliciano viviese en una ciudad –Sevilla– que en aquel momento era la flor de la imprenta, levantó más que sospechas. ¿Qué sentido tenía que se mandara imprimir a Portugal? Además, descubrimos que uno de los impresores que figura en la portada, Ierome Carvalho, no existió. El estudio histórico y taquigráfico de los ejemplares de ambas tiradas ha llevado a formular la hipótesis de un posible falso pie de imprenta. Dicha hipótesis surgió a raíz del cotejo de los ejemplares disponibles y del análisis de los dudosos datos editoriales que proporcionan. Además, la obra se editó a pesar de que, no se hubo representado –lo más probable– ni gozó de éxito mientras su autora vivió, requisitos básicos para dar un manuscrito a la imprenta.

La búsqueda de más informaciones sobre la impresión de la obra nos llevó al Archivo Histórico Provincial de Sevilla, donde hemos consultado los documentos notariales de los años 1623-1624 de las veinticuatro escribanías, con el propósito de encontrar noticias sobre la licencia de impresión que se le otorgara a doña Feliciano o, en alternativa, a su segundo marido León Garavito. También hemos realizado un cribado de los impresores que en aquellos años, en la capital hispalense, tenían oficio y que, incluso, se dedicaban a la falsificación. Nos han llamado especialmente la atención dos famosos tipógrafos de Sevilla: Francisco de Lyra, que se encargó de estampar, en

1625, *Información en derecho por la purissima y limpissima Concepción de la siempre Virgen María* de Francisco León Garavito (esposo de doña Feliciano), y Simón Fajardo, quien editó, en 1628, *Arbitrio del desempeño de Su Magestad y conservación y aumento de la grandeza de su Monarquía de España*, que también había salido de la pluma de Garavito.

En la Parte II del trabajo se desarrolla el estudio crítico propiamente dicho de la *Tragicomedia*, empezando por los paratextos (Capítulo IV), donde no solo la autora esgrime las motivaciones que la llevan a apostar por el estilo clásico, sino también su carácter fuerte y rebelde. Seguidamente se analizan, en distintos apartados, el argumento, los temas principales, los personajes, la métrica, el estilo, la difusión que la obra tuvo desde que salió de la imprenta y las posibles fuentes a las que Feliciano acudió para la redacción del texto (Capítulo V). Fue imprescindible considerar constantemente la biografía de Enríquez y todos los detalles que sabíamos de su vida para entender no solamente la intriga, sino también la creación de los personajes y la motivación que la empujó a dividir en dos partes el drama. La indagación sobre las fuentes literarias nos permitió, incluso, lograr una idea de la educación que tuvo, de sus gustos y de sus inclinaciones poéticas.

La cuestión sobre la que aún no hemos conseguido dar respuesta cierta es la de la representación de la *Tragicomedia*: Feliciano se dirige al rey Felipe IV en el prólogo a la *Primera parte...* y, en marzo de 1624, el soberano había entrado en Sevilla. Tanto dicha dedicatoria como el real acontecimiento llevaron a pensar que la obra guzmaniana se hubiera puesto en escena para la ocasión; sin embargo, hasta ahora ningún dato lo confirmaría. La misma incertidumbre surge con respecto a alguna representación en el convento sevillano de Santa Inés, donde las hermanas de doña Feliciano, Carlota y Magdalena, eran monjas y a las que se destina la *Primera parte de la Tragicomedia*. De ahí que se haya investigado para intentar descubrir alguna noticia ulterior sobre la fortuna escénica de la obra.

Finalmente, proporcionamos la primera edición crítica íntegra de la *Tragicomedia*, que se basa en el texto que, como apunté anteriormente, se ha elegido tras el cotejo entre todos los ejemplares conocidos. Dicho texto “base”, fechado 1624, pertenece a la primera tirada que se hizo de la *Tragicomedia*. Se encuentra en buen estado de conservación, los folios están ordenados según un criterio lógico y tanto los

paratextos como el texto dramático son íntegros. De hecho, algunos ejemplares de 1624 y los de la segunda tirada de 1627 carecen de muchísimos versos y, en algunos casos, incluso de unos cuantos paratextos (en epígrafe se pueden consultar las variantes). Como se decía, el ejemplar objeto de nuestra propuesta de edición se custodia hoy en día en la Biblioteca Capitulada Colombina de Sevilla y consideramos que el hecho de que el texto “base” se encuentre en la capital hispalense puede representar un homenaje ulterior a su autora, quien se sentía profundamente orgullosa de ser sevillana.

Para concluir, la intención que ha empujado el desarrollo del presente estudio crítico de la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* es la de enriquecer el panorama y el conocimiento que tenemos hasta hoy día de doña Feliciano Enríquez de Guzmán. También es muy fuerte el deseo de rescatar a esta figura tan especial y su peculiar creación literaria, viniendo, de este modo, a colocar este trabajo en aquella línea de investigación sobre la autoría femenina que ha ido cobrando peso a partir de la segunda mitad del Novecientos. Uno de los objetivos principales de dicha línea es la de dar a conocer a las mujeres intelectuales a través de sus escritos, de su propia voz. Barbeito Carneiro (1997, 183) argumenta que

Si tanto ellas como sus antecesoras y continuadoras no hubieran escrito, hoy las conoceríamos únicamente desde el prisma masculino; sabríamos de su actuación por lo que historiaran los hombres. Gracias a ese imperativo ineludible, que las movió a dejar en soporte permanente lo que hicieron y sintieron, hoy podemos reconstruir «su» historia desde «su» verdad.

La obra de Feliciano Enríquez es muy densa, tanto por los contenidos como por el estilo que se empleó para redactarla, pero es «su verdad». No es ni la leyenda que aparece en el *Laurel de Apolo*, ni lo que los bibliófilos contaron. Es Feliciano misma la que cuenta su historia mediante la ficción literaria.

El deseo es que el presente trabajo pueda promover, de alguna manera, la curiosidad y el acercamiento a esta autora extraordinaria de los filólogos e historiadores de la literatura, pues encontrarán la razón de su vida a través de la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* y que, creemos, pueda merecer aquella “palma de grandes ingenios” a la que tanto aspiraba.

Doy mis más sinceras e infinitas gracias a mis padres, Anna y Saverio, porque si yo lo he dado todo estos cinco años, ellos también. A mi hermano Matteo, a mis abuelos, a Rosa y a su familia, a Mauro, Anna, Maria y a todas las personas que desde Italia, constantemente, han estado animándome y apoyándome durante estos intensos años. No me he sentido sola ni un momento. Agradezco de igual manera a Eleonora y a Rocío, las dos amigas que han estado acompañándome en Sevilla, compartiendo bien las dificultades, bien las alegrías que suponen vivir en una ciudad nueva, empezando de cero. Doy mil gracias al tribunal que dedicará su tiempo a la lectura del presente trabajo y con el que será un placer debatir y compartir tanto ideas como puntos de vista. Gracias a la dra. Serena Provenzano por disfrutar juntas un tramo de nuestro viaje de doctorandas italianas en el extranjero y las maravillas de la capital hispalense. Gracias de corazón también a mi médica la dra. Barbara Giacomazzo y a sus compañeros por lo que hacen desde 2018 para mi salud.

Finalmente, un agradecimiento muy especial va a la profesora dra. Piedad Bolaños Donoso, que para mí es una maestra no solo de investigación sino también de vida.

Abreviaturas

AHPS	Archivo Histórico Provincial de Sevilla.
BNE	Biblioteca Nacional de España.
DA	Real Academia Española. <i>Diccionario de Autoridades</i> [en línea].
Boccaccio	Boccaccio, Giovanni (1983): <i>Genealogía de los dioses paganos</i> . Álvarez, María Consuelo; Iglesias, Rosa María (eds.). Madrid: Editora Nacional.
C	<i>Tragicomedia...</i> , edición de 1624.
Conti	Conti, Natale (1988): <i>Mitología</i> . Iglesias Montiel, Rosa María; Álvarez Morán, María Consuelo (eds.). Murcia: Universidad de Murcia.
COV	Covarrubias Orozco, Sebastián de (2006): <i>Tesoro de la lengua castellana o española</i> . Arellano, Ignacio; Zafra, Rafael (eds.). Madrid: Iberoamericana; Franckfurt am Main: Vervuert.
Correas	Correas, Gonzalo (1906): <i>Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras formulas comunes de la lengua castellana</i> [en línea].
ed.	editor/edición.
eds.	editores.
etc.	excétera.
f.	folio.
ff.	folios.
fig.	figura.
Grimal	Grimal, Pierre (1984): <i>Diccionario de mitología griega y romana</i> . Barcelona: Paidós.
HOR	Horozco, Sebastián de (2005): <i>Teatro universal de proverbios</i> . Alonso Hernández, José Luis (ed.). Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
L	<i>Tragicomedia...</i> , edición de 1627.
pág.	página.
págs.	páginas.

<i>Pozzoli</i>	Pozzoli, Girolamo (1809): <i>Dizionario d' ogni mitologia e antichità</i> , vol.1 [en línea].
RAE	Real Academia Española.
<i>RAH</i>	Real Academia de la Historia. <i>Diccionario Biográfico</i> [en línea].
<i>Refr. Mult.CVC</i>	<i>Refranero multilingüe Centro Virtual Cervantes</i> [en línea].
T	Texto “base”
<i>Treccani</i>	<i>Treccani. Enciclopedia</i> [en línea]. Las definiciones consultadas se han traducido del italiano al español.
v.	verso.
vol.	volumen
vols.	volúmenes
vv.	versos.
<i>Zanotto</i>	Zanotto, Francesco (1842): <i>Dizionario pittoresco di ogni mitologia d' antichità di iconologia e delle favole del medio evo</i> , tomo II [en línea]. — (1854): <i>Dizionario pittoresco di ogni mitologia d' antichità di iconologia e delle favole del medio evo</i> , tomo VII [en línea].

PARTE I

CAPÍTULO I

1.1 La condición de la mujer en el Siglo de Oro¹.

La *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* es una obra inmensa que Feliciano tardó casi veinte años en componer. A medida que se avanza con la lectura, no es posible evitar preguntarse cómo una mente humana fue capaz de producir una tal riqueza de versos, de personajes, de referencias mitológicas y simbólicas; en suma, de componer un texto sorprendente, lo cual supuso una lectura atenta de obras literarias e históricas por parte de la autora. Además, ella quiso seguir la preceptiva clásica para su *Tragicomedia*, por lo tanto se había previamente documentado sobre Aristóteles, Platón y Horacio y sus comentaristas.

El perfil que emerge es sin duda el de una mujer culta y muy inteligente, quien disponía de talento y que sabía manejar los recursos teóricos y literarios que tenía a su alcance. Esto choca profundamente con el contexto cultural en el que ella se situaba, porque es cierto que doña Feliciano se crió y se formó en una época donde las mujeres no tenían importancia alguna. Se les exigía solamente que cuidasen del hogar y de la familia y muchas de ellas apenas sabían leer. Por lo tanto ¿cómo es posible que Feliciano supiera no solo leer y escribir, sino incluso componer una obra en verso de diez actos, completa de coros, entreactos y paratextos? Y no una obra cualquiera, sino una tragicomedia al estilo clásico que ella quiso defender esgrimiendo su pluma y su inteligencia.

En este capítulo se intentará responder a esta pregunta que abre camino hacia una serie de misterios que rodean la vida privada de nuestra autora. Y para encontrar las respuestas, será oportuno contextualizar a doña Feliciano, estudiando el papel de las mujeres en el Siglo de Oro. Si la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*

¹ La bibliografía, hoy día, sobre el tema es amplísima. En este capítulo no se desea aportar nada novedoso, sino que nos limitaremos a trazar un esbozo con el objetivo de ubicar a Feliciano e intentar explicar cómo ella consiguió formarse en una época tan austera para las mujeres. Para una bibliografía más exhaustiva se recomienda la que proporciona Nieves Baranda en la página web: www.bieses.net, quien coordinó el Proyecto de Investigación BFF2003-02610, «Bibliografía de escritoras españolas: Edad Media-Siglo XVIII», financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

provoca asombro en quien la lea, ya podemos adelantar que la vida de su autora no va a ser menos.

En la Edad Media y en los siglos XVI-XVII la mujer hereda una cultura misógina y machista cuyo origen hay que situarlo en la religión católica. De hecho, fue San Pablo el que en sus *Epístolas a los Corintios* (53-54 d.C.) habla de la mujer en tono despectivo, basándose en la segunda relación del *Génesis*, donde se cuenta que Eva fue creada de la costilla de Adán:

En el discurso eclesialístico la superioridad del varón se remonta a la interpretación de la historia de la creación divina de la raza humana, fundamentada en la exégesis bíblica que hace de ella primero san Pablo y luego los Padres de las Iglesias. Este discurso desestima la primera relación (*Génesis* 1, 26-27) que cuenta una creación simultánea y paritaria y se centra en la segunda (*Génesis* 2, 7, 21-22), donde se relata la creación secuencial de Adán y Eva. San Pablo interpreta que la anterior creación de Adán supone su primacia sobre la mujer y es una manifestación de su naturaleza superior, pues el hombre fue, a su juicio, creado a imagen y semejanza de Dios, y la mujer solo fue creada a imagen del hombre y para su ayuda (*Epístola a los Corintios* I, 11, 7-9)².

Tal acontecimiento bíblico marcó sin remedio la inferioridad espiritual de las mujeres, quienes, a partir de ahí, debían dedicar su entera existencia a ayudar al marido y a las tareas domésticas. Tenían dignidad por derivar de Adán, pero siempre se subordinaban al hombre:

El Cristianismo proclamó la igualdad esencial de todos los hombres [...] también proclamó a la mujer como persona, le otorgó dignidad humana. [...] Tal consideración, sin embargo, coexistía con la defensa de la subordinación de las mujeres a los hombres. Se consideraba que ellas eran seres humanos cuya existencia tenía la función de girar alrededor del ser humano primigenio, el hombre³.

Las teorías de San Pablo encontraron el apoyo de los Padres de la Iglesia y de los teólogos medievales, viniendo así a consagrar la primacia del hombre sobre la mujer, cuyo ámbito de acción debía de ser solamente el doméstico, donde tenía que cumplir con sus tareas guardando silencio y discreción, según Trambaioli apunta (2011, 461):

2 Lacarra, 1995, pág. 22.

3 Vigil, 1986, pág.12.

Los clérigos y los teólogos de la Baja Edad Media [...] construyen una retórica contra feminam entre las más radicales y violentas de Europa, apoyándose en autoridades como Platón y Aristóteles, quienes defienden la inferioridad y la naturaleza defectiva de las mujeres, en la sátira de Juvenal, en pasajes de la Biblia, en los textos de san Agustín, san Jerónimo y santo Tomás de Aquino.

Además, Lacarra señala que (1995, 24):

Para la iglesia el objetivo de todos los fieles cristianos, hombres y mujeres, es la salvación, por lo que su comportamiento debe ajustarse y ser armónico con su presunta naturaleza. Las infracciones al código se consideran pecados contra el orden establecido por Dios, y quienes los cometen se arriesgan a la condenación eterna en la otra vida y a la marginación social en la presente.

Ese “orden armónico divino” establecía que al hombre le correspondía la esfera bien de lo público, donde trabajaba y se relacionaba con los demás; bien de lo privado, es decir su casa, donde mandaba. En cambio, la mujer se destinaba, o mejor se condenaba, solamente a lo privado, al hogar, donde se comprometía a ser una buena esposa y madre. Cualquier mujer que se atreviera a salir de ese “orden”, incurriría en graves penas, especialmente desde que lo religioso fue reforzado aún más por el discurso, bien jurídico, bien científico. Todo tenía como único objetivo la preservación de una sociedad jerárquica controlada por los varones para que se cumpliera la (supuesta) voluntad divina.

Las leyes de entonces conferían al marido la autoridad suprema dentro de la unión matrimonial y por eso se veía obligado a dar licencia a su esposa para cualquier cosa. La mujer ni siquiera tenía patria potestad, porque el derecho sobre los hijos descansaba en el hombre. Se casaba la mayoría de las veces con alguien que no amaba para cumplir con intereses económicos o bien de linaje, y solamente bajo el consentimiento paterno.

Una mujer casada tenía mas relevancia social que una doncella, de ahí que todo apuntaba hacia el matrimonio que, en apariencia, aseguraba la mejor condición posible para la mujer. En realidad, lo que aseguraba era su control, con particular atención a la fornicación, que representaba la mayor amenaza para la armonía social católica. En el caso de las viudas, según explica María Eugenia Lacarra, ellas «retienen la patria potestad sobre sus hijos, y con ello el usufructo de sus bienes, mientras guarden la castidad» (1995, 26). El hecho de quedarse sin marido no significaba que podían llevar

una vida más “promiscua”, todo lo contrario, ya que «se trataba de mujeres que se encontraban en el mundo sin estar sometidas directamente al poder de un hombre. Se las miraba con recelo porque podían suponer ejemplos distorsionantes para las demás.» (Vigil, 1986, 195)

Que una mujer casada gozara de una posición privilegiada con respecto a las núbiles no debe llevar a pensar que, casándose, adquirieran algún tipo de derecho, como Franco Rubio (2006, 144) explica:

Si tomamos la *Novísima Recopilación de las leyes de España* como principal fuente para conocer la legislación en la Corona de Castilla observaremos que las mujeres estarán ausentes del Derecho Público y que en el Derecho Privado será considerada sistemáticamente como una menor, cuando no directamente privada de una personalidad jurídica, como ponen de manifiesto tanto las leyes provenientes de las Partidas y del Ordenamiento de Toro como otras posteriores.

Era en la Corona de Castilla donde la legislación era más estricta; por ejemplo en la Corona de Aragón, en Cataluña o en el reino de Valencia a las mujeres casadas se les otorgaba la posibilidad de administrar sus bienes. Sin embargo –sigue Franco Rubio (148)–, hay que tener bien en cuenta que:

En todos los ordenamientos citados se reconoce al marido la administración de los bienes propios sino también de los bienes gananciales, dotales y parafernales además de los generados en el curso del matrimonio, convirtiéndose también en el representante legal de su cónyuge.

En el ámbito científico las cosas no eran muy diferentes: las mujeres debían desempeñar el papel procreativo, desde luego rígidamente reglamentado por el sacramento del matrimonio. Hay que decir que por “papel procreativo” se entendía solamente el parto, porque era el hombre quien realmente daba vida a la criatura en el momento de su concepción. Al igual que la castidad, la monogamia de las mujeres casadas garantizaba la protección de la honra del marido y de la misma familia. Era fundamental evitar que la esposa se dejara ir a cualquier tentación carnal, por eso el adulterio se consideró un delito ya a partir del siglo XIII:

El derecho castellano ha venido decretando la puesta a disposición de la adúltera y su cómplice a merced del marido ofendido. Debido a ello se admite la posibilidad

de que este los mate, eximiéndole la ley de cualquier pena por ese homicidio. Se le prohíbe, sin embargo, que mate solo a uno de los adúlteros [...] dejando al otro con vida. Así se establece, por ejemplo, en el *Fuero Real*, donde –siguiendo al *Fuero Juzgo*– se ordena que en caso de adulterio fuesen puestos los adúlteros a disposición del marido y confiscados los bienes a favor del mismo, añadiendo además que no puede el marido matar al reo, dejando libre al otro, debiendo dar a ambos el mismo trato.

Las *Partidas* desarrollaron con más detalle las consecuencias legales [...]. Tras la acusación y desarrollo del pertinente juicio, si [los adúlteros] eran declarados culpables, a ella se le condenaba a recibir azotes y quedar recluida en un monasterio, mientras que para su cómplice se decretaba la pena de muerte⁴.

La mujer necesitaba de un control especial por su naturaleza débil, torpe y proclive al vicio, una teoría que incluso los científicos de entonces defendían:

El temperamento naturalmente más frío y húmedo de las mujeres lleva a los médicos a concluir que son más proclives a la unión carnal, es decir, más libidinosas, puesto que buscan naturalmente en el varón el calor que les falta y, por tanto, siempre desean unirse a él⁵.

Había una auténtica obsesión con el adulterio, puesto que la esposa era propiedad del marido y de ella dependía su honor, sobre el cual se regía toda la sociedad del Siglo de Oro. Solamente el castigo podía restablecer el orden momentáneamente perdido, como Vigil (1986, 140) explica:

[El] honor defiende la necesidad de la dominación y de la sumisión como base en la que se asienta la dignidad, la reputación y el buen nombre de los poderosos. La moral se ocupa de reforzar la ideología condenando con penas sobrenaturales la violación de la norma. Y en España, el sistema jurídico, por su parte, afianzaba el orden establecido imponiendo la pena máxima, la pena de muerte, a las mujeres que infringieran las reglas sobre el adulterio.

El respeto o menos de la ley llevaba, por lo tanto, a una subdivisión en dos grupos de las mujeres (Franco Rubio, 2006, 140):

La repercusión del discurso tradicional cristiano cargado de misoginia, junto a la insistente versión de la mujer como *eterna Eva* difunde dos prototipos femeninos bien diferenciados: la *mujer buena*, que además de caracterizarse por una serie de virtudes, es la que acata y se halla plenamente sometida al orden (patriarcal) vigente; [...] Frente a ella estaría la *mujer mala*, así considerada justamente por no

4 Collantes de Terán, 1996, págs. 218-219.

5 Lacarra, 1995, págs. 26-27.

acatar, desafiar o subvertir el orden establecido mediante diferentes comportamientos supuestamente inadecuados.

Al grupo de las mujeres “buenas” pertenecían las perfectas sometidas, esposas o hijas o monjas que fuesen, mientras que en el grupo de las "malas" se incluían a las prostitutas, las alcahuetas, las brujas y las escritoras, todas por romper de alguna manera con el prototipo de mujer recatada y devota a la familia que la sociedad de entonces imponía. En el caso de la escritoras, ellas se consideraban “peligrosas” por arriesgarse a cruzar el umbral de la esfera pública a través de la escritura. A las mujeres nobles, no a cualquiera, se les permitía aprender a escribir solamente para contestar a las cartas o para llevar un diario personal de la propia cotidianidad, es decir que la escritura femenina tenía que empezar y terminar en la esfera privada, doméstica (Ferrer Valls, 1995, 3):

Como la modestia y la humildad eran virtudes exigidas a la mujer, la escritura presuponía una muestra de vanidad censurable, una transgresión de la regla. La sátira contra las bachilleras, las mujeres cultas, es tema en el que se ejercitaron muchos autores. El *Buscón* del malhumorado y misógino Quevedo lo tenía muy claro cuando explicaba al lector con su característica crudeza: "yo no quiero las mujeres para consejeras ni bufonas, sino para acostarme con ellas, y si son feas y discretas es lo mismo que acostarse con Aristóteles o Séneca o con un libro".

A pesar de los comentarios personales de Quevedo y de la escasísima consideración de las mujeres en aquellos tiempos, se les impartía una educación, según la clase social a la que pertenecían:

Mientras que las mujeres nobles deben saber leer para leer sus libros de oraciones y la escritura suficiente para contestar cartas, las mujeres de clases inferiores no requieren esta instrucción y solo necesitan saber aquellos conocimientos empíricos que puedan facilitar sus tareas⁶.

La educación les permitía a los varones dominar a las mujeres, por eso era una etapa fundamental en la que había que reparar. Si desde fuera eso daba la idea de ser una oportunidad que les concedía de acercarse a la cultura, en realidad la educación era un mero instrumento de control.

6 Cuadra García, Graña Cid, Muñoz Fernández, Segura Graiño, 1994, pág. 37.

Ahora bien, una cosa era educar, otra era instruir. De hecho, según explica Ballarín Domingo, «cuando se habla de educación de las mujeres [...] no hay por qué entender instrucción alguna, en el sentido literario, la verdadera educación de las mujeres consistía en la formación del alma, del corazón, del carácter, de la voluntad, de los buenos modales, frente a la instrucción, que era lo que las corrompía» (1994, 17), puesto que se dirige a la inteligencia. Esto viene a confirmar lo que se decía antes, o sea, que el real interés por la educación femenina se asentaba en la certeza de dominio sobre las mujeres y para nada en la voluntad de desarrollar sus talentos y sus capacidades intelectuales.

Existía una verdadera literatura pedagógica creada *ad hoc* para garantizar que las doncellas se criaran según los dictámenes eclesiásticos y llegaran a ser “buenas”. La dra. Maria Teresa Cacho (1995, 181) proporciona una interesantísima recopilación de los textos más famosos que se tomaban como referencia para la educación femenina y que a continuación vamos a citar en orden cronológico:

- Eximenis, Francesc, *El llibre de les dones* (1387).
- Alonso de Córdoba, Martín, *Tratado que se intitula Jardín de las nobles doncellas* (1468).
- Talavera, fray Hernando de, *Breve y muy provechosa doctrina de lo que debe saber todo cristiano* (1496).
- Vives, Juan Luis, *Libro llamado Instrucción de la mujer cristiana* (1528).
- Leon, fray Luis de, *La perfecta casada* (1583).
- Astete, Gaspar de, *Tratado del gobierno de la familia y estado de las viudas y donzellas* (1637).
- Herrera, Alonso de, *Espejo de la perfecta casada* (1637).

Toda esta bibliografía tenía en común algunos puntos fundamentales: marcar las diferencias entre varón y mujer –cuya inferioridad no se discutía– y hacer hincapié en la obediencia, la honestidad y la laboriosidad que ella tenía que guardar para no ir en contra de la voluntad divina.

A lo largo de la Edad Media la educación fue monopolio de la Iglesia, por lo menos hasta el siglo XIII donde curas y monjes se hacían cargo de la formación de la

comunidad. Muchas veces era el marido mismo el que se encargaba de ser el maestro de su esposa y, si no lo hacía él, se contrataba a un preceptor. La presencia de un mediador determinaba incluso el *corpus* al cual la mujer tenía acceso:

La participación de una tercera persona que hiciera no solo de intermediario, sino también de guía para seleccionar la lectura, era también una posibilidad para la selección y la formación de estas bibliotecas femeninas⁷.

En este aspecto, no había mucha diferencia entre una mujer laica y una religiosa, puesto que a las monjas siempre se las veía obligadas a depender de su propio confesor⁸.

En los siglos bajomedievales, en cambio, gracias al desarrollo urbano, nacieron las primeras escuelas y universidades públicas de las que las mujeres quedaron excluidas, porque para ellas la casa seguía siendo el lugar de la educación por antonomasia. Los casos de Teresa de Cartagena (1425-¿?) y de Luisa Medrano (1484-1527), quienes consiguieron acudir a la universidad, «son nombres aislados que pueden contarse con los dedos de una mano, excepciones que confirman la regla, pues las universidades [...] no seran accesibles al género femenino» (Cuadra, Graña, Muñoz, Segura, 1994, 42). Fue justamente en la Edad Media cuando se produjo la neta separación entre el saber masculino y femenino y, por consiguiente, entre los espacios en que se transmitía.

La corriente humanística, a pesar de su preocupación por la dignificación del ser humano, mantuvo la línea medieval por lo que se refiere a la metodología y a los espacios educativos. Ferrer Valls (1995, 7) bien lo explica cuando dice que:

El humanismo, con Erasmo a la cabeza, preconizó la comunión entre amor y matrimonio y dignificó el papel de la mujer dentro del hogar, no sólo como organizadora de la casa y del trabajo dentro de la casa, sino como educadora de sus propios hijos. El interés por la instrucción de la mujer entre los humanistas cobra sentido en tanto en cuanto se hace a la mujer depositaria de una tradición patriarcal que debe transmitir a los hijos. Por eso la educación que se preconiza para la mujer es una educación vigilada, de contenido ético-religioso fundamentalmente, y orientada a su aplicación en el seno de la familia. A pesar de lo que tenía de innovador este discurso humanista, el ámbito al que estaba abocada la mujer, y seguiría estándolo en el siglo XVII, era todavía el de lo privado. El espacio público correspondía al hombre.

7 Cátedra, Rojo, 2004, pág. 99.

8 Jung, 2011, pág. 189.

Pese a todas esas restricciones, hubo mujeres que pudieron acceder a las bibliotecas de la familia o del propio marido, logrando así un nivel cultural superior que, en algunos casos, las empujaron a producir ellas mismas literatura.

1.1.1 La biblioteca de mujeres

En un estudio que Pedro Cátedra y Anastasio Rojo han realizado sobre las bibliotecas de mujeres en el siglo XVI, fruto de una larga investigación en la sección de Protocolos del Archivo Provincial de Valladolid, donde han rastreado una cantidad impresionante de documentos fechados entre 1529 y 1599, se da constancia de que hubo una progresiva incorporación del libro a los hábitos sociales femeninos. El proceso culmina con la inclusión de libros en la dote «que implica una nueva libertad de leer y una mayor familiaridad de la mujer con el libro» (2004, 102).

Ahora bien, los dos estudiosos explican que se decidió llevar a cabo la investigación en Valladolid porque fue la sede de la corte real desde la Edad Media hasta 1606, por lo tanto se trataba de un ambiente cultural notable que, sin embargo, puede perfectamente proporcionar una idea sobre las generales costumbres lectoras en la época. Resulta que las mujeres nobles eran las que tenían la posibilidad de acercarse más a la lectura, seguidas por las esposas de médicos, juristas, banqueros, comerciantes y, para terminar, las monjas (2004, 36). Los dos investigadores recopilan también las tipologías de lecturas con las cuales se han encontrado: la primacía la tienen los libros religiosos (Biblia, liturgia, catequesis, libros de horas...), que constituían un importante vehículo de alfabetización y de instrucción primaria (2004, 121), seguidos por los de humanidades (ficción caballerescas, poesía historia, gramática...), de recetas gastronómicas y médicas y, algunas veces, de derecho. A partir de los años 70-80 empiezan a aparecer en las bibliotecas *La Celestina*, obras de Garcilaso y de Timoneda, *La Diana* de Montemayor, *La Galatea* de Cervantes... (2004, 169). Esto a pesar de la publicación del Índice de libros prohibidos, en 1559, que provocaría «una bajada muy llamativa en el número de inventarios de bibliotecas femeninas» (2004, 138). De hecho, se argumenta que los libros de caballería no se censuraron porque gozaban de prestigio, «venían de antiguo y habían adquirido tanto prestigio como se deduce del esfuerzo de

sus contrarios para desterrarlos. Formaban parte de los hábitos de lectura de generaciones y tenían un espacio en el domicilio familiar [...] privilegiado.» (2004, 168)

Si nos desplazamos a Madrid, nos encontraremos con la biblioteca de doña Francisca de Paz Jofre de Loaysa (¿?-1626), que ha sido estudiada por Trevor Dadson (1998, 271-274). Doña Francisca pertenecía a la clase acomodada madrileña; su padre era regidor de Madrid y tesorero de la rentas reales en Alcalá; el marido era oficial segundo en la Secretaría de la Cámara; los hermanos y los primos trabajaban en la administración estatal; y un tío suyo fue catedrático magistral en Sevilla. No sorprende, por tanto, que esa biblioteca particular contara con 50 títulos «encuadernados con cierto lujo» (1998, 274), que Dadson divide en Historia, Religión, Obras filosóficas y prácticas, Ciencias, Derecho (1998, 272). Entre los libros de historia hay algunos sobre el Nuevo Mundo y entre los religiosos aparecen los nombres de fray Luis de Granada y de Santa Teresa y una defensa de la Inmaculada Concepción. Desde luego, la biblioteca inicialmente era de la familia, pero doña Francisca a su muerte, en noviembre de 1626, dejó escrito que todos los libros eran parte de sus bienes. Como bien subraya Dadson, esa biblioteca es muy importante porque, antes que nada, pertenecía a una mujer y, después, por ser un testimonio más de «los hábitos de lectura de una familia de clase acomodada de la España de Felipe III y IV» (1998, 271).

Un estudio sobre las mujeres lectoras en el siglo XVI llevado a cabo en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla por la dra. Carmen Álvarez Márquez (2004, 25), viene a confirmar que los resultados de las investigaciones de Cátedra y Rojo se pueden aplicar a otros lugares importantes de la Corona:

De acuerdo con la fuentes documentales [...], las lecturas de la mujer sevillana del quinientos se reducían a un libro de rezo o de devoción, sin especificar título, o a un *libro de Horas*, un *Flos sanctorum*, un *libro de epístolas y evangelios* o *misal*, cuando se especifica.

Álvarez Márquez va enfocando el estudio en algunas bibliotecas sevillanas particulares, por ejemplo la de doña Elvira de Guzmán (¿?-1548, una posible pariente de doña Feliciano), quien poseía obras de Petrarca, Boccaccio, Castiglione, Boscán, López de Mendoza, Juan de Mena, fray Hernando de Talavera y san Jerónimo, por citar algunos (2004, 30). Doña Ana de Haro (¿?-1575) y doña Juana Jiménez Ponce (¿?)

guardaban en su casa libros de Antonio de Torquemada, Diego de Montemayor y Fernando de Rojas (2004, 32-33) al igual que en las bibliotecas vallisoleñanas y en la de la madrileña doña Francisca de Paz.

No obstante, esa creciente afición femenina por la lectura y la oportunidad que se les concede para formarse, a las mujeres se le sigue prohibiendo el ámbito público. Ni siquiera en la corte de Isabel la Católica se llegó a transformar el modelo femenino tradicional, pese a que la reina era culta y se rodeara de mujeres que sabían leer, escribir y estudiaban latín y griego. Esto siempre se debía a la voluntad de confinar a las mujeres dentro de un espacio controlado, donde podían estudiar pero no producir cultura, según bien aclara Segura Graiño (1994, 180):

Las nobles isabelinas son cultas pero su cultura es pasiva, se reduce a sus costumbres y a su papel como mecenas. Pero no son cultas en el significado de creadoras de cultura. La primera acepción si es consecuencia de los ideales renacentistas, cosa que no lo es la segunda. Por ello, si el Renacimiento confiere a las mujeres el papel de meras receptoras y protectoras de la cultura sigue asignando a las mujeres una actuación reducida a tareas privadas. La creación de cultura supone una actuación pública cosa que reserva solo a los hombres.

Es verdad que en el Renacimiento las mujeres van accediendo más a los libros y a la cultura, sin embargo no hay que interpretar el fenómeno de una manera revolucionaria porque, tal y como se ha podido demostrar, ellas conservan un papel pasivo y se les impone continuamente la autoridad masculina. En suma, retomando las palabras de Jung (2011, 187), «tanto en la cultura teocéntrico-clerical como en la antropocéntrico-laica, la mujer está concebida como un ser subordinado al hombre a la que se le está asignando el espacio hogareño privado, pero no el público, y para la que no está previsto que escriba y publique».

Por si no fuera suficiente, en el Barroco se asistió a un retroceso ulterior de la condición femenina. De hecho, el honor vino cobrando cada vez más importancia y, por consiguiente, se impuso un estricto control sobre su principal amenaza, la mujer, quien podía poner en tela de juicio el estamento social mediante su sabiduría y su cultura (Cacho, 1995, 208-209):

En el mundo barroco, la descalificación hacia la cultura femenina es total. Desde los sermones hasta las novelas o las obras teatrales, todos los textos parecen estar

de acuerdo en que la mujer es un ser inútil para la ciencia y que su cultura debe limitarse a la necesaria para la vida doméstica. [...] En unos momentos en los que era más necesario el sometimiento de las mujeres por el problema del honor [...], es natural que se intentara controlarlas. Si se las mantenía fuera del poder que puede dar la cultura, se las podría convencer de su condición secundaria y subordinada al hombre y de la obligatoriedad del cumplimiento de las normas masculinas.

Sánchez Llama (1993, 942) observa que en el siglo XVII la marginación se produjo también en el mundo del trabajo, considerado «deshonesto» para una mujer, quien solamente era apta para las tareas domésticas, que se llevaban a cabo percibir retribución ninguna. Desde luego, la dependencia financiera del varón era otro de los numerosos métodos de control que se aplicaban a las mujeres.

La modernidad, por lo tanto, no conlleva muchos cambios en la condición femenina con respecto a la Edad Media. El saber especializado sigue siendo inaccesible para las mujeres, además hay que tener en cuenta el peso que el Concilio de Trento (1545-1563) tuvo a la hora de regular la sociedad aurisecular. Todo lo que iba en contra de la contrarreforma tridentina se censuraba, de ahí que fuera imposible imaginar a una mujer que quisiese romper con el discurso dominante y salir a la calle para darse a conocer como sabia o bien como escritora. Ya era difícil para los escritores varones dar voz a su propia autonomía y dignidad, «está claro que la tentativa femenina de autoafirmación como sujeto intelectual y creador resulta verdaderamente heroica, yendo, como va, contra viento y marea» (Trambaioli, 2011, 464).

No obstante, siempre hay una excepción que confirma la regla y esto sería el caso de aquellas heroínas que desafiaron los poderes establecidos y que, para decirlo con las palabras de Ferrer Valls (1995), «rompieron el silencio» después de mucho tiempo. Y es entre esas heroínas donde se situaría doña Feliciana Enríquez de Guzmán.

1.1.2 Una generación de guerreras

A finales del siglo XVI se registra un cambio de tendencia muy importante, puesto que empiezan a darse a conocer algunas mujeres escritoras. El fenómeno provoca cierto asombro si pensamos en la condición femenina de la época; sin embargo, Nieves Baranda (2005, 22) declara que «las mujeres llevaban ya muchos años

alfabetizándose» y que «había obras impresas de escritoras famosas en otros países.» Todo eso se verificó especialmente a partir de 1588 a causa de la fama que Teresa de Jesús vino ganando después de la publicación de sus obras. En efecto, gracias a esos escritos y a la mediación de fray Luis de León, quien celebró a la futura santa, se dio inicio a una valoración positiva de la mujer, incluso de la que escribía. Por fin, el ejercicio de la escritura ya no se identificaba con el pecado, siempre y cuando se ocupara de temas religiosos y espirituales. En este sentido, se les otorgaba a las mujeres la posibilidad de salir del espacio privado al cual se les había clausurado hasta entonces para cultivar el oficio literario.

El cambio de tendencia se aprecia en el libro *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas* (1903) de Serrano y Sanz, donde quedan catalogadas alrededor de quinientas entradas de autoras que vivieron entre 1500 y 1700. Resulta que antes del siglo XVII la presencia de autoras fue escasa, pero a partir de esa centuria las mujeres comienzan a darse a conocer, también, a través de justas y certámenes poéticos (Baranda, 2013, 3), que marcan indudablemente el paso que la mujer da hacia la esfera pública. La impresionante investigación llevada a cabo por Serrano y Sanz —es una de las primeras— arroja luz sobre «un territorio olvidado, silenciado» (Doménech, Santamera, 1996, 20) y ha venido rescatándose poco a poco a lo largo del siglo XX. A lo que hay que añadir que aún queda mucho por descubrir en monasterios y bibliotecas.

Cuando hablamos de mujeres escritoras, hay que tener en cuenta que llegaban a serlo aquellas que podían conseguir una instrucción gracias a su propia condición, según indica Profeti (1995, 247):

La geografía de la mujer escritora la sitúa en los habituales centros de cultura: Madrid, Toledo, Sevilla, Barcelona; su estratificación social se orientará obviamente aun más a los niveles altos de la escalera estamentaria, se tratará de damas que tienen acceso a la escritura gracias a circunstancias afortunadas (la biblioteca paterna, el ayo de los hermanos); a menudo pertenecen a la nobleza [...] o serán religiosas.

Sabemos que hasta ese momento habían sido principalmente las monjas las que se habían dedicado a la escritura con más frecuencia, sin embargo, a partir de finales del siglo XVI se va formando un grupo de mujeres que se veía posibilitado, por fin, a

romper con el prototipo femenino en virtud de su sabiduría, conseguida gracias a su condición familiar y, evidentemente, de su fuerte personalidad:

Fuera del convento, no hay un ámbito donde la mujer pueda desarrollar una actividad cultural y literaria, a no ser en el mundo poco explorado de las academias literarias. En algunas de ellas brillaron María de Zayas y Ana Caro [...] ejemplo de mujeres libres, dedicadas a menester literarios, capaces de superar todas las limitaciones sociales para hacerse un lugar dentro de los escritores. No sabemos si fueron casadas, aunque suponemos que no, ya que el matrimonio suponía la dedicación exclusiva al hogar y al mando y el abandono de toda actividad intelectual. Eran mujeres de la pequeña nobleza (Doménech, Santamera, 1996, 25-26).

No están unidas por su procedencia geográfica, aparte de lo que se refiere a su origen peninsular, sino por su nivel social medio-alto y alto y una cronología determinante, que tiene implicaciones directas sobre sus posibilidades de escribir y el grado de transgresión que deben asumir para hacerlo. Estas futuras escritoras se educan en tiempos en que ya hay obras exentas publicadas por mujeres, cuando en los preliminares de ciertos impresos de prestigio se incluyen poemas femeninos, cuando se celebran justas en las que hay participación de mujeres y hay damas alabadas por su saber (Baranda, 2005, 223).

Eran mujeres que eran conscientes de sus capacidades y que por eso se volvieron muy combativas a la hora de defender lo que escribían. Ferrer Valls (1995, 4) trae muy bien a colación el caso de sor Juana Inés de la Cruz, quien en la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (1692) «ponía el dedo en la llaga al reflexionar sobre los peligros que encerraba para la mujer la estrategia del silencio», desafiando las aseveraciones de aquellos Padres de la Iglesia, san Pablo *in primis*, que venían predicando desde hacía décadas que las mujeres debían de callarse. Ferrer Valls (1998, 29) hace hincapié en el hecho de que, en esa *Carta*, sor Juana Inés da «testimonio del desgarramiento interior que podía llegar a entrañar para la mujer la opción de la escritura». En la misma línea se sitúa Ínigo Sánchez Llama (1990, 945), quien, en su estudio, cita directamente a la pionera monja mejicana:

Sor Juana, en la *Respuesta a Sor Filotea*, sistematiza un manifiesto de rebeldía intelectual frente a una situación injusta, reivindica el derecho de las mujeres a la cultura, ironiza sobre los que creen que sólo pueden realizar «filosofías de cocina» y señala como única aspiración su afán por el conocimiento: «Yo no estudio para escribir, ni menos para enseñar..., sino sólo por ver si con estudiar ignoro menos».

Sor Juana Inés de la Cruz no fue la única en atreverse a reivindicar la dignidad femenina, de hecho otras escritoras se sumaron a la corriente y se dieron a conocer por su postura con respecto al machismo de la época. Es el caso de María de Zayas (1590-¿1648?) y Ana Caro de Mallén (1590-1646)⁹, quienes se sentían orgullosas de su propio oficio y de su ingenio. «María de Zayas», argumenta siempre Ferrer Valls, «reclamaría, como otras mujeres del siglo su derecho a la cultura, defendiendo la igualdad de “entendimientos” y de almas entre hombre y mujer, y acusando a los hombres de impedir el acceso de la mujer al conocimiento como medio para poder dominarla.» (1995, 6) Ana Caro hasta exigía ser pagada por su trabajo, de ahí que ya se iban abriendo paso los primeros atisbos de profesionalización de la mujer escritora.

Desde luego, en esa corriente se ha de incluir, también, a doña Feliciano Enríquez de Guzmán por ser otro ejemplo clarísimo de mujer conciente de su autoría que lucha para que su voz no se silencie.

Nieves Baranda (2002) proporciona una subdivisión por etapas que resulta muy eficaz a la hora de acercarse a la literatura femenina de entonces, puesto que la investigadora localiza cuatro grupos de escritoras según las décadas en que ellas vivieron y el contexto al cual pertenecían. Por lo tanto, vamos a reproducir dicha división con el objetivo de ofrecer un panorama lo más claro posible sobre esa generación de mujeres tan especiales:

- Escritoras nacidas antes de 1580 y que publican entre 1600-1610: Valentina Pinelo, *Libro de las alabanzas y excelencias de la gloriosa Santa Ana* (Sevilla, 1601); Isabel de Liaño, *Historia de la vida, muerte y milagros de Santa Catalina de Sena* (Valladolid, 1604); Magdalena de San Jerónimo, *Razón y forma de la galera y casa real...* (Salamanca, 1608). Se trata de obras religiosas y, por consiguiente, muy provechosas para el público femenino de la época.
- Escritoras nacidas entre 1590-1605 y que publican en los años 30 del siglo XVII: **Feliciano Enríquez de Guzmán (1569-1644)**, Bernarda Ferreira de

⁹ Para profundizar las vidas y las obras remitimos especialmente a los trabajos de Alicia Yllera y de Rosa Navarro Durán, *La «rara belleza» de las damas en las novelas de María de Zayas y de Mariana de Carvajal* (1998) para María de Zayas y a Lola Luna para Ana Caro Mallén, cuya tesis doctoral *Ana Caro, una escritora profesional del Siglo de Oro. Vida y obra.* se defendió en la Universidad de Sevilla en el año 1992. Además, Luna editó *El conde Partinuplés*, Kassel, Edition Reichenberger, 1993, y *Valor, agravio y mujer*, Madrid, Castalia, 1993.

Lacerda (1595-1644), Ana de Castro Egas (antes de 1609-después de 1629), María de Zayas (h. 1590-después de 1648), Luisa María de Padilla (h. 1590-1646), Ana Abarca de Bolea (1602-h. 1686), Violante do Céu (1607-1693) y, posiblemente, Leonor de la Cueva († después de 1645), Ana Caro Mallén (noticias entre 1628-1645), Marcia Belisarda († después de 1646), María Nieto de Aragón (publicaciones entre 1644 y 1650) y Ángela de Acevedo¹⁰ (segunda mitad del siglo XVII). Es el grupo "aurisecular" por antonomasia, se dirigen a un público más amplio, tienen posibilidad de imprimir lo que redactan y son mujeres que se relacionan con los mayores centros culturales del Reino, tal y como eran Madrid, Sevilla, Zaragoza, Valladolid y Lisboa. Su producción abarca desde la poesía hasta el teatro. Algunas de ellas ya escriben con una finalidad económica, por ejemplo Ana Caro Mallén.

- Escritoras nacidas entre 1620-1630 y que publican en los años 50 del siglo XVII: Catalina Clara Ramírez de Guzmán; Josefa de Meneses; Mariana de Carvajal; Eugenia Bueso y Salvadora Colodro. Este grupo da apoyo al grupo anterior, el de doña Feliciano, con respecto a los temas y empiezan a utilizar la sátira para ridiculizar a los hombres, quienes por primera vez se ven ubicados en una posición de inferioridad.
- Escritoras nacidas entre 1630-1645 y que publican entre 1665-1690. Nieves Baranda hace notar que faltan datos sobre este grupo, probablemente por la crisis que se produjo en ese período y la recuperación de valores conservadores¹¹. La época coincidiría con el reinado de Carlos II que, en general, no fue muy productiva desde el punto de vista literario.
- Escritoras nacidas a partir de 1650 y que publican a finales del siglo XVII: Mariana Sallent, *Vida de nuestra seráfica madre Santa Clara* (Zaragoza, 1700); Josefa de Meneses, *Despertador del alma al sueño de la vida en voz de un*

¹⁰ Sobre esa escritora la doctora Serena Provenzano (Universidad de Sevilla) ha llevado a cabo su tesis doctoral, dirigida por la profesora Piedad Bolaños Donoso y leída en noviembre de 2018. Se trata de la edición de una de las obras de Acevedo, a la cual se suma la aportación de datos biográficos totalmente desconocidos hasta ahora.

¹¹ Sobre este grupo se está, ahora, fundamentalmente trabajando, sacando a la luz sus textos que quedaron inéditos. Es el caso de María del Pino y Sánchez (1635), conocida en el mundo religioso como Sor María de San Agustín, sobre quien Piedad Bolaños Donoso y Marina Martín Ojeda han redactado el libro *Sufrir más por querer más*, Écija (Sevilla), Asociación Cultural Ecijana Martín de Roa, 2010.

advertido desengaño (Lisboa, 1695) y sor Juana Inés de la Cruz, *Los empeños de una casa* (estrenada en 1683). Son monjas o seglares que escriben hagiografías y tratados morales.

Ahora bien, vamos a detenernos un poco más en el grupo auri-secular al cual pertenece nuestra Feliciano, aunque su fecha de nacimiento se situaría 30 años antes con respecto a la generación en la cual se la incluye. Esto da que pensar que incluso fuera una adelantada para su época.

Además de la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*, las autoras y las obras que hasta ahora han despertado más interés han sido: *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva y Silva, *Nobleza virtuosa* (1637) de Luisa María de Padilla, *El conde Partinuplés* (1653) y *Valor, agravio y mujer* (fecha no identificada) de Ana Caro de Mallén y *La traición en la amistad* (¿1632?) y *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) de María de Zayas. Estas obras están reunidas por la presencia de tipos femeninos que «actúan por cuenta propia, mujeres activas para decidir su propio destino frente a los hombres.» (Baranda, 2002, 12) Estos personajes se colocan en el centro de la acción e intentan romper con el discurso misógino dominante, convirtiéndose en verdaderos embajadores de la visión del mundo de la propia autora.

Los medios literarios a través de los cuales este grupo de escritoras expresa sus ideales y su punto de vista son la poesía, la novela y el drama. La poesía es de tipo amoroso y se caracteriza por la presencia de un yo lírico femenino que se queja por la inconstancia del amado, viniendo así a poner en tela de juicio las acusaciones tópicas contra la debilidad carnal y espiritual de la mujer. Las escritoras que cultivaron dicho género poético fueron especialmente Leonor de la Cueva, Violante do Céu, Marcia Belisarda y Catalina Clara Ramírez de Guzmán.

Por lo que se refiere a la prosa, fue la novela cortesana la que gozó de más éxito y esto se debió a su carácter comercial «que contaba entre sus lectores más devotos a las mujeres, lo que no es extraño dadas las características temáticas y estilísticas de las obras. Apelaban a sentimientos y situaciones que podían ser comprensibles desde su propia experiencia y lo hacían en un estilo que no requería excesivo esfuerzo» (Baranda, 2002, 14). María de Zayas, Mariana de Carvajal y Leonor de Meneses fueron las que se

ocuparon del género cortesano, tanto que, en el caso de María de Zayas, las novelas siguieron imprimiéndose en el siglo XVIII y se tradujeron al italiano y al francés.

Para finalizar, el drama¹², más bien la comedia fue la que atrajo realmente a esas autoras, porque les permitía una mayor libertad en la construcción de la intriga y de los personajes femeninos, según bien explica Ferrer Valls (1998, 1-2)¹³:

Como ha escrito J. Oleza el drama está obligado a transmitir el dogma, mientras la comedia, por el contrario, se instala en la ambigüedad e incluso el amoralismo y se deja impregnar a menudo por fuertes dosis de irreverencia.

En la fase de enredo parece que todas las transgresiones y todos los instrumentos son válidos. Es el triunfo del mundo al revés, de la ficción sobre la realidad. Es cierto que esta fase transgresora concluye con el retorno a la reintegración social [...], pero mientras y hasta ese momento, la comedia, como muy bien observó Wardropper, explora las posibilidades de una vida diferente, incluso poniendo en cuestión muchos esquemas de comportamiento social.

La misma tesis viene confirmada también por Pedraza Jiménez (2006, 170):

En ella [la comedia urbana] encuentran las dramaturgas áureas un código claramente establecido, perfectamente asimilable por un espíritu cultivado, sensible e intuitivo. Un código que permite mostrar dominio, habilidad, perfección formal. Y un código que se convierte en instrumento para canalizar sus opiniones sobre algunos temas que le son muy caros.

No obstante, la producción dramática de esas escritoras no rompe con la convenciones del género cómico, pero sí que aporta un nuevo punto de vista, el femenino. No se produce ninguna innovación formal, pero sí en el contenido, ya que se aprovecha de la «posibilidad de expresión para pronunciarse sobre cuestiones que afectan a las mujeres: derecho a elegir marido, las virtudes femeninas frente a los tópicos, crítica del comportamiento de los hombres hacia las mujeres, o modelos femeninos nuevos, que incluyen el derecho a la cultura.» (Baranda, 2002, 16)

12 Señalamos también a María José Rodríguez Campillo quien ha realizado su tesis doctoral sobre *Las implicaturas en el teatro femenino de los Siglos de Oro*, defendida en la Universitat Rovira i Virgili (Tarragona) en septiembre de 2008. Rodríguez propone un interesante análisis del *corpus* dramático compuesto por mujeres en el Siglo de Oro con el objeto de codificar los contenidos de los textos en relación con la condición femenina de la época.

13 Ferrer Valls remite a su vez a los trabajos de Oleza (1994, 1996).

Doménech y González Santamera (1996, 29) argumentan que a esas mujeres no se les podía exigir que creasen incluso un nuevo género, ellas tuvieron que seguir los esquemas fijados por los escritores varones, eso no se pudo evitar, porque ya era lo suficientemente extraordinario que ellas pudiesen acceder al ámbito literario y expresar sus opiniones.

Las tipologías de comedias hacia las cuales esa generación se orientó fueron la caballeresca, la de honor y la urbana. La *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* de doña Feliciana, por ejemplo, tiene que ver con lo caballeresco, puesto que la intriga se desarrolla en un lugar fantástico, se idealiza mucho el amor, hay desafíos caballerescos, se hace uso de elementos mágicos, el vestuario y la escenografía son riquísimos y bien se adaptan al público cortesano. Con respecto a la comedia urbana, el drama caballeresco se aleja mucho de la sociedad, por consiguiente, la crítica que la autora puede mover contra la condición de la mujer en su época resulta ser menos directa. Por citar un ejemplo, en la *Segunda Parte de la Tragicomedia*, doña Feliciana se burla de los hombres a través del personaje de Ileda, quien lleva a Birano y al rey Beloribo a una fuente mágica donde a los dos los transforma en mujeres después de bañarse y, encima, padecerán un acoso por mano de tres dioses. Como se puede ver solamente en esta escena, el género le permite a la dramaturga invertir los papeles masculinos y femeninos, ridiculizando a los varones y rescatando a la mujer, en este caso Ileda, quien destaca por su talento.

Además de mover críticas contra el machismo y de reivindicar su propia dignidad, esa generación de escritoras solían poner antes del texto un prólogo con el objeto de conferir autoridad a la obra. Es por eso que en ello, a menudo, aparece un listado de casos ilustres femeninos: es para demostrar que algunas mujeres ya se habían ocupado de escribir obras literarias a pesar de las restricciones impuestas por la sociedad. Dicha enumeración comparece, como hemos podido ver, también Feliciana en su “Carta Ejecutoria” cuando cita a algunas damas cultas de su época para defenderse de las acusaciones de los poetas cómicos de España.

Lola Luna (1996) explicó detenidamente las funciones que el prólogo tenía para una autora del Siglo de Oro y que ahora vamos a resumir en los siguientes puntos:

- presencia del tópico de la “afectada modestia”, relacionado con la *captatio benevolentiae*, es decir la humilde justificación que la autora aportaba para que su obra se acogiera y se reconociera como tal por el lector;
- defensa de la autoría femenina y derecho a la escritura;
- proporcionar autoridad, puesto que, como la mujer no podía ser escritora, su producción no tenía importancia;
- reducir el asombro que el público sentiría a la hora de acercarse a la literatura femenina mediante la persuasión de que incluso la mujer era un ser razonable.

El tópico de la “afectada modestia” nació de «la contradicción entre el ansia de expresión y de reconocimiento como autora y un código de comportamiento social que exigía a la mujer silencio y recogimiento» (Ferrer Valls, 2006, 220) y que ese conflicto entre autoría y autoridad condiciona la estructura retórica de la obra misma (Luna, 1996, 48). Tomando como referencia un prólogo compuesto por sor Valentina Pinelo, pero que perfectamente se puede aplicar a todas las escritoras del Siglo de Oro, Luna (1996, 47-48) comentó que:

La retórica del prólogo se construye en torno a un sujeto femenino «flaco», sin formación (ni «maestro» ni «cursos»), que defiende la autoría de su obra («que no pierda crédito por ser mujer»), «humildemente», porque aunque esto sea una «maravilla», es obra de inspiración divina, junto a la paradoja de que los menores («simples») pueden ser superiores a los «sabios».

No obstante, no siempre es posible hablar de “modestia” en los prólogos escritos por mujeres, porque en los casos de Ángela de Acevedo, María de Zayas y de nuestra Feliciano saltan a la vista el gran orgullo de autoría y la conciencia de saber manejar el oficio de la escritura. De eso dio plena muestra Feliciano en los paratextos que presentaremos: ella carece completamente de modestia, hasta se le podría tachar de presumida o heroica cuando declara haber compuesto el mejor drama de la historia de la literatura peninsular. Ella quiere que su *Tragicomedia* alcance el reconocimiento que se merece y no se lo pide al lector con humildad, sino que él la tiene que leer sí o sí, porque es una obra de arte.

La diversidad de aptitud hacia la escritura dependería también de la personalidad de cada autora, puesto que había quien se daba a conocer mediante unos humildes preámbulos y quien, al revés, perseguía su propia autoglorificación sin muchos matices, tal y como hizo doña Felicianana.

1.1.3 Felicianana Enríquez de Guzmán: el caso

En el marco de la generación de mujeres escritoras cabe nuestra doña Felicianana, quien, sin embargo, viene configurándose como un “caso” aún más curioso, porque todavía no sabemos muy bien dónde recibió la instrucción que le permitiría lograr componer una larguísima tragicomedia y saber manejar las figuras retóricas a un nivel tal que casi se podría comparar con don Luis de Góngora.

Además, por si todo eso fuera poco, en 1619 enviudó al morir entre los meses de mayo y junio don Cristóbal Ponce de Solís y Farfán, y contrajo segundas nupcias unos pocos meses después. Lo de casarse más de una vez no se toleraba por aquellos entonces, como bien explica Vigil (1986, 198-199):

Los moralistas no eran partidarios de que los viudos contrajeran segundos matrimonios. «La mujer no peca en se casar, mas si enviudase mejor hará en permanecer en vida de castidad», escribe Juan de Pineda citando a San Pablo. Este empeño obedecía a la mentalidad clerical, de acuerdo con la cual, la represión sexual, la perfección individual y el orden social son inseparables. [...] Eran contrarios a que celebraran segundas bodas, tanto hombres como mujeres. Pero ponían más énfasis en que no se volvieran a casar las mujeres porque hacían una especie de traslación hacia el futuro de la fidelidad debida al marido y del derecho exclusivo de este al uso del cuerpo de su mujer.

Resumiendo, Felicianana no solamente fue escritora en una época muy dura para las mujeres, sino que no perdió tiempo para casarse con don Francisco de León Garavito en el mismo año en que falleció don Cristóbal, su primer esposo.

Y no olvidemos que la *Tragicomedia* se dio a la imprenta, probablemente sin que se pusiera en escena ni una sola vez, lo que, en aquella época, era el requisito fundamental para que se imprimiera una pieza, porque antes debía de tener éxito en las tablas. Es más, de momento se desconoce si Felicianana acudió a alguna academia de buenas letras sevillana o bien si tomó parte de alguna tertulia de letrados. Pero tenemos

la impresión de que su presencia en los círculos de la época pasó bastante desapercibida y, no obstante, consiguió lo que consiguió. Considerando lo que hemos venido viendo a lo largo de este capítulo sobre el papel femenino en la sociedad aurisecular, el recelo que se les tenía hacia las viudas y el oficio de la escritura, el caso de doña Feliciano provoca mucho asombro y despierta muchas preguntas.

Piedad Bolaños (2007, 2) en su minucioso estudio sobre la biblioteca de don Francisco de León Garavito, licenciado en Cánones, hecho que explicaría la cantidad de libros de los que disponía, sugiere que era

Indudable que la mayor parte de los libros inventariados entre sus bienes —una vez muerto— le pertenecieran, pues tuvieron que ser adquiridos para efectuar su carrera, pero no podemos descartar que el matrimonio comprara más de un libro durante los años que convivieron (que fueron más de 10 años), convirtiéndose así esta biblioteca en 'bienes gananciales'; bienes gananciales de una pareja formada por una mujer que cuando pretendió contraer matrimonio por primera vez, al hacer el elenco de sus pertenencias, no aporta ni un solo libro pero que, excepcionalmente, era capaz de leer y escribir aunque no lo necesitara para su 'oficio', pues doña Feliciano no vivió de la literatura.

A este propósito, en el Apéndice I (21-28) del mismo estudio, Piedad Bolaños proporciona el documento notarial fechado 25 de abril de 1629, donde se hace inventario de los libros que pertenecieron a don Francisco de León Garavito. Esta impresionante e interesantísima biblioteca, una auténtica joya, abarca 131 títulos a los cuales hay que añadir 440 copias de la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* y 16 copias de las *Informaciones de derecho de la limpieza de Nuestra Señora*, cuyo autor es don Francisco. Bolaños (2007, 8-9) selecciona los libros de carácter filológico que Feliciano debió de consultar y que vamos a reproducir tal cual, a continuación:

1. *Segunda parte de Espejo de Príncipes e caballeros*, de Pedro la Sierra.
2. *Diccionario de romance en latín*, de Antonio de Nebrija.
3. *Lágrimas de Angélica*, de Luis de Barahona de Soto.
4. *Comedia Niniue* [¿?]¹⁴.

14 Con el paso de los años y la investigación de tantos compañeros, podemos decir que se ha localizado un manuscrito titulado *Ninive y su conversión. Comedia y auto*, de Gaspar de Mesa (Mss. 16.940), texto que podría haber poseído el propio Garavito. En la censura se dice que puede representarse en Villamayor, 1597 (este nombre corresponde, actualmente, a un pueblo de la provincia de Salamanca). Probablemente, lugar donde 'estuviera' su creador ¿sacerdote? No conocemos texto impreso. [P.B.D.]

5. *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto.
6. *Vocabulario de las dos lenguas, toscana y castellana*, de Cristóbal de las Casas.
7. *Las trescientas o Laberinto de la fortuna*, de Juan de Mena.
8. *Las Metamorfosis*, de Publio Ovidio Nasón.
9. *Las Obras* del famoso poeta Gregorio Silvestre.
10. *Novelas ejemplares*, de Miguel de Cervantes Saavedra.
11. *Novelas morales*, de Diego de Águeda y Vargas.
12. *Examen de ingenios para las ciencias*, por Juan Huarte de San Juan.
13. *De retórica y dialéctica*, de Francisco de Morgado.
14. *La vida y fábulas* del clarísimo sabio fabulador Esopo.
15. *Tablas poéticas*, del licenciado Cascales.
16. *Don Quijote de la Mancha*, por Miguel de Cervantes.
17. *Paradojas e Arte poética*, de Francisco Sánchez, el Broncense.
18. *Artem Poeticam Horatii Annotationes*.
19. *Gramática griega*.
20. *Cisne de Apolo*, por Luis Alfonso de Carballo.
21. *La aurora de Cristo*, por Luis de Belmonte Bermúdez.
22. *Destreza*, de Luis Vives.
23. *Arte para aprender la lengua italiana*.
24. *Las firmezas de Isabela*, de Luis de Góngora.
25. *La comedia de los Jacintos y celoso de sí mismo*, de Lope de Vega Carpio.
26. *La famosa comedia de las burlas y enredos de Benito*, atribuida a Luis de Góngora.
27. *La famosa comedia del lacayo fingido*, de Lope de Vega.

Los libros catalogados sobre historia de América, China e Indias son:

1. *Historia General de las Indias*, por Antonio de Herrera.
2. *Historia de El Pirú*, por Diego Fernández de Palencia.
3. *Historia de el Pirú de El Ynca* [Vega, Garcilaso de la, Ynca].
4. *Comentarios Reales de El Ynca* [Vega, Garcilazo de la, Ynca].
5. *Historia de las Indias*, por el padre Josephe de Acosta.
6. *Historia de la Florida*, del Ynca [Vega, Garcilazo de la, Ynca].

7. *Historia de la reina Saba*, por fray Alonso Horozco.
8. *Historia general de las Indias*, por Francisco López de Gomara.
9. *Coronica de el Pirú*, de Pedro de Siessa y Agustín de Zárate.
10. *Historia de la China. Primera parte*, por don Francisco de Herrera Maldonado.
11. *Historia de la China. Segunda Parte*, por fray Juan González de Mendoza.
12. *Historia de la China*, traducida por el licenciado Duarte.

Sin duda alguna, Feliciano dispuso de material más que suficiente para escribir su *Tragicomedia*. La biblioteca de su esposo se convierte así en la fuente principal de inspiración para ella e, inevitablemente, en una fuente de riqueza enorme para los investigadores, a la hora, bien de profundizar la vida de la pareja, bien de comprobar que esos libros reflejan plenamente la moda lectora de la época. De hecho, el inventario proporcionado por Piedad Bolaños de la biblioteca de León Garavito, tiene muchísimo en común con los que realizaron Pedro Cátedra y Anastasio Rojo para Valladolid y Carmen Álvarez para Sevilla.

¿Y los temas principales de la *Tragicomedia* se corresponden a los que se encuentran en las demás obras de la generación de mujeres escritoras?

No; se trata seguramente del texto más peculiar que ha salido del grupo, por ser una tragicomedia donde los personajes caballerescos se mezclan con los dioses paganos en una Arabia mítica y feliz. A los temas se le dedicará un apartado específico a la hora de analizar la obra, pero podemos adelantar que, en general, se corresponden bastante (amor, honor, política). No obstante, hay que señalar que, en la *Tragicomedia*, no todos los personajes femeninos son rebeldes y emprendedores: las princesas Belidiana y Clarinda son las típicas damas de corte, algo ingenuas, que se acomodan a las voluntades paternas. Pero, Ileda y la princesa Maya (con la que doña Feliciano se identifica) son mujeres listas e independientes, que tienen “algo” diferente. Maya conseguirá casarse con el amor de su vida, el príncipe Clarisel, e Ileda a veces actúa al igual que una alcahueta, desplegando sus artimañas para obtener lo que quiere. Lo más llamativo son las Gracias Mohosas que protagonizan los «Entreactos» de la *Tragicomedia*: las tres no solamente pretenden casarse con quien desean, yendo en contra de las órdenes paternas, sino que también rompen con la típica figura de la

Gracia, hermosa y delicada. Se les llama “mohosas” por ser deformes, groseras y poco elegantes.

Sin embargo, nuestra autora, a pesar de su fuerte personalidad y de su imaginación, la que la llevó a crear unos cuantos personajes curiosos, un lugar idílico en la lejana Arabia, y un enredo largo y ajetreado, no llegó a inventar nada nuevo desde el punto de vista literario, al igual que sus “colegas” Zayas, Acevedo y Caro Mallén. Todas ellas dieron su voz a las mujeres presentes en sus obras, pero al mismo tiempo no pudieron ir más allá, a causa de las constantes presiones varoniles y eclesiásticas, como Profeti (1995, 247) argumenta:

[...] El mismo acto de producción literaria es ya una manifestación de rebelión, pero [...] difícilmente se podrán hallar en el producto actitudes «feministas» propiamente dichas. En definitiva, la operación no rompe con la oficialidad de la escritura elaborada por el varón cuyos esquemas comunicativos las mujeres asumen en todo, tanto en los contenidos como en la forma de expresión.

Es por eso por lo que la crítica se resiste a etiquetar como “feminista” la literatura de mujeres del Siglo de Oro. El diccionario de la RAE da la siguiente definición del término “feminismo”: m. «Principio de igualdad de derechos de la mujer al hombre». Que no debe confundirse con “femenino”: adj. «Pertenciente o relativo a la mujer».

Está claro que en aquella época era improbable hablar de una igualdad de derechos y de condiciones entre hombres y mujeres. Según hemos explicado, aunque la mujer cobrara poco a poco dignidad y se le permitiera entrar en contacto con la cultura, era el varón quien mantenía las riendas en sus manos. Por consiguiente, hay que tener cuidado en no confundir una literatura feminista con una literatura que aporta el punto de vista femenino, el cual toma inspiración de los cánones literarios masculinos establecidos. Con esto no se le quiere quitar importancia a esta valiente generación de escritoras, todo lo contrario, pero es oportuno hacer hincapié en la diferencia que hay entre los significados de “feminismo” y “femenino”.

Pedraza Jiménez (2006, 169) plantea otra consideración interesante sobre la actividad de esa generación:

La producción femenina es proporcionalmente reducida. Existe y no carece de valores. Iría incluso más lejos: varias de las dramaturgas son escritoras estimables, que no incurren en el desaliño y la torpeza de la mayoría de sus colegas masculinos. Pero su producción pesa muy poco en el conjunto de la comedia. Es fácil justificar sus aciertos y justificar sus limitaciones. [...] las dramaturgas son aficionadas, diletantes sensibles e inspiradas que quieren demostrar su capacidad para construir una comedia. [...] En su caso la creación dramática es una actividad ocasional. Ello implica, con frecuencia, un cuidado exquisito que el dramaturgo profesional no siempre podía tener. Pero en un teatro comercial [...] hacían falta repetidas experiencias, un manejo de la carpintería que solo se lograba con una práctica continuada.

Lástimosamente, fue así. Por mucho que las escritoras se hayan aplicado en buscar y encontrar formas de expresión y un espacio personal donde contar lo que pensaban, en su propia época apenas suscitaron interés. Era muy complicado abrirse hueco en un mundo controlado por los varones donde para ellas el oficio literario era «ocasional» y casi nunca se retribuía. Los esfuerzos y el talento de estas mujeres pasaron prácticamente inadvertidos entre los contemporáneos y terminaron olvidadas, según Baranda (2005, 225) apunta:

Podemos creer que tanto o más importante que las obras en sí, la mayor parte de las veces ignoradas, lo que daba relevancia a una autora (como a un autor) en la sociedad literaria era precisamente el reconocimiento que implicaba su cita y mención entre ciertos grupos, que incluso podrían ser su pasaporte a la imprenta. Ahí sí estaba el auténtico poder vedado a las mujeres.

En realidad, las escritoras auriseculares han permanecido desapercibidas hasta por lo menos, mediados del siglo XX, cuando nacieron los primeros estudios sobre la mujer, su historia y su genealogía, porque merecían ser rescatadas.

Vamos a terminar este recorrido histórico y literario con las elocuentes y emocionantes palabras de Doménech y González Santamera (1996, 29):

Un mundo de mujeres activas, emprendedoras, dispuestas a romper con todos los tabues y convenciones sociales que las condenaban a la pasividad y al encierro. Hay algo en Fenisa y Marcia, en Armesinda, en las Gracias Mohosas, de la actitud decidida de sus autoras, escritoras a pesar de todo y de todos, asombro de su siglo, Fénix de las letras, mujeres capaces de sobresalir en un mundo de hombres.

Escribo este trabajo con el deseo de poder añadir un granito de arena más para que se produzca un mayor reconocimiento a esa generación de autoras áuriseculares tan extraordinarias en el que debemos incluir a doña Feliciana Enríquez de Guzmán.

1.2 Contexto histórico-literario en la Sevilla del siglo XVII

No es posible abordar críticamente la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* de doña Feliciana Enríquez de Guzmán sin tener en cuenta el contexto en que se escribió y el ambiente en que vivió la autora.

Aún no sabemos con exactitud si doña Enríquez participó activamente en la vida literaria de su ciudad –Sevilla– sin embargo, seguramente se dejó inspirar por aquel «burbujeo de ideas» que la capital hispalense era en aquellos tiempos, además de punto de referencia para el comercio y para la economía global, como se desprende de las palabras de Domínguez Ortiz (1986, 15-16):

Sevilla estaba en la bisagra de sus dos componentes fundamentales: la España peninsular y la España transoceánica. De aquí su extrema sensibilidad a todo cambio de coyuntura. [...] Y frente a esa capital política que era Madrid, Sevilla seguía ejerciendo el papel de capital natural, hasta que los desastres de España menguaron la potencia y brillo de la urbe andaluza.

El proyecto literario de Feliciana nace en un entorno propicio, como Reina Ruiz (2005b, 37) observa:

No resulta difícil visualizar el esplendor de la ciudad bética en un momento en el que el puerto del Guadalquivir todavía goza de gran movimiento mercantil e intercambio comercial con las Américas. La Sevilla de principios del siglo XVII es un hervidero de actividad humana y tráfico de mercaderes, cuyo auge económico promueve el gran ímpetu cultural y brillo cosmopolita que la adorna. En el mundo de las artes, el teatro en todas sus formas y variaciones escénicas lleva la delantera como espectáculo integrador de artes diversas [...] y está destinado al entretenimiento y regocijo de un público perteneciente a todo orden social e intelectual.

La academia era el lugar de encuentro principal para los intelectuales, los científicos, los médicos y las personalidades más acreditadas. Hazañas y la Rúa (1888)

argumenta que la academia como institución gozaba de una tradición muy larga en Sevilla por haber nacido en tiempos antiguos, que se remontan al rey Alfonso X el Sabio. A tal propósito, Pepe Sarno (1996, 425-426) explica que

Las «academias» [...] constituían los núcleos vitales de la actividad intelectual sevillana. [...] hay que dar suma importancia al papel desempeñado por esas instituciones, aunque muchas veces se limitaran a ser simples tertulias de intelectuales que en ese momento vivían en la ciudad. En esas academias los participantes sometían al juicio de los contertulios sus obras recientes provocando comentarios y discusiones. Pero, además de esto, es de suponer que se discutiera también de los problemas que en la época afectaban más a los intelectuales: la poética aristotélica, traducida al español desde hacía pocos años, las polémicas que ésta alimentaba en Italia, la larga imitación en España del verso italiano y de Petrarca en particular, y por último, pero no menos importante, el cultivo del verso español y la recuperación y la defensa de la tradición bajo todos sus aspectos.

El ambiente académico hispalense de la segunda mitad del siglo XVI veía como protagonistas, entre otros, a Ambrosio de Morales, Pedro Mexía, Argote de Molina, Francisco de Medina y Fernando de Herrera. También a Juan de la Cueva, quien, en 1606, publicó el *Ejemplar poético*, en el que, comenta Pepe Sarno (1996, 427-428) «se propone desde sus primeros versos como guía del que quiere ser poeta». Este grupo de intelectuales tenía sus discusiones y sus divisiones internas, pero, continúa Pepe Sarno, se demostraba compacto a la hora de reivindicar su «toma de distancia de la Corte, símbolo del poder centralista de Castilla» y que «esperanza y orgullo están centrados en las obras de los ingenios andaluces».

Cierto es que a doña Feliciana el orgullo no le faltaba y ese espíritu luchador e independiente que caracterizaba las tertulias de finales del Quinientos tuvieron algún impacto sobre nuestra autora. Como veremos en el análisis de su obra, especialmente en los dos paratextos más importantes que son la “Carta Ejecutoria” y “A los lectores”, Feliciana defiende su poética hasta autoglorificarse, al sentirse merecedora de reconocimiento entre los grandes poetas de todos los tiempos. Ruiz Pérez explicaba que después de la batalla de Lepanto (1571) los escritores vieron la pluma como una esgrima con la que defenderse y a la vez atacar¹⁵. Nuestra dramaturga se unió

15 Dicha consideración formó parte de la ponencia que el profesor dio recientemente, «Las primeras vidas de Góngora y su lugar en la polémica» en el marco de las Jornadas Internacionales “Polémicas literarias en la República de las Letras (Siglos XVI-XVIII)”, celebradas en la Universidad de Sevilla el 14-16 de octubre de 2020 y organizadas por el Proyecto SILEM II.

perfectamente a dicha imagen, traendo a colación más ejemplos que podrían recordar al escritor-guerrero y a la resistencia contra los abusos de poder, es el caso de las legendarias Doncellas de Simancas, que se cortaron la mano como gesto de rebelión hacia los moros que las tenían presas y que Feliciano cita varias veces en su obra.

En los paratextos trae a colación a más mujeres luchadoras, proporcionando una versión “femenina” de los paratextos y de las alabanzas que los autores varones contemporáneos escribían. Couderc (2020, 79-80) explica que, por ejemplo, en el prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615):

El manco de Lepanto empieza por mencionar el periodo de los antiguos, los fundadores del teatro, a los que hicieron su prehistoria. [...] Son comunes los elogios a Lope de Vega, a su fertilidad o su genio creativo y abundan en los paratextos que acompañan las obras del propio Fénix de los Ingenios. [...] En la *Parte XVI* (1621), el prólogo dialogístico le permite a Lope hablar de sí mismo para indicar que él “dice bien de otros poetas”. [...] En realidad, a continuación Lope no alude a ninguno concretamente, pero sí a varios antiguos, así como a los “autores de comedias” del tiempo pasado.

A continuación, Couderc cita a nuestra Feliciano, apuntando que:

Es interesante la “Carta ejecutoria” de la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* de doña Feliciano Enríquez de Guzmán (1624) por los tintes de feminismo *avant la lettre* cuando se alude a mujeres escritoras.

Doña Feliciano deseaba verse en el grupo de intelectuales de sus tiempos, aún más por ser una mujer. Ella se inspiró en los demás autores y su obra se organizó exactamente como cualquier otra obra de su época, sin embargo, proponiendo un nuevo punto de vista, el de las mujeres. Vélez-Sainz (2020, 15) señala que:

El sistema literario aurisecular se veía en prólogos y elogios, por medio de las aprobaciones a volúmenes de otros escritores, acudiendo a dedicatorias de prestigio que avalaran la calidad de lo escrito o incorporándose ellos mismos a través de sus retratos en las páginas de los textos. [...] Tales extrategias forman parte de una batalla que se desarrolla en varios frentes, los cuales tenían que ver con el posicionamiento del autor presente con respecto a las *auctoritates* pretéritas, la lucha por visibilizar su condición y crear un Parnaso contemporáneo de afines e iguales y la legitimación del escritor más allá de su obra escrita.

Según se verá en el análisis de los paratextos, Enríquez rindió homenaje bien a ella misma, bien a su creación literaria, deseaba situarse en el Parnaso, tal y como sus contemporáneos. Es más, Couderc (2020, 85) observa que los paratextos, especialmente las dedicatorias, permiten a los estudiosos trazar una idea de la red social de un autor. Y que eran un «lugar extratético para expresar ideas en materia poética», a pesar de situarse dentro o fuera de una polémica literaria. En efecto, el gran número de dedicatorias que se aprecian en la *Tragicomedia* resultan valiosas para reconstruir las red de los contactos que doña Feliciano tenía. Sin embargo, aún no sabemos si esa “red” le permitió acceder a alguna academia o a los encuentros literarios. La impresión es que todo se quedó en el ámbito familiar y que algunas dedicatorias como, por ejemplo, la que dirigió a don León y doña Isabel Enríquez de Guzmán, parece que se utilizaron para captar la atención del lector y ensalzar la posición social. En realidad, Feliciano no mantenía trato ninguno con ellos. La sensación es que el único verdadero contacto con el mundo literario de sus tiempos fuese don Francisco León Garavito (cuando costeó la impresión de la *Tragicomedia*, por ejemplo). En general, parece que ella no tuvo acceso al ambiente académico y que todo lo que sabía de letras era el fruto de sus estudios, de sus lecturas y de las noticias que llegaban de las justas poéticas y de aquellos encuentros literarios.

En efecto, en el compendio de Hazañas y la Rúa (1888) dedicado a las academias de los siglos XVII y XVIII, el nombre de doña Feliciano no aparece. El autor (2-4) apunta que:

Las justas poéticas, esas lides del ingenio, torneos literarios en que la pluma sustituye a la lanza y el ingenio a la fuerza, nacidas en el siglo XIV, han llegado a nuestros tiempos atravesando grande vicisitudes con la misma lozanía de sus primeros días.

Academias fundaron en la perla del Betis Juan de Malara, insigne autor de la *Filosofía vulgar*, el docto Francisco Pacheco [...] Concurridísimo fue el certamen celebrado [...] quizás en el Palacio Arzobispal, cuyas composiciones poéticas censuraron por lo tocante a la *Fe* de los religiosos de Santo Tomás de Sevilla.

Don Fabrique Enríquez de Rivera, duque de Alcalá y Marqués de Tarifa [...] ya reunía en su palacio de Sevilla, más conocido por *casa de Pilatos*, a los literatos y a los doctos de su tiempo. [...] En 1606 celébranse en San Juan de Aznalfarache dos academias poéticas a las que ha dado celebridad impecedera la pluma de su cronista, el príncipe de los ingenios españoles, Miguel de Cervantes Saavedra.

Gabriel Lobo Laso de la Vega (2019, XIII) recopiló entre 1614 y 1615 otro compendio «de autores hispánicos considerados *doctos e insignes en letras*» de todos los campos y son exclusivamente varones. Hubo algunas excepciones, por ejemplo, se cuenta que la dramaturga Ana Caro de Mallén tomó parte en una tertulia patrocinada por el conde Torre Ribera y Saavedra y Guzmán (Hazañas y la Rúa, 1888, 5). Las justas estaban abiertas a las mujeres, en particular a partir de la década de los Ochenta del siglo XVI (Osuna, 2008, 335). Hay que decir que gracias a las crónicas de las justas poéticas es posible encontrar aquellas pocas composiciones femeninas de la época. Era una manera de darse a conocer, sin embargo, tampoco en estas celebraciones parece que nuestra autora haya tomado parte, por lo menos, hasta ahora no se han encontrado datos de su participación, con lo cual seguimos moviéndonos por el incierto derrotero de las hipótesis.

Lo cierto es que a las academias solían acudir poetas y pensadores que gozaban ya de un cierto prestigio en la sociedad sevillana, porque aquellas reuniones las organizaban nobles o bien eruditos muy conocidos, según relata Domínguez Ortiz (1986, 261-262):

Ya traigan su origen de la Italia renacentista, ya de las academias jesuíticas, es indudable que aquel híbrido de reunión social y de certamen intelectual tuvo en Sevilla un desarrollo asombroso. Baste citar [...] la que los duques de Alcalá mantenían en el amenísimo marco de la Buhaira, o sea, la Huerta del Rey, conjunto de edificios, vergel y estanque en las afueras de la Puerta de la Carne; la que en su palacio sostuvo el arzobispo D. Rodrigo de Castro hasta su muerte, en 1600; la que inmortalizó Francisco Pacheco incluyendo a muchos de sus asiduos en su *Libro de Retratos*. Mención especial merecen las reuniones que sostenía el conde de Olivares en su palacio o en la huerta de Miraflores. [...] A la Academia de Ochoa acudían Mateo Alemán, Cervantes, Herrera y Lope de Vega; a la de D. Juan de Arguijo estos mismos, y además Rodrigo Caro, Járegui, Medrano y Enciso.

Y también López Bueno recoge (2000, 59):

Los hombres claves de estas reuniones fueron, o bien hombres de letras (caso de la famosa Academia de Mal Lara o de las reuniones en casa del canónigo Pacheco, en un ambiente que luego herederá su sobrino en su taller de pintor), o bien mecenas – la nobleza sevillana se caracterizó por su prodigalidad en este sentido – interesados en el mundo de las letras (caso del joven marqués de Tarifa, de gran inclinación y dotes para la poesía, o del conde de Gelves, que abrió su

palacio a artistas y literatos y adonde acudió Fernando de Herrera; más tarde el futuro Conde-Duque también propiciaría cenáculos con su mecenazgo).

Domínguez Ortiz (1986, 283) menciona a algunos de «los protectores de tertulias eruditas», por ejemplo, Juan Lucas Cortés (1624-1701), quien tenía contactos con bibliófilos y hombres de letras, como el conde de Villaumbrosa, don Pedro Núñez de Guzmán, y Nicolás Antonio (1617-1684) autor de la *Bibliotheca Hispana*. Precisamente a Núñez de Guzmán le volveremos a encontrar en el apartado 5.6, dedicado a la difusión de la obra de Enríquez, porque resulta que en su biblioteca privada había una copia de la misma. Si, en efecto, Feliciano no logró acudir a aquellos ambientes, por lo menos, hubo unos bibliófilos que se interesaron por la *Tragicomedia* y que, incluso, la adquirieron. Su presencia quizás nunca fuera física en las tertulias, pero su creación poco a poco se dio a conocer a partir de la segunda mitad del siglo XVII.

La falta de cognición que los poetas de aquella época tenían de doña Feliciano podría documentarse aun con la cantidad de copias de la *Tragicomedia* que el matrimonio León Garavito-Enríquez de Guzmán custodiaba en su casa (este dato se detalla en el testamento del esposo, según veremos detenidamente), es decir 440 contra las 16 copias de las *Informaciones de derecho por la purissima y limpissima Concepción* compuesta por León Garavito en 1625. Él era un abogado de la Real Audiencia, una institución muy poderosa por aquellos tiempos. Quizás, Garavito participara en la vida intelectual hispalense, mientras que su mujer no tuviera el mismo honor.

Hay que decir también que durante el siglo XVII, en concreto a partir de los años treinta y cuarenta, primero con la recesión económica y la ruptura con Francia, luego con las sublevaciones de Cataluña y Portugal, Sevilla cayó víctima de una gradual decadencia que afectó todos los aspectos de la sociedad. Domínguez Ortiz (1986, 24-25) indica que:

El paulatino traslado del comercio americano a Cádiz no fue sino una de las fases de esta decadencia que transformó la urbe alegre, rica y exuberante que Cervantes vivió y admiró, en una capital estancada y cansina, con más aire de capital regional que de gran centro internacional. [...] Diríamos que si la Sevilla del 1600 es la de Rinconete y Cortadillo y otras novelas ejemplares, la de 1650-1700 es la de los pilluelos y mendigos de Murillo, la de los terribles cuadros de Valdés Leal en la Santa Caridad.

La crisis culminó con la gran peste de 1649, que se llevó a millares de sevillanos. Doña Feliciana ya había fallecido en 1644.

La ciudad hispalense pagó culturalmente con la progresiva extinción de los espectáculos teatrales, a causa de «la campaña moralizante» que se hizo en toda Andalucía contra ellos, a diferencia de lo que sucede en Madrid (Domínguez Ortiz, 1986, 274). Se produjeron incluso trágicos accidentes, como en el corral del Coliseo que el 23 de julio de 1620 ardió, causando la muerte de muchos asistentes.

En dicho contexto general hubiera sido complicado para una dramaturga darse a conocer. Y parece que no fue un problema que interesó solamente a Feliciana, sino también a escritores varones, como Diego Ortiz de Zúñiga que mandó a imprimir sus *Anales eclesiásticos y seculares* en Madrid y Nicolás Antonio que tuvo que editar la *Bibliotheca Hispana* en Roma. Todo esto se debía al empeoramiento de las circunstancias tanto materiales como intelectuales en Sevilla (Domínguez Ortiz, 1986, 285), que obligaron a muchos letrados a buscarse la vida en otros lugares. Enríquez se vio perjudicada, en parte, también por la situación desfavorable que se daba en su ciudad.

No obstante, cabe señalar que algunos estudiosos defienden que la vida intelectual de aquellos tiempos no padeció una decadencia tan repentina e irreparable. Por ejemplo, López Lorenzo (2014, 151) explica que:

La decadencia literaria o la idea de que las academias literarias desaparecieron durante el reinado de Felipe IV son tópicos frecuentes en la bibliografía especializada del siglo XIX. Desde mediados del siglo XX, en cambio, éstos han sido rebatidos y se ha visto necesario reescribir el bullir poético que se dio bajo el reinado de los últimos Austrias.

Domínguez Ortiz (1986, 209) apunta que, por ejemplo, el corral del Coliseo se volvió a construir tras el devastador incendio de 1620, porque la demanda de representaciones teatrales seguía alta. Sabemos gracias a Piedad Bolaños (2006a, 17) que las obras no se terminaron hasta agosto de 1632 y que se reinauguró solamente el 6 de enero de 1633 con una representación encargada a Bartolomé Romero. Bolaños (2006a, 24) escribe que:

[...] el 5 de enero de 1633 estaba firmando el contrato con los cuatro administradores del corral del Coliseo para hacer 30 representaciones, desde el 6 de enero hasta el martes de Carnestolendas del año siguiente.

En otro estudio (2006b) la investigadora relata que algunos años antes, que además coinciden con la impresión de la *Tragicomedia*, Diego de Almonacid (padre), arrendador del Coliseo y luego del corral de Doña Elvira, contrató para la temporada dramática 1624-1625 a la nueva compañía de Andrés de la Vega para que se pusiesen en escena 40 piezas –dos comedias nuevas por semana– en dicho corral, que era el único abierto en aquella época en Sevilla y que podía recibir compañías. El Coliseo seguía en obras y Almonacid podía explotar solamente el corral de Doña Elvira para rentabilizar todas las inversiones en dichas obras, ya que estaba prohibido ser arrendador de dos corrales a la vez. Para el reinicio de temporada, el día 15 de octubre de 1624, se contrató a Juan Jerónimo Valenciano y a Manuela Enríquez (Bolaños, 2006b, 84-85) para representar todos los días. Conocemos incluso una parte del repertorio:

Lope de Vega:

- Siempre ayuda la verdad.*
- Don Gonzalo de Córdoba.*
- El caballero de Cristo, San Sebastián.*
- La corona de Hungría.*
- El platicante de amor.*
- Venga lo que viniere.*
- Nunca viene solo un mal.*

Mescua:

- El palacio confuso.*
- Conquista del malevo.*
- Venida del Antecristo*
- Juicio final.*

Luis Vélez:

- El azote de la herejía.*
- El mejor consejo.*

Don Guillen de Castro;

- El ayo de su hijo*
- Ingratitud por amor.*

Fray Gabriel:

- Amorosas sutilezas.*
- La celosa de sí misma.*
- Tanto es lo demás como lo de menos.*

Claramonte:

- Santa Cecilia.*
- La capitana del Cielo.*
- La fuerza contra fuerza.*

El fermento teatral culminó cuando el 1 de marzo de 1624 entró en Sevilla el rey Felipe IV. El acontecimiento fue motivo de grandes celebraciones hasta tal punto que también doña Feliciana aprovechó para traer a colación al soberano en el prólogo de la *Primera parte de la Tragicomedia*. En realidad, como se verá en el apartado 4.3, parece

que la obra no se representó ni siquiera en dicha ocasión extraordinaria al ser Cuaresma –y no había teatro– y que fue la compañía de Tomás Fernández y Amarilis la que actuó en Doñana delante del rey.

El corral de Doña Elvira se cerraría definitivamente en 1632, después de algunos años inciertos a causa de las decisiones del hijo de Almonacid, quien había seguido las huellas empresariales del padre, tras su fallecimiento en 1627. Diego Almonacid 'el mozo' prefirió invertir en el corral de la Montería, que se había inaugurado el año anterior, según Bolaños (2008a, 306) documenta:

El año de 1626 fue especial para el mundo del teatro sevillano: se abrió un nuevo corral, el de la Montería y con ello la supervivencia del viejo corral de Doña Elvira se hará cada vez más insostenible, no tardando demasiado tiempo [...] en cerrar sus puertas definitivamente.

En suma, el vaivén de compañías, los contratos que los arrendadores continuaban a estipular y las inversiones económicas que se llevaban a cabo para los corrales de comedia restituyen una imagen de Sevilla que poco tendría que ver con el decaimiento cultural. Por lo menos, la población deseaba ir a teatro y entretenerse, evidentemente aun para evadirse de las dificultades cotidianas, y por eso se seguía apostando por las temporadas dramáticas y la rehabilitación de los corrales. Entonces, ¿cómo explicar la invisibilidad de Enríquez si, no obstante los problemas que se dieron en su época, la vida cultural seguía existiendo?

Posiblemente, sería un conjunto de condiciones adversas que recayeron sobre doña Feliciano y su ocasión de gozar de algún reconocimiento en vida. Quizás, su idea de adoptar los prestigiosos apellidos maternos no le proporcionó el empuje adecuado, ni la de apostar por una obra teatral al estilo antiguo. El hecho de ser una mujer, seguramente, representara un obstáculo ulterior, pero no olvidemos que Ana Caro, quien fue contemporánea suya, obtuvo la protección del potentísimo Conde-Duque de Olivares, don Gaspar de Guzmán. El Conde-Duque pertenecía a los Guzmanes, pero lo de compartir rama familiar con Feliciano, aunque ella fuera de una más “segundona”, no le ayudó. Finalmente, si nos fijamos en el repertorio de Juan Jerónimo Valenciano y Manuela Enríquez, vemos que la tipología de comedias propuestas es distinta de la

Tragicomedia. La extensión dramática y la afiliación a la escuela clásica jugaron en contra del éxito para nuestra autora.

Hay luces y sombras en la vida de doña Feliciana Enríquez, lo que dio lugar *a posteriori* a las leyendas sobre su historia personal. Sabemos, como escribe Piedad Bolaños (2012, 254), que esta primera dramaturga sevillana «supo superar con tesón y férrea voluntad» las dificultades de la existencia, para nada ajena de desgracias y de desilusiones. Su personalidad fue la que la salvó del olvido completo, porque su determinación, la que la empujó bien a convertirse en una mujer culta y diferente, bien a componer una tragicomedia única por sus características, tarde o temprano daría sus frutos, alguien empezaría a darse cuenta de ella.

Resulta bastante extraño que pasara tan desapercibida en su época. Su obra se imprimió en 1624 y luego pasaron dos décadas hasta su fallecimiento, ¿cómo es posible que nadie quiso apoyarle o bien ser su mecenas, a parte de su segundo marido? ¿Realmente ella no tuvo la posibilidad de participar en ninguna tertulia ni justa poética? Además, los espacios que mayormente gozaban de éxito, los corrales, a ella no le llamaban la atención, porque su obra tendría que ponerse en escena delante de un público de un cierto “nivel”. En cambio, a los corrales iba el «bárbaro vulgo», como le llamó en su “Carta Ejecutoria”. Tal vez, una escritora como ella era demasiado “diferente” en ese momento histórico y esto le pudo causar algunos problemas con la sociedad sevillana.

En efecto, los primeros datos sobre la difusión de la *Tragicomedia* remontan a la segunda mitad del siglo XVII. Es el caso del inventario de la biblioteca particular del conde Núñez de Guzmán, que se llevó a cabo en el año de 1677 (Díez Borque, 2015). Sin duda, la –breve– rehabilitación de las academias con el fin del reinado de Felipe IV (1605-1665), marcó la diferencia, según apunta López Lorenzo (2014, 152):

Por academias entenderemos exclusivamente aquellos eventos literarios de carácter privado que se dieron en España con especial profusión a partir de 1660, organizados por un grupo de autores unidos por lazos de amistad o camaradería, quienes reunidos con motivo de la celebración de un evento ocasional o regular componen e intercambian poemas compuestos *ad hoc*. Por extensión, también entenderemos por academia el grupo de poetas reunidos bajo este nombre, así como el impreso que publicaron a fin de dar testimonio del acto y hacer públicas sus composiciones. En el caso de las academias literarias sevillanas, muy poco se

ha escrito en torno a ellas y normalmente mezclándolas con los certámenes y justas literarias de la ciudad.

Por lo que se refiere a la producción teatral sevillana de principios del Seiscientos, los dramaturgos más conocidos eran Diego Jiménez de Enciso (1585-1634), tesorero de la Casa de Contratación y autor de dramas históricos; Felipe Godínez (1582-1659), sacerdote onubense autor de dramas bíblicos¹⁶; Cristóbal de Monroy y Silva (1612-1649), oriundo de Alcalá de Guadaíra; Luis Belmonte Bermúdez (1578-1650), quien colaboró con Agustín de Moreto.

Los poetas líricos fueron más favorecidos que los dramaturgos, por ejemplo, Rodrigo Caro (1573-1647); Francisco de Rioja (1583-1659); Juan de Arguijo (1567-1623); Juan de Salinas (1562-1643); Juan Martínez de Járegui (1583-1641); Pedro de Quirós (1600-1667), quienes, según apunta Domínguez Ortiz (1986, 275), «prolongaron con toda dignidad la escuela poética sevillana del siglo XVI». Sus composiciones se caracterizaban por el verso culto, al igual que doña Feliciano para su *Tragicomedia*.

Según adelantábamos, un importante fenómeno social que unía a numerosos autores entre los siglos XVI-XVII, a parte de las academias, fue la justa poética, cuya celebración, como ilustra Osuna (2008, 325):

[...] dependía ya menos de un promotor o benefactor individual, en favor de una más directa implicación de colectivos civiles y religiosos, aunque aún eran pocos, y de los años finales, los certámenes gestionados por instituciones sin funciones docentes, hecho relevante pues podía conllevar una proyección de la justa más generalizada en el tejido social urbano y menos condicionada por la formación académica.

En suma, el acceso a las justas era más abierto que a las academias y en ellas participaban tanto poetas ya notos como aspirantes. Sevilla fue una de las principales localidades en las que las justas se daban, junto a Madrid, Zaragoza, Valencia, Toledo, Salamanca y Granada. Los temas sobre los que se componía, sigue Osuna (331-332), se relacionaban especialmente con asuntos sagrados:

16 Queremos destacar que la dra. Piedad Bolaños Donoso lleva realizadas muchas investigaciones que arrojaron luz sobre dicho autor, a partir de su tesis doctoral, *La obra dramática de Felipe Godínez. Trayectoria de un dramaturgo marginado*, leída en la Universidad de Sevilla en el año 1981.

La motivación religiosa sigue siendo mayoritaria. El espíritu contrarreformista, bien atento a las formas de devoción colectiva y pública de las que participan las justas, refuerza los temas de especial militancia antiprottestante, como el culto a los santos, a la Virgen y a la Eucaristía. [...] El otro gran tema polémico, también con matices de discordia eclesiástica interna, pero de más lenta resolución, es el de la Inmaculada Concepción, que deja un reguero de certámenes entre 1615 y 1622, con especial incidencia en algunas zonas andaluzas, y que más adelante, entre 1662 y 1663 experimentará otro notable rebrote.

La polémica alrededor de la Inmaculada Concepción remonta a tiempos muy remotos, según Sanz Serrano (1995, 74) argumenta:

San Bernardo fue uno de los contrarios a la Concepción Inmaculada, pues defendía, que la Virgen fue primero concebida, y luego santificada. En la misma línea, y con opiniones aún más contundentes se movía Santo Tomás, creador de la filosofía Tomista, y cabeza pensante de la orden dominica. En el polo opuesto se hallaban los franciscanos, seguidores de Duns Scoto y defensores de la ausencia de Pecado Original en María desde el mismo momento de su concepción. [...] En el caso de Sevilla, aunque alguna autora sitúa la primera procesión en honor de la Inmaculada en 1369, se tienen noticias muy anteriores sobre la devoción y festividad de la Concepción de María, pues en un misal de rito Hispalense datable a fines del siglo XIII, y desde luego anterior a 1311.

En la capital hispalense la controversia estalló en 1613 cuando, durante un sermón, se predicó que la Virgen María no se había concebido sin Pecado Original. Sigue Sanz Serrano (78):

Todo este movimiento teológico desarrollado, entre 1615 y 1617, estuvo siempre teñido de un gran apasionamiento, en el que todos se sentían obligados a defender el misterio, que no dogma, ya que no lo era en ese momento. Así, surgieron multitud de sermones, diálogos, apologías y poemas laudatorios que se imprimieron en folletos y circularon por las ciudades. A todos estos escritos dogmáticos y literarios se añadieron otros folletos con la descripción de las fiestas, tanto religiosas como profanas, que se celebraron en las distintas ciudades.

Domínguez Búrdalo y Sánchez Jiménez (2010) han estudiado las dedicatorias de un *corpus* de 249 libros impresos en Sevilla entre 1582 y 1621 con el propósito de definir los dos bandos en conflicto con respecto a la concepción “inmaculada” de la Virgen María. Dicho estudio resulta muy interesante, bien porque son los años en los que la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* se compone, bien porque (304-305):

Nuestros datos nos llevaban a dividir el periodo analizado en dos etapas bien delimitadas y, hasta cierto punto, opuestas: la primera iba desde 1582 hasta 1598, año de la muerte de Felipe II y de la subida al trono de Felipe III; la segunda etapa comprende desde este momento hasta 1621, es decir, los años de dominio de Felipe III bajo la privanza de Lerma. [...] El contraste con la segunda etapa indicada no puede ser mayor. En primer lugar, a partir de 1600 no aparecen en las dedicatorias sevillanas ni el Rey ni su poderoso valido, y apenas si topamos con alguno de sus intermediarios en la lista de homenajeados.

La lucha dogmática se trasladó al plano político, en el que la nobleza sevillana se declaró a favor de la posición immaculista con tal de reivindicar su identidad con respecto a la corte, distanciándose del rey Felipe III y de su valido el duque de Lerma. Además, añaden los dos investigadores (2010, 318):

Estas dedicatorias dan asimismo fe de cómo la firme alianza entre jesuitas y franciscanos, patente ya a finales del XVI, pretendió debilitar el poder que los dominicos y sus hermanos agustinos tenían en Madrid.

Después de que papa Paulo V otorgó un *Breve favorable* al Sagrado Misterio el 21 de agosto de 1617, con Felipe IV y su valido el Conde-Duque de Olivares la disputa fue poco a poco apagándose.

Hemos traído a colación la polémica entorno a la Inmaculada Concepción, no solo porque marcó la vida social y cultural sevillana, sino porque también doña Feliciano y su segundo esposo León Garavito tomaron parte en ella. Es posible leer en la dedicatoria a las hermanas Carlota y Magdalena que nuestra dramaturga auspiciaba que su *Tragicomedia* se pusiera en escena el día 8 de diciembre de 1619 en el convento de Santa Inés, donde sus hermanas eran monjas. Además, en los últimos versos de la obra hace hincapié en el Sagrado Misterio:

Y porque mi buena suerte
debo al árbol de la vida,
ya la que en su Concepción
y nacimiento fue limpia
de plata y oro esta plancha
árbol célebre y concepción sin mancha. (vv. 2690-2695)

Por su parte, Garavito compuso en 1625 la *Información en derecho por la Purísima y limpiísima Concepción* –dedicada a la mariana ciudad de León–, en la que vuelve a aparecer la voz de Feliciano mediante unas décimas dedicadas a las Doncellas de Simancas:



Las décimas por doña Feliciano Enriquez de Guzmán, (s.f.)

Es más, Feliciano Enríquez se muestra muy crítica en los Entreactos de la *Segunda parte...* hacia el rey Felipe III y la corrupción en su corte y, suponemos, sería incluso por sus posiciones a favor de la Inmaculada Concepción que eligió dedicar la *Tragicomedia* a los nobles parientes don León y doña Isabel Enríquez de Guzmán en lugar del soberano. De hecho, Domínguez y Sánchez (2010, 305-306) apuntan que en esa época en Sevilla:

Destaca el peso desempeñado por la poderosa nobleza regional andaluza y, en particular, la preeminencia de un arzobispado sevillano que desde el siglo XVI era el “más importante de la Península y América, llegando a eclipsar la sede primada de Toledo” (Martínez Medina 34). [...] Este hostil distanciamiento de Sevilla con respecto a la corte revela que [...] las redes clientelares de Lerma no

consiguieron englobar el libro sevillano, según se desprende de la casi insultante falta de dedicatorias dirigidas al monarca, a Lerma y a sus hombres. Este rechazo hacia lo cortesano bien podría ser la respuesta de Sevilla a la poca estima que ambos sintieron por una ciudad que nunca se dignaron visitar, a pesar de las invitaciones.

En suma, a pesar de la falta de noticias sobre la presencia de Feliciano Enríquez en los ambientes literarios de su época, es posible decir que nuestra autora entroncó con una importantísima y animada polémica que se dio en su ciudad, situándola en el ambiente cultural hispalense.

Las críticas que nuestra autora hace al reinado de Felipe III en los Entreactos se suma a otra polémica que caracterizó aquellos años y que obligó tanto a Felipe IV como al Conde Duque de Olivares a tomar medidas para remediar. A este propósito, González Cañal (1991, 71) informa que:

A comienzos del reinado de Felipe IV, se aprecia una clara tendencia reformista en la política española, patrocinada principalmente por el que estaba llamado a ser la figura política más importante de la época: el Conde Duque de Olivares. La mala salud de la monarquía española imponía una necesidad perentoria de cambios para enderezar el rumbo del gobierno y evitar el deterioro progresivo de la nación. Uno de los primeros frutos de esta política de reformas fue la denominada Junta Grande de Reformación, cuyo objetivo primordial fue el de mejorar las costumbres y reprender el lujo, o bien, según señalaba la Instrucción Real para el funcionamiento de la Junta del 1 de Mayo de 1621, la "reformación, no sólo en esta Corte, sino en estos mis reinos, en materia de vicios, abusos y cohechos".

Estamos en los años que separan la finalización de la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* (1619) de su impresión (1624); además, dicha polémica había empezado a darse ya en la última parte del siglo XVI.

La reforma hacía hincapié en las modas y en la indumentaria de los súbditos, especialmente de aquellos galanes, sigue González Cañal (1991, 93):

afeminados y obsesos de la moda y el adorno exterior [...]. La razón de estas insistentes críticas hay que buscarla en el declive del poderío español en Europa, de lo que tenía mucha culpa, según muchos escritores, la pasión desenfrenada por el lujo, el lucimiento y la ostentación. La ociosidad de los nobles y la escalada de gastos suntuarios se convierten en el blanco de todas las críticas y acusaciones, ya que, aparte de los desastrosos efectos que se apreciaban en la economía nacional,

las nuevas costumbres y valores hablan debilitado y afeminado a los hombres, que habían olvidado su antigua austeridad y espíritu guerrero.

Por ejemplo, la escritora María de Zayas en su *Desengaños amorosos* (1647) incorporó una sátira de estos galanes. Doña Feliciano no alude a esta tipología de hombre, también conocidos como “los lindos”, pero sí es verdad que los personajes Birano (escudero) y Beloribo (príncipe) se transforman en mujeres en la *Segunda parte...* y pierden completamente el pelo, ya que «la calva es señal de afectos viciosos y, ya desde la antigüedad, se tuvo por ignominia y afrenta el ser calvo» (González Cañal, 1991, 88). Encima, dicha transformación, provocada por una fuente mágica, es la consecuencia del enfrentamiento entre Ileda y Birano, él enamorado de la doncella, ella que lo acusa de ser muy poco valiente e imponiéndole un intercambio de ropa, de modo que tenemos como resultado a la mujer varonil y al hombre afeminado, dos tópicos de éxito y, por eso, frecuentes, en el teatro áureo. En los citados Entreactos de la *Segunda parte...*, en cambio, la reprobación hacia el sistema corrupto, el ocio y la afectación de la corte de Felipe III y de sus validos se hace más contundente. Feliciano Enríquez establece una similitud entre el legendario rey Midas, famoso por su avaricia y quererlo transformar todo en oro, que se castiga con dos orejas de asno, y Felipe III. Como veremos en el análisis del texto, si en un primer momento parece que el Entreacto cuente la historia de Midas y que la autora quiera simplemente sacar provecho de la mitología para divertir al público, a medida que se avanza con la lectura las referencias al soberano son cada vez más claras, a tal punto que Feliciano le advierte a Felipe IV de que ella desea que él gobierne mejor que su predecesor.

Nuestra dramaturga apostó por una obra moralizante y, a su manera, educativa, por consiguiente, no sorprende que haya querido adherir a las polémicas de sus tiempos. Ella da toda la impresión de haber sido una mujer comprometida con su sociedad y sensible a numerosos temas que marcaron aquella época, empezando por la dignidad de la mujer, especialmente si escritora. De nuevo, a pesar de su probable ausencia en las academias y en los ambientes culturales, doña Feliciano da prueba de ser perfectamente concienciada de los problemas de la sociedad en la que vivía.

Feliciano Enríquez entroncó también con la retórica y la escuela poética de finales del Quinientos. Si tomamos en consideración las décadas de su formación hasta

el año en el que se terminó la *Tragicomedia*, es decir desde los años Setenta del siglo XVI hasta 1619, los tratadistas más en voga eran los siguientes, según la meticolosa catalogación que Galbarro García (2008, 77) ha llevado a cabo:

Las retóricas latinas del Quinientos que se convierten en referente para el siguiente siglo son: *De arte dicendi liber unus* (1558), el *Organum dialecticum et rhetoricum* (1579) de El Brocense, *De arte rhetorica libri tres* (1562) de Cipriano Suárez, y la *Ecclesiasticae rhetoricae* (1576) de Fray Luis de Granada. Conforme transcurre el siglo XVII la lista se amplía a los nuevos rétores, y así, por ejemplo, Juan de Robles tiene muy presente en su obra a Baltasar de Céspedes, Benito Carlos Quintero, y Bartolomé Jiménez Patón, y es que la *Elocuencia española en arte* (1604 y 1621) se convertirá en una de las retóricas más influyentes en todo el siglo XVII.

Además de Alonso López Pinciano, José Pellicer Tovar y Francisco Cascales. En general, todos estos rétores compartían el canon de los autores grecolatinos proporcionado por Cicerón, Virgilio (*Eneida*, *Geórgicas*, *Églogas*) y Ovidio (*Metamorfosis*). También eran puntos de referencia aquellos autores castellanos como Juan de Mena, Barahona de Soto, Ercilla, Rufo y Zapata, Liñán, Espinel, Valdivielso, Miguel Sánchez, Salas Barbadillo, Alonso de Ledesma, Lupercio Leonardo de Argensola, Lope de Vega y Góngora.

Doña Feliciania se adhiere a la retórica de entonces, porque tanto los grecolatinos como algunos eminentes castellanos –Barahona de Soto, Góngora y Cervantes– seguramente formaron parte de aquel abanico de fuentes literarias a las que ella acudió para su *Tragicomedia*. Tomaría distancia de Lope de Vega y del *Arte nuevo*, prefiriendo el canon clásico.

Sin embargo, Enríquez termina elaborando un estilo muy personal y contempló algunas experimentaciones. Es probable que esto se deba a que ella formara parte de esa generación de poetas que fue testigo de los cambios que se produjeron entre los siglos XVI-XVII, porque, como López Bueno (2008, 51-52) explica:

En la secuencia de la teoría poética española suele emplearse como baliza la fecha de 1580 en que aparecen sus dos primeras manifestaciones (un comentario, las *Anotaciones a Garcilaso* de Fernando de Herrera, y un tratado de versificación, el *Arte poética en romance castellano* de Miguel Sánchez de Lima), y que vendría a ser coincidente *grosso modo* con la decadencia de las retóricas, que habían

mantenido viva la latinidad humanística durante los tres primeros cuartos del siglo.

En fin, Feliciano no solo demostró poseer una sobresaliente cultura humanística y saber emplearla tanto para la redacción de su obra como para defenderla, sino que, también, contribuyó a aquella inflamada querrela de antiguos y modernos que estaba produciéndose en aquellos años, «que bajo la cobertura de conservadores y nuevos, o de llanos y cultos, constituye el gran debate estético de la poesía del XVII. Las retóricas recogen claramente los ecos de ese disenso» (López Bueno, 2008, 70). Una retórica que doña Feliciano supo dominar con el fin de persuadir a sus futuros lectores del valor de sus escritos y, por consiguiente, de su menester de poetisa. Ella quería ganar el juicio ficticio que se inventa en la “Carta Ejecutoria”, donde un juzgado de dioses tendrá que aprobar o menos la *Tragicomedia*. «La retórica puede ser un arma extraordinaria al servicio del poder, porque vencer es convencer» (López Bueno, 71).

Con respecto a la corriente poética que Enríquez decidió seguir, se podría decir que, en parte, se sumó a la llamada “escuela sevillana”, pero a su manera, conforme a su carácter independiente. López Bueno (2000, 87-89) informa que los poetas mayores en aquellos años de transición fueron Arguijo, Rioja y Medrano y que:

La nueva generación de poetas hispalense aprenden en el ejemplo del maestro y sus calcos estilísticos son indudables [...]. Esta nueva generación [...] se forma culturalmente en el ambiente humanístico del entorno herreriano [...]. Muy significativo de esa continuidad es el caso de Juan de Arguijo, para quien las *Anotaciones a Garcilaso* ejercen de manual en la formación de sus gustos: [...] el soneto [...] [y las] recreaciones poéticas de mitos clásicos. [...] Horacio se perfila como modelo favorito [...] en las múltiples realizaciones del *beatus ille*.

Francisco de Medrano (1570-1607) se distinguió por el uso de un «léxico arcaizante, de violentos hipérbatos y encabalgamientos, de fórmulas reiterativas características» (López Bueno, 2000, 101), mientras que Francisco de Rioja (1583-1659) se inspiró en el petrarquismo y empleó el simbolismo de las flores, además de la silva, que «irrumpe y triunfa entre 1604 y 1614» (López Bueno, 2000, 110). A esto hay que añadir el propósito de esta corriente poética, o sea el de la libertad del hombre.

Ahora bien, en la *Tragicomedia* de doña Feliciano es posible encontrar todo esto: el *beatus ille* son los campos sabeos, las numerosas referencias a las flores, el lenguaje,

la métrica y el libre arbedrío. Las protagonistas de la *Segunda parte...*, por ejemplo, eligen a sus esposos al igual que la escritora misma hizo en su vida, cuando dejó de perder el tiempo y se unió a León Garavito después del fallecimiento del primer marido, Ponce de Solís.

Por último, citamos la “escuela sevillana de la sal”, en la que encontramos a Baltazar de Alcázar, Juan de Salinas y Pedro de Quirós (López Bueno, 2000, 135). Los entreactos que se aprecian en la *Tragicomedia* guardan relación con el teatro jocoso-satírico propuesto por los autores que acabamos de nombrar. En suma, Enríquez tenía un buen conocimiento de los poetas de su tiempo y del canon que se cultivaba.

Ahora bien, es preciso considerar lo en que Bonneville (1972, 80) hace hincapié, o sea que las fronteras entre una escuela y otra son a veces borrosas y que hubo lugar una «excesiva clasificación» entre la de Salamanca y la de Sevilla. El estudioso sostiene que:

Las escuelas salmantina y sevillana han de sostener con idéntica firmeza el cetro de la lírica durante el Siglo de Oro. La primera evitará el ornato excesivo en la forma; atenderá más bien a la nitidez y vigor del pensamiento y escogerá con preferencia sus modelos -en los mejores líricos latinos, Horacio en primer término. La escuela sevillana, imaginativa y ardiente, con cierta predilección por las expresiones grandilocuentes y las fogosas metáforas de la poesía bíblica, cuidará, sobre todo, de adornarse con los más lucidos ropajes lingüísticos, en busca de un idioma selecto y coloreado, exclusivo de los que ascendieron a la cumbre donde soplan las brisas pierias. [...] Así, la imitación de Horacio, leído, cultivado y admirado en las escuelas del Mal Lara y Diego Girón, más o menos traducido e imitado por casi todos los poetas sevillanos, corre el riesgo de aparecer como uno de los rasgos exclusivos de la escuela de Salamanca.

Continúa Bonneville que la noción de “escuela sevillana” no nació en el Siglo de Oro, sino que a fines del siglo XVIII con la figura del intelectual Manuel María Arjona y Cubas, quien celebró en particular a Herrera, el «Divino». También otros eruditos de la época ensalzaron a Herrera, es el caso de Adolfo de Castro que, en su *Biblioteca de Autores Españoles* (1854), describió al poeta sevillano como el maestro de la generación de la segunda mitad del Quinientos. Y Ángel Lasso de la Vega y Argüelles en su *Historia y juicio crítico de la Escuela Poética Sevillana en los siglos XVI y XVII* (1871) escribió que en la ciudad hispalense se fundó el Parnaso de la poesía. Bonneville argumenta que se quiso dar demasiado relieve a las palabras de Lasso de la Vega, que

acabó por generar casi «confusión» (1972, 102). De hecho, dice el estudioso (99), citando a Lasso de la Vega, que él estaba –erróneamente– convencido de que algunas características de la escuela sevillana fueron exclusivas de la misma:

La galanura de los conceptos, la dicción esmerada, la pomposa majestad de la forma; aunque en algunas se advierte también los de otros estilos diversos; bien el del tierno Garcilaso, al hacer resonar dulcemente su rústica avena; bien el del cantor estudioso que se ajusta con mayor fidelidad al grave y clásico tono marcado por la musa latina.

El crítico invita a no olvidar que en todas las escuelas y corrientes artísticas siempre influye la subjetividad de cada uno y que, por lo tanto, «si hay escuela, no todo lo que es sevillano pertenece forzosamente a ella, y uno que no sea sevillano puede formar parte de la misma» (1972, 107).

La importancia del peso de la individualidad en el arte ya la había subrayado don Marcelino Menéndez y Pelayo, quien en su prólogo a las poesías de Quirós (1887), prosigue Bonneville (1972, 108):

Reconoce en toda obra [...] un poderoso factor individual, que puede ser, sin embargo, influenciado por lo que es exterior al espíritu y que, en cierta forma, independientemente de su propia voluntad, lo condiciona.

Todo este debate nos lleva a nuestra autora, doña Feliciano, y a su posición con respecto a la escuela sevillana. Seguramente, ella hizo propio el gusto por el lenguaje y la grandilocuencia, sin embargo, como veremos detenidamente en el apartado dedicado a las fuentes literarias, en su personal estilo convergen elementos de todos los tipos, desde la literatura clásica, la mitología, la historia, la literatura caballerescas hasta el gongorismo y el género jocoso. En la biblioteca de su segundo marido, León Garavito había a disposición autores grecolatinos, castellanos y cronistas de las Indias y del Nuevo Mundo.

Además, hay que tener en cuenta también la influencia del teatro en Feliciano, no solamente de la lírica. Su obra es, antes que nada, una tragicomedia. Su magnitud la convertirían en una composición más apta a la lectura que a la representación, pero la estructura es propia de un drama. La autora vivió en una Sevilla muy activa aun desde el

punto de vista teatral, fue inevitable que se dejara influir tanto por la poesía como por el teatro.

En conclusión, la etapa de formación de Feliciano Enríquez de Guzmán coincidió con el grupo de humanistas sevillanos que había surgido alrededor de Mal Lara y de Herrera y que se reunía en las academias. Seguramente, también Góngora influyó en el estilo de nuestra dramaturga, porque las primeras composiciones del gran poeta cordobés datan 1580. En *Flores de poetas ilustres de España* (1605) de Pedro Espinosa, Góngora figura ya como el poeta más representado (Lopez Bueno, 2000, 183-184).

En cambio, la fase de escritura de la *Tragicomedia* abarca la transición entre el siglo XVI y XVII y su edición se da en una década, la de los '20, que es el umbral de la crisis que sacudió la Sevilla del Seiscientos.

Esta extensa obra, tan híbrida, insólita, estructuralmente teatral pero en el fondo lírica, diverge en realidad de cualquier “escuela” y, probablemente, fuera por eso que no consiguió captar la curiosidad de los lectores intelectuales de su época. La historia enseña que, muchas veces, los experimentadores tardan su tiempo en recibir el reconocimiento que se le debe, y es el caso de Enríquez, a quien se le empezó a descubrir solamente a partir del siglo XVIII, gracias a bibliófilos como Durán, Gayangos, Barrera y Leirado, Arjona y pasando, luego, por Santiago Montoto a principios del siglo XX hasta llegar a nuestros días con las investigaciones de Pérez, Scott Soufas, Bolaños Donoso, Reina Ruiz, Doménech, González Santamera y Vélez-Sainz.

Feliciano fue una mujer erudita, leyó a los autores de su época y conocía las corrientes literarias que estaban en boga. Es por eso, a partir de su cultura, que decidió apostar por una línea en lugar que otra y lo supo argumentar. Sin embargo, no hay que dejar de lado la personalidad de un autor y la de Enríquez era fuerte, independiente y orgullosa, según se desprende de sus escritos y de su historia personal. Por lo tanto, su *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* por un lado refleja el contexto literario en el que se coincidió y las contraposiciones que había entre antiguos y modernos, y, por el otro, el carácter y las ideas de su autora, una escritora que quiso luchar por el reconocimiento y los derechos tanto de su papel como el de las mujeres en la sociedad de aquellos tiempos.

CAPÍTULO II

2.1 Feliciano Enríquez de Guzmán (1569-1644): estado de la cuestión biográfica y “leyendas” sobre su persona.

Feliciano Enríquez de Guzmán nació en Sevilla y ahí permaneció durante toda su vida. Esto es posible afirmarlo con certidumbre, porque todos los documentos notariales que se han ido encontrando hasta ahora y que dan constancia de ella se firmaron en la capital andaluza y porque no hay intervalo de tiempo entre ellos que permita pensar en ausencia alguna.

La investigación más completa y sistemática de la cual disponemos hoy en día sobre Feliciano ha sido llevada a cabo por la dra. Piedad Bolaños Donoso (2012), quien ha realizado un inmenso trabajo de archivo para sacar a la luz noticias de la escritora sevillana. A dicha investigación remitiremos a menudo a lo largo de este apartado por ser la más reciente y exhaustiva actualmente a disposición. Sin embargo, no queremos aportar demasiados datos biográficos, porque el propósito fundamental es la de presentar a la autora de la *Tragicomedia* destacando aquellos acontecimientos claves para la comprensión e interpretación de su obra que, como sabemos, ofrece datos sobre su vida privada. Los lectores que deseen profundizar más sobre la red familiar de Feliciano pueden contar con las indagaciones de la dra. Bolaños, donde se incluyen también documentos notariales y otros testimonios de gran interés histórico.

Ahora bien, según los datos que tenemos, Feliciano Enríquez de Guzmán se bautizó en la iglesia de San Vicente (Sevilla) el día 12 de julio de 1569 por haber nacido unos días anteriores y próximos a esa fecha. Su padre se llamaba Diego García de la Torre y su madre doña María Enríquez de Guzmán. Era la mayor de cuatro hermanos: Carlota (1575), Rodrigo (1580-1604) y Magdalena (1584-1662). Las dos hermanas tomaron los votos y entraron en el convento de Santa Inés en Sevilla, mientras que Rodrigo parece que se embarcó con destino América y que murió en el intento. En el Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS) existe un documento fechado 26 de enero de 1604 donde Feliciano y Magdalena reclaman la herencia del hermano (Bolaños, 2012, 72):

don Rodrigo Enríquez de Guzmán, nuestro hermano difunto que Dios haya [...] en la armada que fue tierra firme de las Índias de que fue General con Jerónimo de Torres y Portugal, que falleció en el mar en el dicho viaje.

No fue el único luto importante. Tendremos ocasión de ver que la vida de Feliciano no fue nada fácil, marcada por muchas pérdidas y que terminó en soledad y enferma. Ninguno de los nobles familiares, de los que tanto se vanagloriaba, cuidó de ella a pesar de que les hubiera dedicado la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*. Un triste destino para una mujer tan luchadora y especial que hoy en día recordamos por ser la primera dramaturga de la historia de la literatura española.

Nuestra autora hubiera tenido que llamarse “Feliciano García de la Torre Enríquez”, vistos los apellidos de sus padres, pero decidió mantener solamente los de la madre, cuyos ancestros pertenecían a la nobleza. En aquellos tiempos había libertad de elegir qué apellidos llevar. Dos de los destinatarios de la *Tragicomedia* son don León Enríquez y doña Isabel Enríquez, parientes del rey Enrique III de Castilla y del rey Fernando de Portugal. Otros serían don Luis Enríquez y don Fernando Enríquez de Rivera, duque de Alcalá (Bolaños, 2012, 37). De ahí que Feliciano decidiera, primero, que sus apellidos tenían que ser “Enríquez de Guzmán” y que, segundo, por eso podía firmarse como “doña”. Sin duda, lo de llevar nombre importante llamaría más la atención, especialmente a la hora de darse a conocer como escritora. Don Fernando Enríquez de Rivera, por ejemplo, formó una academia literaria muy conocida en la Sevilla de finales del siglo XVI, donde se reunían intelectuales de la talla de Juan de la Cueva, Fernando de Herrera y Luis Barahona de Soto. Es decir, el apellido materno quizás le abriría puertas en el mundo literario de su tiempo, según Vélez-Sainz (2005, 96):

Feliciano estaba emparentada con los Enríquez de la casta de los duques de Medina Sidonia. Asimismo, el segundo de sus apellidos, Guzmán, también la ayudaba en cuanto la emparentaba, si siquiera lejanamente, con Gaspar Guzmán, el conde-duque de Olivares.

Por parte paterna no había mucho del que relucir, porque don Diego, un sevillano oriundo de Burgos (Vélez-Sainz, 2005, 48):

Hubo de ser hombre de poco espíritu, de poca iniciativa y de 'limitados' recursos económicos [...] pues apenas interviene en la vida jurídica-comercial de la ciudad y, cuando los hace, es siempre relacionado con los mismos asuntos. [...] Es de suponer que viviera de esas rentas relacionadas con sus bienes agrícolas y muy poco probable de un oficio, pues, si lo hubiera tenido, este lo tendría que haber declarado en los actos jurídicos y jamás se produce este hecho.

En definitiva, él se ocupaba de actividades financieras relacionadas con la agricultura (arrendamientos). Se casó con doña María, en la iglesia de San Vicente, el 5 de mayo de 1558 y se quedaron a vivir en esa misma collación, donde solían residir familias importantes, lo cual no era exactamente su caso, pero esa era la imagen que querían dar. A partir de la década de los ochenta se instalaron en la collación de Santa María, manteniendo siempre trato con familias que seguían viviendo en la anterior.

El matrimonio disponía también de otra propiedad en la Barqueta, camino de Santiponce: una casa con una huerta en la que iban en verano para escaparse del calor sevillano. Dicha casa de campo se arrendaba parcialmente para sacar un dinero extra, pero, al mismo tiempo, don Diego nunca renunció por completo a esa propiedad porque quería que la familia disfrutara del aire libre. La huerta que se incluía en esa finca seguramente haya inspirado a Feliciano, es decir, podría haber sido en su imaginación los 'campos sabeos' de la *Tragicomedia*.

A pesar de esa renta y de unos arrendamientos de algunas casa-tiendas (una la tenía en calle Francos), don Diego siempre tuvo problemas económicos, más aún tras el nacimiento de los cuatro hijos. Murió alrededor de 1604 (Bolaños, 2012, 61) y la verdad es que Feliciano no guardó un recuerdo muy positivo del padre, en particular porque parece que le prohibió casarse con don Francisco León Garavito, el hombre que ella amaba. De esa relación conflictiva la autora habla incluso en la *Tragicomedia* a través de dos protagonistas de la *Primera Parte...*: la princesa Belidiana y el rey Belerante, su padre.

La madre, doña María, hubo de morir unos años antes que el marido, en 1599, cuando Feliciano empieza a escribir su obra. De ella sabemos poquísimo (Bolaños, 2012, 63), quizás no estuvo presente mucho en la vida de su hija al igual que la Reina hizo con Belidiana, siempre en la *Primera Parte...* que acabamos de citar. Por lo visto, al cabo de poco tiempo Feliciano se quedó sin padres, sin un hermano y con las dos hermanas 'encerradas' en un convento (Bolaños, 2012, 81).

Pero ¿por qué razón don Diego no quiso que la hija se casara con don León Garavito? Por cuestión económica, parece. El primer pretendiente de Feliciano fue un tal don Juan de Avellaneda, quien aspiraba a la unión matrimonial por dinero. En enero 1616 se concierta el casamiento, pero nunca se llegó a celebrar porque ambas partes se echaron atrás. Feliciano parece que no tenía suficiente dote y don Juan o se negó o había fallecido antes de organizar cualquier celebración.

Si por un lado ella consiguió “escaparse” de dicho compromiso puramente material, por otro, el 12 de junio del mismo año de 1616, en la parroquia de San Lorenzo, se tuvo que casar con don Cristóbal Ponce de Solís y Farfán. “Se tuvo”, porque de este hombre no estaba enamorada y nunca lo estuvo. Dicha unión duró apenas tres años a causa de la prematura muerte del esposo, sin embargo, jamás lo pudo olvidar.

La pareja se fue a vivir en la collación de Santa Marina, donde él ya tenía una casa. La dra. Bolaños lo describe como «un hombre liberal, rico, modesto de portes, muy religioso, mujeriego, cariñoso y agradecido» (212, 134) con todas las personas que formaban parte de su entorno. Su fortuna era el fruto de una gran actividad comercial y como prestamista. Está claro que don Cristóbal resultaba ser un buen partido para Feliciano, que en esa época ya tenía problemas económicos y una edad avanzada (47 años). La tranquilidad financiera (y sentimental) tendría poca duración, porque en mayo de 1619 don Cristóbal enfermaría y dispondría el testamento. Nombró heredera universal a su esposa, le dejó una herencia que la ayudaría a seguir adelante, en su caso, hasta la segunda boda que, como veremos, se daría dentro de pocos meses. De hecho, don Cristóbal falleció en junio y nada más enterrarlo en la iglesia de San Julián, doña Feliciano se volvió a casar, pero esta vez con el amor de su vida: don Francisco de León Garavito.

Transcurrieron casi cuatro meses entre los dos casamientos y seguramente no había muchas mujeres en la época que contrajeran segundas nupcias o, por lo menos, no en tan poco tiempo. Este es un aspecto de la vida de Feliciano que no deja de sorprender y que contribuye a la creación de un personaje casi literario. Rompiendo lanzas a favor suya, probablemente doña Feliciano estuviera enamorada de don Francisco desde hacía mucho tiempo. Al parecer, los dos se conocieron cuando eran muy jóvenes pero no se habían dado las circunstancias adecuadas para concertar una unión. De ahí que podamos

entender la razón por la cual la recién viuda no perdió más tiempo: por fin podía cumplir con su sueño de amor y poco importaba que rozase ya los cincuenta años de edad.

La pareja se casó el día 9 de octubre de 1619 en la iglesia de Santa María, una fecha que adquirió un gran valor simbólico, no solamente desde el punto de vista sentimental, sino también literario, porque es el día en que Feliciano declara haber terminado la *Tragicomedia* después de veinte años de redacción. Esto no lo sabemos a ciencia cierta, pero la elección es muy romántica y la respetamos. Es como si ella hubiera estado escribiendo para desahogarse, para dar un sentido a su existencia hasta ese momento, marcada por dificultades y uniones vacías. Por fin, las penas terminaron gracias a la boda con don Francisco y, con ellas, también la necesidad de escribir, de encontrar algún sosiego porque ya se lo daría ese amor que tanto había esperado y deseado.

Los expedientes de ambos casamientos se pueden consultar en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla bajo la signatura: A Mont. Ms. C28/3. Se encontraron en 2016 en los archivos personales de Luis y Santiago Montoto de Sedas, cedidos a la Universidad por la familia en 1983. Se trató de un hallazgo muy importante, porque la dra. Bolaños no había conseguido localizarlos durante las investigaciones. Santiago Montoto había consultado los expedientes en el Palacio Arzobispal de Sevilla y, según parece, se quedó con ellos. Gracias a esos documentos conocemos a los testigos y la edad que los esposos tenían el día de la boda (Feliciano 50 años y don Francisco 51 años).

Don Francisco de León Garavito formaba parte de una ilustre familia sevillana. Sus padres fueron el licenciado Gómez de León Garavito y Andrea de Rivera y tenía seis hermanos: María, Lorenzo, Diego, Dorotea, Leonor y Beatriz. Doña Feliciano guardó una estrecha relación con la familia del marido, tanto que a los cuñados Lorenzo y Diego les dedicó respectivamente la *Segunda Parte de la Tragicomedia* y los Coros de la *Primera Parte*... Don Francisco fue bautizado en la Iglesia de la Madgalena el 14 de agosto de 1568, por lo tanto, era un año mayor que su esposa. Se licenció en Cánones por la Universidad de Salamanca en 1593, era Abogado de la Real Audiencia de Sevilla y era un hombre muy devoto del misterio de la Concepción de Nuestra Señora, una devoción que lo llevó a escribir *Información en Derecho por la Purísima y Limpia*

Concepción de la Virgen María Madre de Dios y Señora Nuestra, que se imprimió en Sevilla por Francisco de Lyra, en 1625. A propósito de don Francisco y de su obra, la dra. Piedad Bolaños (2012, 185) apunta que

Podemos reconocer [...] un buen compendio de erudición, fruto de un trabajo maduro de esa persona que, formada académica y espiritualmente, necesita volcar sus conocimientos para disfrute personal y admiración de las que tiene en su entorno. Su formación, además del título universitario y sus años de experiencia laboral, viene avalada por las lecturas que hubo de hacer gracias a su biblioteca privada.

Una biblioteca de la cual también Feliciano aprovecharía para la composición de una parte de la *Tragicomedia*. Parece que había muy buena conexión entre el marido y ella, no tendrían hijos pero eran felices y eso salta a la vista tras la lectura de toda la *Segunda Parte de la Tragicomedia*, que es un verdadero tributo al amor entre los dos, hecho de sonetos, versos, palabras tiernas y devotas y de un precioso gótico cartel, según podremos ver a lo largo del análisis del texto.

Como en todo matrimonio, hubo épocas buenas y menos buenas. En diciembre de 1621 doña Feliciano dispuso un testamento a causa de una enfermedad (había epidemias en Sevilla), de la cual afortunadamente se recuperó bastante pronto. Sin embargo, este documento es importante porque da una idea de su estado económico y de los privilegios que la unión con don Francisco le había traído. Por ejemplo, pide ser sepultada en la capilla de su familia en San Vicente, encarga cien misas por su alma, posee joyas, bienes y unas casas en la collación de San Lorenzo. Y, como bien –señala la dra. Bolaños (2012, 190)–, «intuimos en cada una de las cláusulas, una mujer fuerte, autoritaria, pues sus decisiones no dejan opción a que puedan ser cuestionadas».

La pareja pasaría por unos tiempos bastante duros por aquellos años; de hecho también don Francisco hizo testamento, en 1622, siempre debido a una epidemia, y no pudiendo él trabajar fueron perdiendo capital. Además, recordemos que entre 1623 y 1624 se dio a la imprenta la *Tragicomedia* y los gastos fueron costeados por él mismo.

En 1625 la situación fue mejorando y la pareja se encontraba mucho mejor, tanto de salud, como financieramente. Doña Feliciano pudo incluso desheredar a la familia de Cristóbal Ponce de Solís y quedarse con una mayor cantidad de riquezas. Siempre en 1625, don Francisco manda imprimir la obra sobre la Inmaculada Concepción y otra

intitulada *Arbitrio del desempeño de L.M. y conservación y aumento de la grandeza de su Monarquía de España* (Sevilla, Simón Fajardo impresor). Sin duda, se trató de unos años positivos y productivos para ambos, si consideramos que también Feliciano se puso a corregir y a mejorar la *Tragicomedia*, sacando a la luz una segunda –hipotética– edición, la de 1627, impresa en Lisboa por Gerardo de la Viña. Se mudaron de la collación de Santa María (calle Catalanes) a la de San Bartolomé (calle Vidrio), porque don Lorenzo de Rivera Garavito se había ido a vivir a la calle Catalanes, a su vuelta de Perú.

Pero la buena racha no duraría mucho tiempo. Dos años después y por una banal caída de caballo, el día 28 de febrero de 1629, el amado don Francisco muere. Según relata Bolaños, Feliciano se presentó ese mismo día ante el escribano público de Sevilla, Juan Gallegos, para informar del fallecimiento y conocer las últimas voluntades del marido (2012, 215). No le dejó a su esposa grandes bienes materiales, pero entre ellos destaca seguramente la biblioteca¹⁷ privada por la cantidad de libros que abarca (131) y por su calidad, de la cual, como ya hemos apuntado, nuestra autora aprovechó y disfrutó a lo largo de su vida, hasta que le acompañó la vista.

Si nuestra dramaturga empezó a redactar su obra en 1599, –como ella misma dice– es lógico pensar que lo hizo sin consultar la biblioteca del segundo marido. En efecto, pensamos que la autora utilizó libros prestados o bien encontrados en algunas academias de buenas letras para escribir una parte de su obra y, en un segundo momento, incorporó más material por tener a disposición en su propia casa precisamente la biblioteca de don Francisco. Los títulos de los libros que se han inventariado avalarían dicho planteamiento. Feliciano da prueba de conocer la preceptiva clásica, la mitología, *Don Quijote*, las *Tablas Poéticas* de Cascales, Pinciano, la *Metamorfosis* de Ovidio y la historia de algunos lugares exóticos (Perú, Indias y China) que sin duda inspirarían la Arabia feliz donde se desarrolla la intriga de la *Tragicomedia*. Es probable, por lo tanto, que la dramaturga hubiera vuelto una y otra vez sobre el texto antes de darlo por terminado, enriqueciéndolo con las aportaciones de la biblioteca privada. No se puede pensar diversamente: es imposible disociar la

17 El elenco completo de los libros inventariados se encuentra minuciosamente transcrito en Bolaños Donoso (2007a, 2012). El original se puede consultar en el AHPS, Oficio III, 1629, leg. 1728; fecha: 25 de abril, ff. 759r-768v.

Tragicomedia de la biblioteca del segundo marido, pero tampoco consultó solo los libros que allí se hallaban, porque no se casa con él hasta 1619.

El día 28 de febrero de 1629, por lo tanto, cambió inesorablemente la existencia de doña Feliciano. El gran amor, al que había estado esperando durante tanto tiempo, falleció y, tras apenas diez años juntos, (que de por sí no son pocos, pero los son si se consideran la larga espera), la felicidad que dicha unión le había proporcionado a nuestra autora después de haber vivido entre dificultades familiares y compromisos sentimentales concertados por el padre. Para esa fecha ella tenía ya sesenta años, pero solamente una sexta parte de su vida la pudo pasar al lado de su enamorado.

Desde entonces su condición económica fue empeorando y también la salud, porque enfermó de los ojos. Además, tenía que gestionar muchas tareas en solitario, puesto que la mayoría de sus seres queridos habían fallecido ya y no tenía hijos que la pudiesen ayudar. Corrían a su cargo algunas capellanías, la herencia de su esposo y la creación de tres capellanías más, dentro de las cuales cabía el convento de San Agustín, cuyo prior fue su cuñado fray Jerónimo de Rivera, muerto en 1622. Todas estas responsabilidades sumadas a la edad, la enfermedad y la viudez debilitaron muchísimo a Feliciano, tal y como se puede comprobar incluso por su manera de firmar, porque «ha olvidado el segundo apellido y está ya muy deteriorada» (Bolaños, 2012, 248).

Su último testamento se ordenó el 19 de mayo de 1642 y el último codicilo el 23 de abril de 1643: había nombrado como beneficiada a su sobrina Teresa de Guzmán y dispuso ser enterrada en el convento de San Agustín, que seguía beneficiándose de sus bienes.

Hubo de morir entre el 23 de abril de 1643 y el 6 de diciembre de 1644; la fecha exacta se desconoce por la falta del registro de las defunciones de la parroquia de San Esteban correspondiente a aquellos años, a la que pertenecía.

Tal y como se comentaba al principio, la historia personal de Feliciano Enríquez de Guzmán despierta gran interés, admiración, compasión y ternura por haber sido una mujer luchadora, fuerte, sinceramente enamorada de don Francisco, que se casó dos veces pese a lo que hubiera podido significar para su reputación, que tuvo que aguantar muchas pruebas además de ser mujer en el siglo XVII, lo cual significaba hogar, crianza, inexistencia, obediencia y desvalor. Todavía no sabemos cómo era su rostro, dónde ni cuándo aprendió a leer y a escribir, aunque se supone que recibió una

instrucción en casa, tal y como se solía hacer, aunque no tengamos todavía constancia de eso. Vélez-Sainz (2005, 101) hace notar que por pertenecer ella a la nobleza andaluza y por casarse con un Garavito «no resulta extraño la exquisita educación de Feliciano puesto que las nobles no tenían problemas en participar en grupos de conocimiento como las academias literarias». Ni, porque, según hemos tenido ocasión de ver en el apartado dedicado al papel de la mujer en el Siglo de Oro (1.1), es verdad que las nobles gozaban de privilegios educativos, pero, al fin y al cabo, siempre eran mujeres y por eso recibían un trato muy diferente con respecto a los académicos varones. No cabe duda de que la formación de la autora destaca por su calidad, sin embargo aún no tenemos noticias documentales de su participación en la vida intelectual sevillana.

Lo cierto es que hasta ahora se han ido planteando muchas hipótesis con tal de explicar el origen de la educación que recibió. Existen incluso leyendas, o mejor dicho, se cuenta de una tal 'Feliciano' que estudiaba en la Universidad de Salamanca¹⁸ disfrazada de hombre para no suscitar escándalo, que se hacía llamar “don Félix”, a quien curiosamente otro don Félix, es decir Lope de Vega, le rinde homenaje en el *Laurel de Apolo* (1630):

¡Qué alegre propusiera el claro Tormes
con votos uniformes
un estudiante rico y generoso,
y no menos gallardo que estudioso,
de quien dijo la fama
que se volvió por unos celos dama
si supiera la parte
donde se fue a estudiar Ovidio el arte
la bella Feliciano que hoy requiebra,
y entre pizarras y álamos celebra,
quebrando en ellos vidrios fugitivos,
y la llanura con acentos vivos!
Pues mintiendo su nombre

18 Uno de los primeros estudiosos que apostó por esa hipótesis fue Adolfo de Castro en *El conde-duque de Olivares y el rey Felipe IV* (1846) y también Barrera y Leirado en su *Catálogo bibliográfico...* (1860). Santiago Montoto se mantuvo neutral («yo ni afirmo ni niego») en *Doña Feliciano Enríquez de Guzmán* (1915). En cambio, Lasso de la Vega (1871, 231) así escribió: «En nuestro concepto, hay motivos para dudar que sea la misma que es objeto de estos apuntes. Ni D. Nicolás Antonio, ni Ortiz de Zúñiga, al elogiar el ingenio de nuestra sevillana, indican las circunstancias aquellas, tan dignas de memoria, y que debieron serles conocidas». Sánchez Arjona (1898, 227) dijo: «Sin que tengamos datos suficientes para afirmar o negar que fuese la escritora sevillana la heroína de esta novelesca aventura, nos limitamos a consignar la sospecha de algunos, extrañándonos que el erudito D. Nicolás Antonio y el diligente Ortiz de Zúñiga no hagan mención de esta circunstancia de la vida de D.^a Feliciano, cuando de ella escribieron elogiando su privilegiado ingenio».

y transformada en hombre,
oyó filosofía,
y por curiosidad astrología;
aunque si se rebela, como suele,
no hay verdad que revele,
y de aquella científica academia
mereció los laureles con que premia¹⁹.

Es más, Alonso de Castro en *Poetas líricos* (1854) habla de un madrigal que Lope transcribió en el *Laurel de Apolo*, atribuyéndole la autoría a dicha “Felicianana”:

Mas de los versos que, en igual destreza,
componía y cantaba
-que a la pluma la voz acompañaba-
estos solos llegaron a mis manos,
llamados, de su nombre, «felicianos»:
«Dijo el Amor, sentado en las orillas
de un arroyuelo puro, manso y lento:
“Silencio, florecillas;
no retocéis con el lascivo viento
que duerme Galatea y, si despierta,
tened por cosa cierta
que no habéis de ser flores,
en viendo sus colores,
ni yo de hoy mas Amor, si ella se mira,
tan dulces flechas de sus ojos tira»²⁰.

Los versos fueron llamados “felicianos” en su honor, «que aún hoy ignoramos en qué consistían» (Montoto, 1915, 23), siempre y cuando aluda a que estos versos presentaban alguna característica especial.

Hasta ahora no se ha encontrado noticia alguna sobre esa estancia que la mujer hizo en Salamanca, por muy romántico que resulte pensar que fue allí donde conoció a don Francisco, mientras él cursaba Cánones. En efecto, la leyenda dice que esa muchacha disfrazada de hombre se había enamorado de otro estudiante mientras estaba en Salamanca (Robin, 2011, 272). Todo parece coincidir, si no fuera porque Felicianana ni siquiera salió una vez de Sevilla, por eso se habla de que todo es una leyenda que ella inspiró –y con razón– pues contribuyó en primer persona con su *Tragicomedia* a despertar la imaginación de sus coétaneos (Vélez-Sainz, 2005, 93):

19 Silva Tercera, vv. 440-459. La historia completa de «Felicianana» prosigue hasta el verso 481. La edición de referencia es Lope de Vega, *Laurel de Apolo* (2007).

20 *Ivi*, vv. 511-525.

La anécdota lopesca representa una posible explicación de la obtención de esta cultura clásica por parte de una mujer en el Siglo de Oro: una mujer así debería de haber estudiado en la Universidad.

Reina Ruiz (2005a, 108) apunta que:

Ya en 1871 Ángel Lasso de la Vega y Argüelles encomió la labor de Feliciano a quien, a pesar de tacharla de engreída y falta de modestia por la sentencia que dicta a su favor en el pleito que mantiene con los poetas cómicos, no duda en colocar a “esta hermana de las musas, tan instruida como sobresaliente,” en lugar señalado “entre los ingenios con que se honra Sevilla”.

Y Robin (2011, 272) afirma que²¹:

Feliciano fue captada -según Cotarelo, Menéndez y Pelayo y Blanca de los Ríos- también por Tirso de Molina en sus obras *El amor médico* y *Todo es enredos amor* (Pérez). Ana Suárez alega que la fama de la sevillana llegó a inspirar la temática de otros autores. Arguye que “puede recordarse a Feliciano Enríquez de Guzmán, transmutada en la Rosarda literaria de *El alcalde mayor* de Lope. Algunos datos biográficos también se dejan ver en *La Fénix de Salamanca*, de Mira de Amescua, y desde el punto de vista de Suárez en *Lo que quería ver el Marqués de Villena*, de Rojas Zorrilla.

La fantasía supera con creces la realidad, especialmente si pensamos que Feliciano pasó inadvertida en su época y en su casa sobraron 440 copias de la *Tragicomedia*, costeadas por el marido porque seguramente no era una obra rentable para ningún empresario de teatro o impresor que fuese. Es más probable que la mujer de quien los críticos hablan sea una homónima o bien el fruto de una ficción que fue creándose alrededor de nuestra dramaturgia. Desde luego, eso no lo decimos para quitarle importancia, sino que esas leyendas no encajarían con los datos biográficos concretos que tenemos. La realidad documental es que doña Feliciano murió en soledad,

21 La investigadora dedica otro artículo (2013) a las suposiciones entorno a la vida de Feliciano que, sin embargo, parece no tener en cuenta el libro de Bolaños (2012), en el que se arroja luz sobre muchos aspectos biográficos, desmitificando las leyendas. Robin termina señalando que «no sabemos si fue verdad o no» (pág. 1085) y haciendo hincapié en la figura de la mujer vestida de hombre, quien seguramente formaba parte del imaginario colectivo barroco. No obstante, esto no sería suficiente para creer que detrás de algunos personajes dramáticos femeninos en Lope de Vega, Mira de Amescua y Rojas Zorrilla estuviera Feliciano. Ojalá fuese verdad, pero las noticias recopiladas por Bolaños llevarían por otros derroteros. Enríquez de Guzmán tardaría muchísimo tiempo en darse a conocer en la sociedad.

se olvidó durante siglos y es una pena que una persona tan especial, apasionada y determinada hubiese terminado de tal manera, ¡ojalá hubiese inspirado a las generaciones sucesivas de poetas! Y es precisamente por todo eso que le hemos dedicado un entero proyecto de tesis doctoral, para intentar restituirle esa 'eterna gloria' que ella tanto anhelaba en su *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*, a la cual le dedicó toda su existencia, tal y como los grandes poetas hacían.

[Se excluye del acceso abierto desde la página 81 hasta la página 151]

PARTE II

CAPÍTULO IV

4.1 Estudio crítico de la *Tragicomedia*

En la segunda parte del presente trabajo nos vamos a ocupar del estudio crítico de la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*, a lo largo del cual estudiaremos la estructura dramática, la ideología y la poética de doña Feliciana Enríquez de Guzmán, los temas, las fuentes literarias, los personajes, la métrica, el estilo y, finalmente, la difusión que la obra tuvo.

La *Tragicomedia* se presenta como un texto muy extenso dividido en dos partes, la *Primera parte...o Tragedia* y la *Segunda parte... o Comedia*. Se empezó a escribir el 24 de marzo de 1599 para terminarse el 9 de octubre de 1619. La redacción de un texto tan largo parece que no supuso muchos años de trabajo para la autora, porque las casi dos décadas que separan la *Primera parte...* de la *Segunda parte...* fueron una pausa que ella se tomó, según se puede leer al final de la *Primera parte...*(pág. 558):

Comenzada desde veinte y cuatro de Marzo hasta veinte y tres de Mayo de mil y quinientos y noventa y nueve; y continuada desde seis de Noviembre de mil y seiscientos y uno hasta cuatro de Enero de mil y seiscientos y dos; y proseguida en la Segunda Parte desde diez y seis de Julio hasta veinte y nueve de Septiembre y cuatro y seis de Octubre de mil y seiscientos y diez y nueve del mismo mes y año, por Doña Feliciana Enríquez de Guzmán, en Sevilla.

Resumiendo, la composición se llevó a cabo de la siguiente manera:

Primera Parte de la Tragicomedia o Tragedia: desde 24/03/1599 hasta 03/05/1599 y desde 06/11/1600 hasta 04/01/1602 (un total de catorce meses y siete días);

Segunda Parte de la Tragicomedia o Comedia: desde 16/07/1619 hasta 29/09/1619 para luego retomarla los días 4 y 06/10/1619 (un total de dos meses y medio).

Ahora bien, realmente, no sabemos si todas estas fechas son fidedignas, ya que algunas se corresponden a acontecimientos de un cierto relieve para la autora y que

marcaron sin duda su vida. Por ejemplo, en 1599 probablemente falleciera su madre, doña María Enríquez de Guzmán; la *Segunda parte...* se comenzó un mes después de la muerte del primer marido, don Cristóbal, y se acabó el 9 de octubre de 1619, que fue una fecha muy simbólica para Enríquez, porque fue el día de sus segundas nupcias con don Francisco León Garavito.

Tal y como hemos visto en el capítulo III, también la impresión de la *Tragicomedia* abarca muchas fechas, entre licencias, fe de erratas y las dos ediciones que se realizaron, en 1624 y luego en 1627, aunque haya dudas y misterios alrededor de dichas impresiones.

Cada una de las dos partes en las que la obra se divide engloba cinco actos, cinco coros, dos entreactos y los paratextos. En dos de ellos, la “Carta Ejecutoria” y “A los lectores”, la autora informa, con orgullo rebelde, de su poética contracorriente, apostando por el estilo clásico en lugar de por el *Arte nuevo*. La *Tragicomedia* no sería de acceso para todos, sino que solamente para un público selecto y culto. Enríquez rechaza los corrales de comedia, manifestando su preferencia por sitios recogidos, por ejemplo, las casas palacios y los conventos.

En efecto, por ser la obra autobiográfica, la autora desea que el lugar de la puesta en escena respete el contenido íntimo de la misma. Además, el lenguaje empleado es de difícil entendimiento, a causa de las numerosas figuras retóricas y de las múltiples referencias a mitos, leyendas y acontecimientos históricos. Todo esto supone tanto un lugar como un auditorio fuera del común, porque se trata, a todos los efectos, de una obra fuera del común (valga la redundancia). Feliciano declara que la representación tendría que ser en el convento de Santa Inés en Sevilla, donde vivían sus hermanas monjas, Carlota y Magdalena. O bien estrenarse en una ocasión importante, por ejemplo, el 1 de marzo de 1624, cuando rey Felipe IV entró en la capital hispalense: aquello hubiera podido ser el momento perfecto. Sin embargo, hoy día no tenemos aún noticias de ninguna representación ni delante del monarca ni en general, debido, muy probablemente, a la excesiva longitud de la obra y del gran aparato escénico que hubiera necesitado. Además, el lirismo que la caracteriza la convierte en un texto apto más para la lectura que para las tablas teatrales.

La obra es autobiográfica porque, más allá de la intriga, de los personajes caballerescos y mitológicos y de la ubicación exótica, se cuenta la propia vida sentimental de Enríquez. La *Primera parte...* coincidiría con los infelices primeros

amores de la autora y nos atrevemos a incluir también al primer marido Cristóbal Ponce de Solís y Farfán, aunque doña Feliciano dice haber concluido en 1602 la *Tragedia*, es decir catorce años antes de sus bodas (1616). En la *Primera parte...* se hace hincapié en los amores frustrados, en las penas y en la decepción. La protagonista femenina, la princesa Belidiana, es inmadura y subordinada a las voluntades paternas.

En cambio, en la *Segunda parte...* el amor encuentra su final feliz y la protagonista, la princesa Maya, es una mujer fuerte, adulta e independiente, que elige a su esposo, el príncipe Clarisel. El epílogo positivo, que culmina con el casamiento entre Maya y Clarisel, reflejaría el segundo matrimonio de la autora, el que hizo con el abogado don Francisco León Garavito, ya que se desvela que el personaje de Clarisel es el mismo don Francisco y que Maya es doña Feliciano. La historia de amor relatada en la *Segunda parte...* simboliza también la madurez sentimental de los enamorados, se trata de una relación adulta y basada en honestos sentimientos mutuos.

León Garavito no fue el único gran amor de Enríquez: de hecho, la *Tragicomedia* es un largo e intenso elogio a Andalucía y a Sevilla, la ciudad de la autora. Una Andalucía mítica, disfrazada de Arabia, en la que se cuentan las peripecias de los personajes, que se desplazan por jardines amenos y lugares de ensueño. Como veremos, todo esto le sirvió a la dramaturga para hablar libremente de sí misma, de su vida y aun de la sociedad barroca, así evitando el riesgo de la censura.

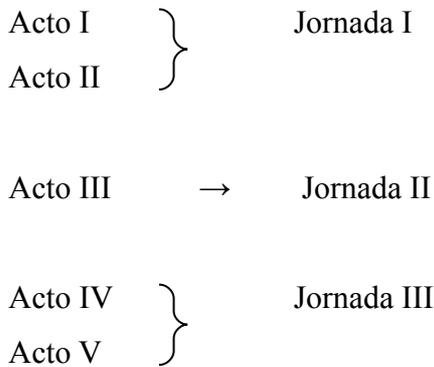
Esta extensa e inédita composición fue el fruto del ingenio y de la cultura personal de una mujer que fue capaz de escribir una obra de gran envergadura, en verso, desafiando el canon literario de moda en su época y defendiendo su estilo, inventándose estar presente en un juicio delante de un tribunal muy exigente (de ahí la “Carta Ejecutoria”). Feliciano dio prueba de tener fe en sus capacidades y en sus ideas, mereciéndose, seguramente, un sitio en ese Parnaso de la poesía española al que tanto aspiraba.

4.2 Presentación de la estructura dramática externa de la misma

Con el fin de facilitar el estudio de la larga estructura de la *Tragicomedia*, hemos redactado dos plantillas de segmentación –que ubicamos en Apéndice– correspondientes a la *Primera parte...* y a la *Segunda parte...*, gracias a las que es posible tener una idea inmediata de la división en actos, escenas y secuencias; del tipo

de estrofa empleado; de los personajes que aparecen y de la acción.

Ahora bien, vamos a comentar de forma muy sucinta la estructura dramática de la obra de Feliciano. En ambas partes los cinco actos se fusionaron con las jornadas, de manera que el resultado es el siguiente:



A dicha tripartición le corresponde la de planteamiento (Acto I y Acto II), nudo (Acto III) y desenlace (Acto IV y Acto V), que doña Feliciano nombra prótasis, epítasis y catástrofe respectando la escuela clásica (véase el apartado 2.2 del presente trabajo), anotándolo en su momento en el margen izquierdo de los folios.

El lugar de la acción se mantiene de principio a fin, es decir: los jardines y campos sabeos, y hay algunas escenas que se desarrollan en el palacio real (balcón, cuarto) o en la torre carcelaria que, sin embargo, siempre se encuentran en los jardines. Los vacíos escénicos se producen solamente a final de acto, porque la autora siempre procuró que se quedara en escena al menos un personaje a la largo de cada acto para que la acción no padeciera demasiadas interrupciones. Tal y como se verá más detenidamente en el apartado dedicado al análisis métrico (5.4), las estrofas no siempre marcan el paso de una escena o de un cuadro a otro. Hay veces que sí y otras que es la entrada/salida de un personaje el que produce el cambio.

La acción de por sí es bastante lineal y sencilla, los elementos que la complican son el lenguaje y las numerosísimas referencias a la mitología y a la historia, que pueden obstaculizar la comprensión de los parlamentos y de las situaciones. La gran cantidad de personajes representaría un problema más para la puesta en escena que para el entendimiento de la intriga, porque no suele haber muchos en escena y se dan el cambio en momentos puntuales.

Los Entreactos se insertan entre el Acto II y Acto III y, luego, entre el Acto III y

el Acto IV. Cada coro abre el acto que le corresponde.

En la *Primera parte...* los actos no superan las cinco escenas, a parte del tercero que resulta ser el más largo, con once escenas. Los personajes son numerosos y se mueven por los jardines; solo Clarisel y Beloribo salen una vez a causa de la guerra en Grecia, a la que se unen para combatir. A parte de eso, en general, los jardines y campos sabeos son el micromundo, el pequeño universo donde todo nace y todo acaba.

El planteamiento de la *Primera parte...* sitúa al lector/espectador en los campos sabeos y se presentan a los protagonistas. Se dan a conocer las dinámicas amorosas entre las princesas y los príncipes, y, entre Adonis y Venus, se asiste a la preparación del torneo y a los juegos de identidad. El nudo se desarrolla en el acto más largo, el III y también Jornada II, en el que las situaciones se complican y la tensión sube hasta tocar su culmen, primero, con la detención de Clarisel y Beloribo y, segundo, con el intento del rey Belerante de asesinar a Sinamber. El desenlace no solo representa la resolución de las tensiones de la parte anterior, sino que se da la posibilidad de darse cuenta de las características de algunos personajes y de entender lo que está en la base de su aptitud. El final feliz, en realidad, a la postre resultará solo un espejismo, por eso esta primera parte de la obra tiene rasgos más de tragedia que de tragicomedia.

La *Segunda parte...* es más breve que la primera y representa la continuidad después de dieciocho años. Por algunos aspectos se podría ver incluso como un largo desenlace de la *Primera parte...* porque en ésta se arreglan cuentas y se alcanza aquel final feliz que no se había dado realmente en la otra. También en este caso las escenas no superan la cantidad de cinco, a excepción del Acto I que abarca siete.

El planteamiento desvela la infidelidad al compromiso matrimonial de las princesas Belidiana y Clarinda, quien se han casado con dos nobles que no son ni Clarisel ni Beloribo. Adonis muere atropellado por un jabalí y Sinamber planea su venganza. Por lo tanto, el comienzo de la *Segunda parte...* presenta una cierta tragicidad que encontrará su rescate en los actos siguientes. El cambio radical se da en el nudo con la llegada de Maya y Hesperia, que traen nueva vida y esperanza a los jardines y campos sabeos. La tensión del planteamiento deja espacio a momentos irreverentes y de gran comicidad que revolucionan el estado de ánimo del espectador. En el desenlace se lleva cabo la venganza de Sinamber y el público empatiza con lo que sucede, aunque se trate de un omicidio. Una vez que el orden se restablece gracias a la intervención de las diosas Venus y Juno, finalmente las nuevas parejas se pueden casar entre bailes y

cantos.

[Se excluye del acceso abierto desde la página 157 hasta la página 188]

CAPÍTULO V

5.1 Resumen argumental y temas

La *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* trata de la vida sentimental y familiar de Feliciano Enríquez de Guzmán bajo forma de alegoría. La *Primera Parte...* se centra en el sufrimiento amoroso –que coincidiría con la boda con Cristóbal Ponce de Solís– mientras que la *Segunda Parte...* celebra el cumplimiento de la anhelada unión matrimonial con don Francisco de León Garavito. Sánchez Dueñas (2008, 238) lo resume muy bien en su análisis del texto guzmaniano:

La autora sevillana [...] se centra en el desarrollo argumental del drama que retrata amores, infortunios, desventuras y casamiento final con Maya, princesa de España, del príncipe de Esparta y Micenas, llamado Clarisel. Partiendo de una situación inicial de desasosiego amoroso por parte del protagonista [...], la parte central de la acción dramática se centrará en el proceso de conquista y en las desventuras del noble Clarisel para obtener la mano de Belidiana, una princesa árabe, hasta que, una vez superados los infortunios y adversidades que sufre el galán y abandonada la esquivada princesa, el drama, en su segunda parte, finalice con el desenlace de la misma que dará lugar al matrimonio de Clarisel y Maya.

En este apartado vamos a presentar el argumento de cada una de las partes y, a continuación, estudiaremos los temas principales de la totalidad de la obra. En 'Apéndice' es posible consultar las 'Tablas de análisis estructural', donde se proporcionan la síntesis de cada acto, el número de macro y micro secuencias, los vacíos escénicos, el lugar, los personajes en escena y la métrica empleada para que el lector tenga una visión clara y esquemática del texto, que, como sabemos, es bastante complejo.

Ahora bien, la acción de la *Tragicomedia* se desarrolla enteramente en los campos sabeos de una Arabia mítica y exótica, precisamente en el palacio real de Belerante, en los jardines que lo rodean y en la cárcel, ubicada en una torre cerca del palacio.

En la *Primera Parte...*, en el Acto I conocemos a los protagonistas, que son: Clarisel, el príncipe de Esparta; Beloribo, el rey de Macedonia; Belidiana, la princesa de Arabia; y Clarinda, la princesa de Chipre. Se plantea la típica situación de una comedia de enredo, donde dos galanes desean conquistar a las damas que aman. Con el fin de

acercarse a las dos princesas y hablar con ellas, Clarisel y Beloribo se disfrazan de jardineros (convirtiéndose en Criselo y Lisdanso). El disfraz les sirve también para pasar desapercibidos ante el rey Belerante –el futuro suegro de Clarisel y actual enemigo político– por eso no quieren correr el riesgo de acabar presos.

En el Acto II el rey Belerante manda organizar un torneo, cuyo vencedor contraerá matrimonio con su hija Belidiana. Participa también Adonis, ayudado por Venus.

En el Acto III empieza el torneo: Criselo y Lisdanso se revelan muy buenos guerreros y Belerante ordena que sean llevados a prisión, porque es Adonis quien debe ganar y casarse con Belidiana. Por la noche, el aposentador Sinamber comunica al rey que, en realidad, los dos presos son Clarisel y Beloribo y que el primero está enamorado de su hija. Belerante se disfraza de Clarisel para comprobarlo, pero Belidiana le rechaza a causa de una carta suya muy atrevida que acaba de leer. Belerante acusa de traición a Sinamber, quien ha tramado un plan para vengar a su hermana Arilesa, asesinada bajo orden de Belidiana por llevar una relación ilícita con un caballero. Sinamber viene herido gravemente por los guardias reales y arrojado a una noria. Se culpa a Clarisel del suceso y se le condena a muerte.

En el Acto IV Birano, el criado de Clarisel, se queda escuchando a escondidas la animada conversación entre Belidiana y Clarinda, porque la princesa desea ver muerto al príncipe a causa de la carta que le ha escrito. Clarinda intenta tranquilizar a su prima para que reflexione sobre lo que está pasando. Al final Belidiana se da cuenta de estar enamorada del joven griego. Paralelamente, salen Venus y Adonis, quien ama a la diosa y, por eso, el compromiso con Belidiana no se podrá mantener, aunque a Venus le interese el control de Arabia que el casamiento real le traería.

El Acto V, el último, se abre en la torre carcelaria donde quedan presos Clarisel y Beloribo. Ambos comparten la angustia por su destino y por no poder gozar del amor de las princesas. Llega el día de la ejecución de la condena a muerte (horca), pero al verdugo le entra una crisis de pánico que le impide cumplir con su tarea. Birano, apoyado por los soldados griegos y macedones, aprovecha el momento y suelta a los dos cautivos. Estalla una rebelión contra Belerante y, al final, el amor y la justicia triunfan: Belidiana y Clarinda se comprometen con los respectivos enamorados y el monarca otorga la celebración de las bodas.

Al principio de la *Segunda Parte...* encontramos a los mismos protagonistas de

la *Primera*, con la diferencia de que ya han transcurrido dieciocho años. Clarisel y Beloribo han tenido que irse a Grecia a causa de una guerra; mientras tanto, Belidiana y Clarinda se han plegado a la voluntad paterna rompiendo el compromiso con los dos galanes y casándose con dos nobles, Rogerio y Ercilo. Esto causa una profunda pena de amor en los corazones de Clarisel y Beloribo. Los dioses, enternecidos, propician el encuentro con las princesas Maya y Hesperia, española e italiana respectivamente, para aliviar el sufrimiento y como premio por la fidelidad que habían demostrado hacia sus antiguas futuras esposas durante la guerra.

En el Acto II vuelven los personajes mitológicos Venus y Adonis y este muere atropellado por un jabalí, abandonando a su amada y a los tres Cupidillos, los hijos ilegítimos de Venus. La diosa estaría casada con Vulcano, pero mantiene una relación extraconyugal con el joven Adonis, también porque su esposo sería estéril.

En el Acto III llegan a la corte de Arabia Atlante, el rey de España, con su hija Maya y Héspero, el rey de Italia, con su hija Hesperia. Se tendría que celebrar la unión de las dos princesas con Hércules y Perseo respectivamente, pero ellas se oponen a la autoridad paterna. Clarisel y Beloribo se incorporan al banquete y se juntan con las dos damas. Mientras, Birano insiste en cortejar a Ileda, quien, enojada, le obliga a quitarse la vestimenta y a disfrazarse de mujer. La transformación se completa tras bañarse en una fuente mágica que lo deja sin pelos y que provoca el acoso por parte de los tres Sátiros: Pan, Vertuno y Guasorapo.

En el Acto V Ercila y Sinamber asesinan a Belidiana, Clarinda, Rogerio y Ercilo para vengarse. Después del “reglamento de cuentas”, la *Tragicomedia* termina felizmente, entre cantos y bailes, con las bodas de Maya con Clarisel, Hesperia con Beloribo e Ileda con Birano, todavía vestido de mujer.

[Se excluye del acceso abierto desde la página 191 hasta la página 758]

BIBLIOGRAFÍA

1. OBRA DE DOÑA FELICIANA ENRÍQUEZ DE GUZMÁN

- ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, Feliciano (1624a): *Tragicomedia los Jardines y Campos Sabeos. Primera y segunda parte, con diez coros y cuatro Entreactos. Compuesta por doña Feliciano Enriquez de Guzmán. Dedicada a doña Carlota Enriquez y a doña Madalena de Guzmán sus hermanas, Monjas en Santa Ynés de Sevilla*, Coimbra: Iacome Carvalho. (Solo se publica la primera parte.)
- (1624b): *Segunda parte de la tragicomedia los Jardines y Campos Sabeos. Compuesta por doña Feliciano Enriquez de Guzmán. Dedicada a don Lorenço de Ribera Garavito*. Lisboa: Pedro Crasbeek.
- (1627): *Tragicomedia. Los Jardines y Campos Sabeos. Primera y segunda parte, con diez Coros y quatro Entreactos. Por doña Feliciano Enriquez de Guzmán. Dedicada a doña Carlota Enriquez y a doña Madalena de Guzmán sus hermanas, Monjas en Santa Ynés de Sevilla*. Lisboa: Gerardo de la Viña. (Solo se publica la primera parte.)
- (1624c): *Segunda parte de la tragicomedia los Jardines y Campos Sabeos. Compuesta por doña Feliciano Enriquez de Guzmán. Dedicada a don Lorenço de Ribera Garavito*. Lisboa: Pedro Crasbeek.
- (2012): «A los lectores» [en línea]. *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*. Villegas de la Torre, Esther (ed.). <<http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=207>> [24/02/2019].
- (2013): «Prólogo» [en línea]. *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*. Villegas de la Torre, Esther (ed.). <<http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=207>> [24/02/2019].
- (2014): *Entreactos de la Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* [en línea]. Rodríguez Ibarra, Gema; Vélez-Sainz, Julio (eds.) <<http://betawebs.net/corpus-feliciano-enriquez/>> [25/08/2020].
- (2015): «Carta Ejecutoria» [en línea]. *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*. Rouane Soupault, Isabelle; Rabaté, Philippe (eds.). <<http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=207>> [24/02/2019]

2. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (2004): «Elementos de la lengua literaria de la Edad de Oro: metáfora y alegoría como mecanismos de traslación». *Edad de oro*, N° 23.
- ALONSO REY, María Dolores (2013): «El árbol en los libros de emblemas españoles». *VIII Congreso de la Sociedad Española de Emblemática*, págs.117-125. Madrid: Turpin Editores / Sociedad Española de Emblemática, Palabras, símbolos, emblemas: las estructuras gráficas de la representación.
- ALONSO, Dámaso (1950): «La lengua poética de Góngora (Parte primera)». *Anejo XX de la Revista de Filología Española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ÁLVAREZ MÁRQUEZ, María del Carmen (2004): «Mujeres lectoras en el siglo XVII en Sevilla». *Historia. Instituciones. Documentos*. N° 31.
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa (1996): «Tragedia, comedia y tragicomedia desde la preceptiva dramática: para una poética de los géneros en los siglos de oro». *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*, vol. II, Granja, Agustín de la; Martínez Berbel, Juan Antonio (eds.), págs. 7-19. Granada: Universidad de Granada.
- (2004): «Hacia una poética de los géneros dramáticos en los Siglos de Oro». *Poética y teatro: la teoría dramática del Renacimiento a la posmodernidad*, Vega Ramos, María José (ed. lit.), págs. 149-227. Pontevedra: Mirabel Editorial.
- ANTONUCCI, Fausta (2006): «Métrica, espacio dramático y estructura de la comedia. El caso de "Cada uno para sí"». *El siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, Gorsse, Odette; Serralta, Frédéric (coord.), págs. 1-13. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- (2010): «La segmentación métrica, estado actual de la cuestión». *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, N° 4, págs. 77-97.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio (1987): «Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro». *Edición y anotación de textos del Siglo de*

- Oro: actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro*, Arellano Ayuso, Ignacio; Cañedo Fernández, Jesús (coord.), págs. 339-355. Pamplona: Universidad de Navarra.
- (1990): «Edición crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro. Notas muy sueltas». *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro: Actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro*, Arellano Ayuso, Ignacio; Cañedo Fernández, Jesús (coord.), págs. 563-586. Madrid: Castalia.
- BARANDA LETURIO, Nieves (2003-2004): «Mujeres y escritura en el Siglo de Oro. Una relación inestable». *Litterae: Cuadernos de cultura escrita*. Año III-IV N° 3-4, págs. 61-83.
- (2005): «Escritoras sin fronteras entre Portugal y España en el Siglo de Oro (con unas notas sobre dos poemas femeninos del siglo XVI)». *Península: revista de estudios ibéricos*, N° 2, págs. 219-236.
- (2013): Las escritoras en el siglo XVII [en línea]. Bieses. Bibliografía de Escritoras Españolas.
https://www.bieses.net/wpcontent/uploads/2013/07/Escritoras_Siglo_XVII.pdf
 [17/08/2020]
- BARBEITO CARNEIRO, María Isabel (1997): «¿Por qué escribieron las mujeres en el Siglo de Oro?». *Cuadernos de historia moderna*, N° 19, págs. 183-196.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la (1860): *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* [en línea]. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivedeneyra. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/catalogo-bibliografico-y-biografico-del-teatro-antiguo-espanol-desde-sus-origenes-hasta-mediados-del-siglo-xviii--0/html/>> [17/08/2020].
- BOCCACCIO, Giovanni (1983): *Genealogía de los dioses paganos*. Álvarez, María Consuelo; Iglesias, Rosa María (eds.). Madrid: Editora Nacional.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad (2006a): «Roque de Figueroa y el ‘cuarto’ Coliseo sevillano (1631-32)». *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, IX, págs. 9-38.

- (2006b): «Anales del teatro sevillano: Juan Jerónimo Valenciano y su repertorio teatral (1624-25)». *El Siglo de Oro en escena*. Homenaje a Marc Vitse, págs. 77-94. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia.
- (2007a): «Doña Feliciano y sus fuentes literarias: examen de la biblioteca de don Francisco de León Garavito». *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, Nº 1, págs. 1-28.
- (2007b): «Reescribiendo los anales del teatro sevillano. Felipe IV y la temporada teatral de 1623-24». *Homenaje al profesor Klaus Wagner: geh hin und lerne*, Bolaños Donoso, Piedad; Domínguez Guzmán, Aurora; Reyes Peña, Mercedes de los (coord.), vol. 2, págs. 471-490. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- (2008a): «Luis de Belmonte Bermúdez y el ‘tercer’ Coliseo sevillano (1620-1631)». *Cervantes y su tiempo. Lectura y signo*. Anejo I. Ed. a cargo de Matas Caballero, Juan y Balcells Doménech, José María, págs. 291-340. León, Secretariado de Publicaciones.
- (2008b): «Las Gracias mohosas de Feliciano Enríquez de Guzmán» [en línea]. *XXXI Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro* / dirección Emilio Hernández. Almagro (Ciudad Real): Festival de Almagro. <<http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/festival-internacional-de-teatro-clasico-31-2008-almagro-91212>> [17/08/2020].
- (2012): *Doña Feliciano Enríquez de Guzmán. Crónica de un fracaso vital (1569- 1644)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- (2014): «Espacio dramático en la “tragedia” Los jardines y campos sabeos, de Feliciano Enríquez de Guzmán». *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*, Sáez Raposo, Francisco (coord.), págs. 115-138. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- (2016): «Un nuevo documento sobre la dramaturga y poetisa Feliciano Enríquez de Guzmán (1569-1644)» [en línea]. Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla. <<http://fondoantiguo.blogspot.com/2016/03/un-nuevo-documento-sobre-la-dramaturga.html>> [17/08/2020].

- BONNEVILLE, Henry (1972): «Sobre la poesía en Sevilla en el Siglo de Oro» [en línea]. *Archivo Hispalense*, N° LV, traducción al cuidado de Begoña López Bueno, págs. 79-112. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcs18k0>> [25/09/2020].
- BUEZO, Catalina (2008): «III. Entremés». *Historia del teatro breve en España*. Huerta Calvo, Javier (dir.), págs. 70-81. Madrid: Iberoamericana; Franckfurt: Vervuert.
- CABAÑAS, Pablo (1948): *El mito de Orfeo en la literatura española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- CALÍMACO (1999): *Himnos y epigramas*. Redondo, Jordi (ed.), pág. 40. Madrid: Akal.
- CALVINO, Italo (2019): *Il barone rampante*. Milano: Oscar Mondadori Libri.
- CALVO POYATO, José (1987): «Un proceso a impresores y libreros en la Sevilla del Barroco», *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, LXX. 215, págs. 61-76.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (2012): «Corte y academias literarias en la España de Felipe V» [en línea]. *Anuario de estudios filológicos*, Vol. 35, págs. 5-26. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4102891>> [23/11/2020].
- CARMONA TIERNO, Juan Manuel (2013): «Acrósticos, laberintos, lipogramas y otros artificios formalistas en la literatura de los Siglos de Oro». *Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro*, Mata Induráin, Carlos; Sáez, Adrián; Zúñiga Lacruz, Ana (eds.), “Festina Lente”. Pamplona: Universidad de Navarra.
- (2014): «Piedad Bolaños Donoso, Doña Feliciano Enríquez de Guzmán. Crónica de un fracaso vital (1569-1644)». *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, vol. 2, N° 2.
- CARO Y CEJUDO, Jerónimo Martín (1792): *Refranes y modos de hablar castellanos...* [en línea]. Madrid: Imprenta Real. Biblioteca Digital Hispánica. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000090845&page=1>> [17/08/2020].
- CARREIRA VÉREZ, Antonio (2010): «La especificidad del lenguaje gongorino». *Bulletin Hispanique*, vol. 112, N° 1, págs. 89-112.
- CASTRO, Adolfo de (1846): *El Conde Duque de Olivares y el Rey Felipe IV* [en línea]. Cádiz: Imprenta, Librería y Litografía de la Revista Médica. Biblioteca Virtual Andalucía.

- <<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=1001412>> [17/08/2020].
- CÁTEDRA, Pedro; ROJO VEGA, Anastasio (2004): *Bibliotecas y lecturas de mujeres: siglo XVI*. Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura.
- CEBRIÁN GARCÍA, José (1988): *El mito de Adonis en la poesía de la Edad de Oro: el Adonis de Juan de la Cueva en su contexto*. Barcelona: PPU.
- CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de (1978): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Capítulo XVIII. Murillo, Luis Andrés (ed.). Madrid: Castalia.
- (2014): *La Galatea*. Montero, Juan (ed.); Escobar Borrego, Francisco Javier; Gherardi, Flavia (collab.); Real Academia Española. Madrid: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores.
- CESC ESTEVE, Mestre (2004): «Tragedia y poética en el siglo XVI». *Poética y teatro: la teoría dramática del Renacimiento a la posmodernidad*, Vega Ramos, María José (ed. lit.), págs. 13-45. Pontevedra: Mirabel Editorial.
- CHEVALIER, Maxime (1976): *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*. Madrid: Turner.
- CISNEROS ESTUPIÑAN, Mireya (1996): «Aspectos históricos-pragmáticos del voseo» [en línea]. *Thesaurus*, tomo LI, n° 1. <https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/51/th_51_001_035_0.pdf> [22/02/2020].
- CODURAS BRUNA, María (2015): *Por el nombre se conoce al hombre. Estudios de antroponimia caballeresca*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- COLLANTES DE TERÁN DE LA HERA, María José (1996): «El delito de adulterio en el derecho general de Castilla» [en línea]. *Anuario de historia del derecho español*, N° 66, págs. 201-228. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=134673>> [22/02/2020]
- CONDE PARRADO, Pedro; ROSA CUBO, Cristina de la (2006): «Una lectura de Ovidio en el drama español del siglo XVII: la tragicomedia de los jardines y campos sabeos de Feliciano Enríquez de Guzmán ». *Ecós silenciados: la mujer en la literatura española: siglos XII al XVIII*, Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, Susana; Rodríguez Pequeño, Mercedes (coord.), págs. 253-262. Segovia: Instituto de la Lengua-Junta de Castilla y León.

- CONTI, Natale (1988): *Mitología*. Iglesias Montiel, Rosa María; Álvarez Morán, María Consuelo (eds.). Murcia: Universidad de Murcia.
- CORREAS, Gonzalo (1906): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras formulas comunes de la lengua castellana* [en línea]. Madrid: Rates. <<https://archive.org/details/vocabularioderef00corruoft/page/n4/mode/2up>> [22/02/2020].
- COUDERC, Christophe (2020): «Sociabilidad y solidaridad profesional en el paratexto teatral». *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*, Martínez Carro, Elena; Ulla Lorenzo, Alejandra (eds.). Kassel: Edition Reichenberger.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (2006): *Tesoro de la lengua castellana o española*. Arellano, Ignacio; Zafra, Rafael (eds.). Madrid: Iberoamericana; Franckfurt am Main: Vervuert.
- CÓZAR SIEVERT, Rafael de (1988): «Literatura en imágenes: el caligrama» [en línea]. *El Ciervo*, Año 37, N° 449/450 págs. 21-24. <<https://www.jstor.org/stable/40815301>> [22/04/2020].
- (1991): *Poesía e imagen: formas difíciles de ingenio literario*. Sevilla: El carro de la nieve.
- CRUICKSHANK, Don (2015): *Las comedias sueltas: una introducción* [en línea]. <<https://comediassueltasusa.com/es/essays/comedias-sueltas-by-d-w-cruickshank/>> [17/08/2020].
- DELGADO CASADO, Juan (1996): *Diccionario de impresores españoles: (Siglos XV-XVII)*. Madrid: Arco Libros.
- DESLANDES, Venâncio Augusto (1881): *Documentos para a historia da typographia portuguesa nos séculos XVI e XVII* [en línea]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Biblioteca Nacional Digital. <<https://purl.pt/280>> [17/08/2020].
- DIAS, João José Alves (1996): *Pedro Craesbeeck. Uma dinastia de impresores em Portugal. Elementos para o seu estudo*. Lisboa: Associação Portuguesa de Livreiros Alfarrabistas.
- (2006): «Em torno de Gerardo da Vinha, um impressor na Lisboa de Seiscentos» [en línea]. *Revista Iberoamericana de Historia*, N° 1, págs. 52-65. <<http://www.laiesken.net/historia/>> [17/08/2020].

- DÍEZ BORQUE, José María (1985): «Corrales, espectáculos y público sevillano» [en línea]. *Criticón*, N° 31, págs. 153-163. <<https://journals.openedition.org/criticon/>> [17/08/2020].
- (2015): «Libros de teatro en bibliotecas particulares del Siglo de Oro español: de la representación a la lectura». *Bulletin of Spanish Studies*, vol. XCII, N° 8-10, págs. 167-188.
- DOLFI, Laura (2002): «Luis de Góngora: un “Arte nuevo de hacer comedias” diferente» [en línea]. *Calíope*, vol. 8, N° 1, págs. 37-54. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/luis-de-gongora-un-arte-nuevo-de-hacer-comedias-diferente—0/html/240ea099-e1d1-4e74-b71b-a89ede39f9c5_5.html#I_0_> [24/03/2020].
- DOMÉNECH RICO, Fernando (1996): *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, vol. I: Siglos XVII-XVIII-XIX. Hormigón, Juan Antonio (dir.), págs. 391-399; 445-456. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- (1998): «Feliciano Enríquez de Guzmán: una clasicista barroca». *La presencia de la mujer en el teatro barroco español*. Reyes Peña, Mercedes de los (ed.), págs. 97-124. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- (2003): «El teatro escrito por mujeres». *Historia del teatro español. Tercera Parte. Siglo XVII*. Huerta Calvo, Javier (dir.), págs. 1243-1258. Madrid: Gredos.
- DOMÉNECH RICO, Fernando; GONZÁLEZ SANTAMERA, Felicidad (eds.) (1994): «Feliciano Enríquez de Guzmán». *María de Zayas, Feliciano Enríquez de Guzmán, Leonor de la cueva. Teatro de mujeres del Barroco*, págs. 185-217. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- DOMÍNGUEZ BÚRDALOS, José; SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2010): «El dogma de la Inmaculada Concepción como arma de confrontación territorial en la Sevilla del siglo XVII». *RILCE: Revista de filología hispánica*, 26.2, págs. 303-324.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2002): *Métrica de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro Estudios Cervantinos.
- DOMÍNGUEZ GUZMÁN, Aurora (1992): *La imprenta en Sevilla en el siglo XVII: (catálogo y análisis de su producción), 1601-1650*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad.

- DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco (2013): «La violencia jocosa» [en línea]. *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, Arellano Ayuso, Ignacio; Martínez Berbel, Juan Antonio (coord.), págs. 57-72. New York: IDEA/IGAS. <<https://hdl.handle.net/10171/35999>> [10/09/2020].
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (1986): *Historia de Sevilla: la Sevilla del siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- DOUGHERTY, Deborah (2000): «La autocreación en la obra de Ana Caro Mallén y Feliciano Enríquez Guzmán, dramatisas del siglo de oro». *Fronteras finiseculares en la literatura del mundo hispánico*. Granados Palomares, Vicente (coord.), págs. 109-114. Madrid: UNED.
- ELVIRA, Javier (1987): «Enclisis pronominal y posición del verbo en español antiguo» [en línea]. *Epos. Revista de filología*. N° 3, págs. 63-79. <<http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/9492>> [17/08/2020].
- ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, Feliciano; CARO MALLÉN, Ana; SOR MARCELA DE SAN FÉLIX (2016): *Women Playwrights of Early Modern Spain*. Romero-Díaz, Nieves; Vollendorf, Lisa (eds.). Toronto: Medieval and Renaissance texts and studies.
- ESPEJO, Carmen; BAENA, Francisco (2016): «El impresor sevillano Juan de Cabrera (1623-1631): la producción de relaciones seriadas en España durante el siglo XVII» [en línea]. *Communication & Society*, vol. 29 (4), págs. 203-217. <<https://doi.org/10.15581/003.29.4.203-218>> [17/08/2020].
- ESPÉS COSCULLUELA, María Asunción (2019): *La subversión del género en los entreactos de la Tragicomedia de los jardines y campos sabeos (1624) de Feliciano Enríquez de Guzmán* [en línea]. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. [Trabajo Fin de Máster dirigido por María Carmen Marín Pina]. <<https://core.ac.uk/download/pdf/289999980.pdf>> [17/08/2020].
- ETXABE DÍAZ, Regino (2011): *Diccionario de refranes comentado*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- FERNÁNDEZ MARCANÉ, Leonardo (1973): *El teatro de Tirso de Molina: Estudio de onomatología*. Madrid: Playor.
- FERRER VALLS, Teresa (1995): «La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII» [en línea]. *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura Latinoamericana y Española)*, Mattalía, Sonia; Aleza, Milagros (eds.), págs.

- 91-108. Valencia: Universitat de València. <<https://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/dramaturgas.pdf>> [17/08/2020].
- (1998): «Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral» [en línea]. *Actas del Seminario La presencia de la mujer en el teatro barroco español. Almagro 23 y 24 de julio de 1997*, Reyes Peña, María de los (ed.), págs. 11-32. Sevilla: Junta de Andalucía-Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. <<https://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/escritura.pdf>> [17/08/2020].
- (2006): «Decir entre versos: Ángela de Acevedo y la escritura femenina en el Siglo de Oro» [en línea]. *Ecos Silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*. Gil-Albarellos, Susana; Rodríguez Pequeño, Mercedes (eds.), págs. 213-41. Segovia: Instituto de la Lengua-Junta de Castilla y León. <<https://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/Decir%20entre%20versos.pdf>> [17/08/2020].
- FRANCO RUBIO, Gloria Ángeles (2006): «Las mujeres en la España del Siglo de Oro, entre la realidad y la ficción». *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*. Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, Susana; Rodríguez Pequeño, Mercedes (coord.), págs. 139-163. Segovia: Instituto de la Lengua-Junta de Castilla y León.
- GALBARRO GARCÍA, Jaime (2008): «Hacia una catalogación de las más importantes retóricas españolas del siglo XVI. Tradiciones, modelos y tendencias». *El canon poético en el siglo XVII. (VII Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro*, López Bueno, Begoña (ed.), págs. 75-108. Sevilla: Universidad de Sevilla / Grupo PASO.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1982): «El "patrón" renacentista de Horacio y los tópicos teórico-literarios del Siglo de Oro español» [en línea]. *Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, págs. 573-588. Salamanca. Universidad de Salamanca. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc573c9>> [17/08/2020].
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo José (1999): *El ocio en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Akal.

- GARCÍA LORENZO, Luciano (2000): *Autoras y actrices en la historia del teatro español*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia.
- GARCÍA-PAGE SÁNCHEZ, Mario (1994): «Notas a “La lengua poética de Góngora”, de Dámaso Alonso» [en línea]. *Anuario de estudios filológicos*, vol. 17, págs. 201-222. Universidad de Extremadura: Servicio de Publicaciones.
<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=58815>> [17/08/2020].
- (1995a): «La construcción comparativa en la lengua de Góngora» [en línea]. *Epos. Revista de filología*. N° 11, págs. 165-175.
<<https://doi.org/10.5944/epos.11.1995.9922>> [17/08/2020].
- (1995b): «El cultismo sintáctico en Cervantes» [en línea], *Annali Istituto Universitario Orientale Napolitano, Sezione Romanza*, XXXVII, 2, págs. 97-122. Napoli: Società Editrice Intercontinentale Gallo.
<https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/cg_II.htm> [17/08/2020].
- GARCÍA-REIDY, Alejandro; VALDÉS GÁZQUEZ, Ramón; VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2021): «Una nueva edición (¿princeps?) de *El castigo sin venganza*» [en línea]. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVII, págs. 270-329.
<<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.414>> [05/02/2021].
- GARCÍA RUIZ, Víctor (1985): «Esto sí que es negociar e *El melancólico* de Tirso de Molina dependencia estructural y cronológica» [en línea]. *RILCE: Revista de filología hispánica*, vol. 1, N° 1, págs. 83-90.
<<https://hdl.handle.net/10171/3130>> [17/08/2020].
- GIES THATCHER, David (1977): «Algunos datos para la biografía de Agustín Durán» [en línea]. *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Lopez, François; Pérez, Joseph; Salomon, Noël; Chevalier, Maxime (coord.), págs. 433-439. Bordeaux: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Université de Bordeaux III.
<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcz0558>> [01/08/2020]
- GONÇALVES, José Jorge David de Freitas (2010): *A imprensa em Coimbra no século XVII* [en línea]. Lisboa: Universidade Nova. [Tesis doctoral dirigida por João José Alves Dias]. <<https://run.unl.pt/handle/10362/10106>> [17/08/2020].
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (2015): *Teatro completo*. Dolfi, Laura (ed.). Madrid: Cátedra.

- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián (2012): «¿Qué partes ha de tener una perfecta mujer? El canon de la belleza femenina en el Siglo de Oro». *Studi di letteratura ispano-americana*, N° 45, págs. 7-34.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (1991): «El lujo y la ociosidad durante la privanza de Olivares. Bartolomé Jiménez Patón y la polémica sobre el guardainfante y las guedejas» [en línea]. *Criticón*, N° 53, págs. 71-96. <https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/053/053_071.pdf> [18/09/2020].
- GRAÑA CID, María del Mar (1994): *Las sabias mujeres. Educación, saber y autoría (siglos III-XVII)*, vol. 1 (siglos III-XVI). Madrid: Asociación Cultural Al-Mudayna.
- GRIMAL, Pierre (1984): *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- GUSMÃO C. AROUCA, João Frederico de (2001): *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVII (D-L)*, vol. 2 [en línea]. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal. <<https://purl.pt/23759>> [17/08/2020].
- HAZAÑAS Y LA RÚA, Joaquín (1888): *Noticia de las Academias Literarias, Artísticas y Científicas de los siglos XVII y XVIII* [en línea]. Sevilla: Fondo Antigo de la Universidad de Sevilla. <<https://archive.org/details/AMont14236/page/n13/mode/2up>> [21/09/2020].
- HERMENEGILDO, Alfredo; SERRANO DEZA, Ricardo (2010): «La segmentación teatral en los Siglos de Oro. Unas palabras introductorias». *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, N° 4, págs. 9-18.
- HERNÁNDEZ, Emilio (1997): «Las Gracias mohosas. Feliciano Enríquez de Guzmán» [en línea]. *XX Festival de Teatro Clásico de Almagro* / dirección Luciano García Lorenzo, Almagro (Ciudad Real): Festival de Almagro. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/festival-de-teatro-clasico-de-almagro-20-anos--0/>> [17/08/2020].
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio (2004): «Defensa de la retórica barroca». *Edad de oro*, N° 23.
- HERNÁNDEZ LÁZARO, Antonio (2014): «Sevilla y las cruces de Calatrava (9: recogimiento claustral y penitencia exaltada, buscando el cielo)» [en línea]. *Sevilla para iniciados. Un acercamiento a los misterios, a la historia y a la forma de ser de la ciudad hispalense y su ámbito de influencia*.

- <<http://sevillaparainiciados.blogspot.com/2014/08/sevilla-y-las-cruces-de-calatrava-9.html>> [17/08/2020].
- HORACIO FLACO, Quinto (1805): *Arte poética o Epístola a los Pisones* [en línea]. Reproducción digital a partir de la edición de Colección de Obras en verso y prosa de D. Tomás de Yriarte. Tomo IV, vv. 333-334. Madrid: Imprenta Real. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc00009>> [17/08/2020].
- HOROZCO, Sebastián de (2005): *Teatro universal de proverbios*. Alonso Hernández, José Luis (ed.). Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- HUERTA CALVO, Javier (2008): «Presentación». *Historia del teatro breve en España*. Huerta Calvo, Javier (dir.). Madrid: Iberoamericana; Franckfurt: Vervuert.
- HUERTA CALVO, Javier; URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2002): *Diccionario de personajes de Calderón*. Madrid: Editorial Pliegos.
- JUNG, Ursula (2000): «Autoras barrocas de la Península Ibérica: Producción literaria femenina entre clausura, certamen poético y “mercado”» [en línea]. *Notas: Reseñas iberoamericanas. Literatura, sociedad, historia*, vol. 7, N° 2 (20) págs. 2-16. <<https://www.jstor.org/stable/43117105>> [17/08/2020].
- (2002): «Weibliche Autorenschaft im spanischen Barock: Selbstinszenierung als das Andere bei María de Zayas und Feliciana Enríquez de Guzmán». *Imaginationen des Anderen im 16. und 17. Jahrhundert*, Boenke, Micaela; Schabert, Ina, págs. 237-261. Wiesbaden: Harrassowitz.
- (2003): «Feliciana Enríquez de Guzmán's entreactos. Groteske Körperkomik im spanischen Barock» [en línea]. *Der komische Körper. Szenen - Figuren - Formen*. Erdmann, Eva (ed.). págs. 255-261. Bielefeld: Transcript Verlag. <<https://doi.org/10.14361/9783839401644-035>> [12/08/2020]
- LACADENA Y CALERO, Esther (1988): «El discurso oral en las academias del Siglo de Oro» [en línea]. *Criticón*, N° 41, págs. 87-102. <https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/041/041_089.pdf> [17/08/2020].
- LACARRA, María Eugenia (1995): «Representaciones de mujeres en la literatura española de la Edad Media (escrita en castellano)». *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. 2. Zavala, Iris M. (ed.); Bergmann, Emilie L. (coaut.), págs. 21-68. Barcelona: Anthropos.

- LAPESA MELGAR, Rafael (2000): «Lenguaje y estilo de Calderón». *Estudios sobre Calderón*, Aparicio Maydeu, Javier (coord.), vol. 1, págs. 223-289. Madrid: Istmo.
- LARA GARRIDO, José (1995): «El jardín y la imaginación espacial en el teatro barroco español». *Jardines y paisajes en el arte y en la historia*, Añón Feliú, Carmen (coord.), págs.187-226. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Editorial Complutense.
- (1997): *Del Siglo de Oro (métedos y elecciones)*. Madrid: Universidad Europea CEES Ediciones.
- LASSO DE LA VEGA Y ARGÜELLES, Ángel (1871): «Enríquez de Guzmán (Doña Feliciana)» [en línea]. *Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana en los siglos XVI y XVII*, págs. 230-232. Fondo Antiguo de la Universidad de Murcia. <<http://hdl.handle.net/11169/7333>> [19/08/2020].
- LEÓN GARAVITO, Francisco de (1625): *Información en derecho por la purissima y limpissima Concepción de la siempre Virgen María... En dedición de la hazaña de las donzellas de Simancas, a la Real ciudad de León* [en línea]. Sevilla: Francisco de Lyra. Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla. <<https://archive.org/details/A1150851/mode/2up>> [19/08/2020].
- (1628): *Arbitrio del desempeño de Su Magestad y conservación y aumento de la grandeza de su Monarquía de España* [en línea]. Sevilla: Simón Fajardo. Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla. <<https://archive.org/details/A11006012>> [19/08/2020].
- LOBATO LÓPEZ, María Luisa (1987): «Un código de teatro desconocido del siglo XVII. Edición de la mojiganga "La pandera" de Calderón» [en línea]. *Criticón*, N° 37, págs. 169-201. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=129717>> [19/08/2020].
- LOBO LASO DE LA VEGA, Gabriel (2019): *Varones y hombres doctos, eminentes e insignes en letras*. Heredia Mantis, María (ed.). Huelva: Etiópicas. Revista de las letras renacentistas. Universidad de Huelva.
- LOFF, Maria Isabel (1967): *Impressores, editores e livreiros no século XVII em Lisboa*. Arquivo de bibliografía portuguesa. Coimbra: Atlantida.
- LOPE DE VEGA Y CARPIO, Félix (2007): *Laurel de Apolo*. Carreño, Antonio (ed.). Madrid: Cátedra.

- (2016): *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*. Pedraza Jiménez, Felipe; Conde Parrado, Pedro (eds.). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (2000): *La poética cultista de Herrera a Góngora*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- (2008): «Retóricas y canon poético en el siglo XVIII: los ecos de un disenso». *El canon poético en el siglo XVII. (VII Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro*, López Bueno, Begoña (ed.), págs. 49-72. Sevilla: Universidad de Sevilla / Grupo PASO.
- LÓPEZ LORENZO, Cipriano (2014): «Academias literarias en Sevilla: 1665, 1666 y 1667». *Etiópicas*, N° 10, págs. 151-188.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1596): *Philosophía antigua poética* [en línea]. Madrid: Thomas Iunti. <http://eva.fhuce.edu.uy/pluginfile.php/10004/mod_resource/content/0/LOPEZ-PINCIANO-Filosofia-antigua-poetica.pdf> [15/04/2019].
- LÓPEZ POZA, Sagrario (2006): «Los libros de emblemas y la imprenta» [en línea]. *Lectura y signo: revista de Literatura*, N° 1, págs. 177-199. <<http://hdl.handle.net/2183/12188>> [19/08/2020].
- LÓPEZ-SALAZAR CODES, Ana Isabel (2010): *Inquisición Portuguesa y Monarquía Hispánica en tiempos del perdón general de 1605* [en línea]. Évora: Publicações do Cidehus, Edições Colibri. <<http://books.openedition.org/cidehus/2451>> [19/08/2020].
- (2011): *Inquisición y política: el gobierno del Santo Oficio en el Portugal de los Austrias (1578-1653)*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos de História Religiosa.
- LUCANO, Marco Anneo (1996): *Farsalia*. Mariner Bigorra, Sebastián (ed.). Madrid: Alianza.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (1999): «Libros de caballerías castellanos: textos y contextos» [en línea]. Otra ed.: *Edad de oro*, tomo 23 (2002), págs. 9-60. Madrid: Departamento de Filología Española, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6m3s1>> [25/05/2020].

- LUNA, Lola (1993): «Las lectoras y la historia literaria». *La voz del silencio*, Segura Graíño, Cristina (ed. lit.), vol. 2, págs. 75-96. Madrid: Asociación Cultural Al-Mudayna.
- (1996): *Leyendo como una mujer la imagen de una Mujer*. Barcelona: Anthropos.
- MAILLARD ÁLVAREZ, Natalia; RUEDA RAMÍREZ, Pedro José (2008): «Sevilla en el mercado tipográfico (siglos XV-XVIII): de papeles y relaciones» [en línea]. *Relaciones de sucesos en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla. Exposición organizada por la Biblioteca de la Universidad de Sevilla, Facultad de Comunicación*. Espejo-Cala, Carmen; Peñalver Gómez, Eduardo; Rodríguez Brito, María Dolores (coord.), págs. 13-25. Sevilla: Biblioteca de la Universidad de Sevilla. <<https://hdl.handle.net/11441/74073>> [22/05/2019].
- MALDONADO GONZÁLEZ, María Concepción (ed.); MILLÁN MORAL, Ascensión (coord.) (2006). *Diccionario Latín*. Madrid: SM.
- MARÍN PINA, María Carmen (2015): «Feliciano Enríquez de Guzmán, una dramaturga barroca seducida por los libros de caballerías». *Perspective on early modern women in Iberia and the Americas: studies in law, society, art and literature in honor of Anne J. Cruz*, en Martín, Adrienne; Quintero, María Cristina (eds.), págs. 596-614. Nueva York: Escribana Books.
- MARTÍN ROMERO, José Julio (2007): *Entre el Renacimiento y el Barroco: Pedro de la Sierra y su obra*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- MAYORAL RAMÍREZ, José Antonio (1994): *Figuras retóricas*. Madrid: Editorial Síntesis.
- MAZZUCCATO, Tiziana (2004): «Teoría de la puesta en escena y de la representación teatral. (Entre 1545 y 1630)». *Poética y teatro: la teoría dramática del Renacimiento a la posmodernidad*, Vega Ramos, María José (ed. lit.), págs. 99-147. Pontevedra: Mirabel Editorial.
- MCVAY, Ted (1999): «The use of mythology in Feliciano Enríquez de Guzmán's Tragicomedia de los jardines y campos sabeos». *Engendering the early modern stage. Women playwrights in the Spanish Empire*, Hegstrom, Valerie.; Williamsen, Amy (eds.), págs. 139-150. New Orleans: University Press of the South.
- MENA, José María de (2008): *Tradiciones y leyendas sevillanas*. Barcelona: Plaza & Janés.

- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1908): *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana* [en línea]. Madrid, Librería Victoriano Suárez. <<https://wpd.ugr.es/~agamizv/wp-content/uploads/Menendez-Y-Pelayo-Marcelino-Las-Cien-Mejores-Poesias-liricas-De-La-Lengua-Castellana-1910.pdf>> [19/08/2020].
- MEDINA ARJONA, Encarnación; GÓMEZ MORENO, Paz (2015): *Escritura y vida cotidiana de las mujeres de los siglos XVI y XVII (contexto mediterráneo)*. Sevilla: Alfar.
- MEDINA MORALES, Francisca (2002): «Sociolingüística histórica y sociolingüística de campoenfrentamiento de dos posturas metodológicas». *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Echenique Elizondo, María Teresa; Sánchez Méndez, Juan Pedro (coord.). Madrid: Gredos.
- MIRANDA HIDALGO, Benedicta (1994): «La norma de los clíticos en las gramáticas de los siglos XVI y XVII» [en línea]. *Anuario de estudios filológicos*, vol. 17, págs. 351-368. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=58826>> [11/04/2019].
- MOLL, Jaime (1974): «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla» [en línea]. *Boletín de la Real Academia Española*, N° 54, págs. 97-103. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/diez-aos-sin-licencias-para-imprimir-comedias-y-novelas-en-los-reinos-de-castilla-16251634-0/html/0213242e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_0_> [19/08/2020].
- (1979): «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro» [en línea]. Otra ed.: *Separata de: Boletín de la Real Academia Española (tomo 59, cuaderno)*, págs. 49-107. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvd7c6>> [19/08/2020].
- MONTOTO DE SEDAS, Santiago (1915): *Doña Feliciana Enríquez de Guzmán. Estudio leído en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, el día 14 de diciembre de 1914*. Sevilla: Diputación Provincial.
- (1917): *Noticias de un certamen poético del siglo XVII celebrado en Sevilla en honra de la Concepción*. Sevilla: Imprenta La Exposición.
- MORGADO, Alonso de (1587): *Historia de Sevilla* [en línea]. Sevilla: en la imprenta de Andrea Pescioni y Iuan de León. Biblioteca Virtual de Andalucía <<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=8482>> [19/06/2019].

- MORLEY, Sylvanus Griswold; TYLER, Richard W. (1961): *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega: estudio de onomatología*. Vol. 1-2. Valencia: Castalia.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2018): *Del manuscrito al impreso, en Estudios de literatura del Siglo de Oro*. Torino: Università degli Studi di Torino.
- NEWELS, Margarete (1974): *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro: investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*. London: Tamesis Books.
- OLEZA, Joan (1994): «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias». *Del horror a la risa : los géneros dramáticos clásicos: homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*. Arellano Ayuso, Ignacio; García Ruiz, Víctor (coord.), págs. 235-250. Kassel: Reichenberger.
- OSUNA, Inmaculada (2008): «Las justas poéticas en la primera mitad del siglo XVII». *El canon poético en el siglo XVII. (VII Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro, López Bueno, Begoña (ed.), págs. 257-295*. Sevilla: Universidad de Sevilla / Grupo PASO.
- PASCUAL RODRÍGUEZ, José Antonio (1993): «La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica» [en línea]. *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, García Martín, Manuel (coord.), vol. 1, págs. 37-58. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=909069>> [19/05/2020].
- PAZ RESCALA, Laura (2017): *Edición y estudio del aparato paratextual de la Miscélanea Austral de don Diego Dávalos y Figueroa*. Sevilla: Universidad de Sevilla [Trabajo Fin de Máster].
- PEÑALVER GÓMEZ, Eduardo (2019): *La imprenta en Sevilla en el siglo XVII. 1601-1700* [en línea]. Sevilla: Universidad de Sevilla [Tesis doctoral dirigida por Juan Montero]. <<https://hdl.handle.net/11441/89775>> [19/06/2020].
- PEPE SARNO, Inoria (1996): «El Ejemplar poético de Juan de la Cueva entre intertextualidad y interdiscursividad» [en línea]. *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO*, Arellano Ayuso, Ignacio; Pinillos Salvador, Carmen; Vitse, Marc; Serralta, Frédéric (coord.), Vol. 1, págs. 425-434. Pamplona: Universidad de Navarra. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=761348>> [19/06/2020].

- PÉREZ, Louis C. (1988): *The Dramatic Works of Feliciano Enríquez de Guzmán*. Valencia: Albatros Hispanófila.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Andrea Mariel (2013): *Literatura española en la Nueva España: cinco catálogos sevillanos de la década de 1680* [en línea]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. [Trabajo Fin de Máster dirigido por Víctor Infantes de Miguel]. <<https://eprints.ucm.es/23788/>> [15/07/2020].
- PIQUERAS FLORES, Manuel; TRAPANESE, Elena (2020): «Un lugar para la sociabilidad literaria: Sor Juana, Salas Barbadillo y otras casas de placer». *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*, Martínez Carro, Elena; Ulla Lorenzo, Alejandra (eds.). Kassel: Edition Reichenberger.
- POZZOLI, Girolamo (1809): *Dizionario d' ogni mitologia e antichità*, vol.1 [en línea]. <https://archive.org/details/bub_gb_hht2TY9xNM0C/page/n8> [25/05/2019].
- PROFETI, Maria Grazia (1993): «Mujer y escritura en la España del Siglo de Oro». *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. 2. Zavala, Iris M. (ed.); Bergmann, Emilie L. (coaut.), págs. 235-284. Barcelona: Anthropos.
- (2007): «María Reina Ruiz. Monstruos, mujer y teatro en el barroco». *BHS. Reviews of Books*.
- (2013): «Piedad Bolaños Donoso. Doña Feliciano Enríquez de Guzmán. Crónica de un fracaso vital (1569-1644)». *Rassegna iberistica*, N° 98.
- RAMORINO, Felice (1995): *Mitologia classica illustrata*. Milano: Hoepli.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1973): *Esbozo de una gramática de la lengua española* [en línea]. Madrid: Espasa-Calpe. <<https://www.scribd.com/doc/109148917/RAE-Esbozo-de-una-Nueva-Gramatica-de-la-Lengua-Espanola-Ed-Espasa-Calpe-1973>> [11/11/2020].
- REINA RUIZ, María (2004): «Entre actos de la "Tragicomedia de los jardines y campos sabeos": Galería cómica de monstruos y deformes» [en línea]. *Hispania*, vol. 87, N° 4, págs. 665-674. <<http://www.jstor.com/stable/20140871>> [25/05/2020].
- (2005a): «De orgía y bacanal a sátira política: entre actos de la segunda parte de *Los jardines y campos sabeos* de Feliciano Enríquez de Guzmán». *Bulletin of the Comediantes*, 57 (1), págs. 107-123.

- (2005b): *Monstruos, mujer y teatro en el Barroco: Feliciano Enríquez de Guzmán, primera dramaturga española*. New York: Peter Lang.
- (2010): «Cervantes, Góngora y Feliciano Enríquez de Guzmán: voces discordantes de la monarquía cómica». *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Vega García-Luengos, Germán; Urzáiz Tortajada, Héctor (coord.), págs. 929-236. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio editorial.
- (2011): «Lectura semiótica y eficacia teatral en el uso de máscaras en el teatro áureo: Feliciano Enríquez y Calderón». *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Lobato López, María Luisa (coord.), págs. 351-362. Madrid: Visor.
- REYES PEÑA, Mercedes de los (ed.) (1998): *La presencia de la mujer en el teatro barroco español: Almagro, 23 y 24 de julio de 1997*. Sevilla: Consejería de Cultura.
- (2006): *Cuaderno del teatro andaluz del siglo XVII*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Centro Andaluz de Teatro.
- ROBIN, Ann Rice (2011): «A dos visos, dos ideas, / verás si dice la historia / lo que a la fábula resta: tragicomedia *Los jardines y campos sabeos* (1624) de Feliciano Enríquez de Guzmán» [en línea]. *El teatro barroco revisitado. Textos, lecturas y otras mutaciones*, Deffis, Emilia; Pérez Magallón, Jesús; Vargas de la Luna, Javier (eds.), págs. 269-285. Puebla: El Colegio de Puebla. <<https://www.aitenso.net/teatrobarrocorevisitado.pdf>> [20/06/2020].
- (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 línea]. *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro”*, Bègue, Alain; Herrán Alonso, Emma (coord.), págs. 1075-1086. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail. <<https://upaep.academia.edu/RobinRice>> [27/07/2020].
- RODRÍGUEZ CAMPILLO, María José (2008): *Las implicaturas en el teatro FEMENINO de los Siglos de Oro* [en línea]. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili. [Tesis doctoral dirigida por Josefina Albert Galera].

<<https://www.tesisenred.net/handle/10803/8803#page=1>> [04/06/2019].

- ROSA CUBO, Cristina de la (2009): «Transgresiones de género y parodia mítica en Feliciano Enriquez Guzman». *Vivir al margen mujer, poder e institución literaria*, Celma Valero, María Pilar; Rodríguez Pequeño, Mercedes (coord.), págs.197-206. Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- ROUANE SOUPAULT, Isabelle (2013): «Entre acatamiento y atrevimiento: la dramaturgia del “entredós” en la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* de Feliciano Enriquez de Guzmán». *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro”*, Bègue, Alain; Herrán Alonso, Emma (coord.), págs.1101-1110. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- ROZAS, Juan Manuel (1963): «Otro lector de Góngora disconforme con Salcedo» [en línea]. *Revista de Filología Española*, N° LXVI, págs. 441-444. <http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/view/980> [17/05/2020]
- SÁEZ RAPOSO, Francisco (2008): «Arte escénico y teatro breve en el Siglo de Oro». *Historia del teatro breve en España*. Huerta Calvo, Javier (dir.), págs. 31-61. Madrid: Iberoamericana; Franckfurt: Vervuert.
- SÁNCHEZ ARJONA, José (1994): *Noticias referentes a los Anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*. Sevilla: Imprenta de E. Rasco, 1898. Prólogo de Bolaños Donoso, Piedad y Reyes Peña, Mercedes de los. Ed. fac: Sevilla, Excmo. Ayuntamiento de Sevilla.
- SÁNCHEZ CANDEIRA, Alfonso (1999): *Castilla y León en el siglo XI: estudio del reinado de Fernando I*. Capítulo IV. Madrid: Real Academia de la Historia.
- SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas (2008): *De la invisibilidad a la creación. Oralidad, concepción teórica y material preceptivo en la producción literaria femenina hasta el siglo XVIII*. Valencina de la Concepción - Sevilla: Editorial Renacimiento.
- SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo (1993): «La lente deformante la visión de la mujer en la literatura de los Siglos de Oro». *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, vol. 2, García Martín, Manuel (coord.), págs. 941-948. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- SANZ SERRANO, María Jesús (1995): «el problema de la Inmaculada Concepción en la segunda década del siglo XVII. Festejos y máscaras: el papel de los plateros».

- Laboratorio de arte 8*, págs. 73-111.
- SERRANO Y SANZ, Manuel (1903): *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, 2 vols. Madrid, Rivadeneyra.
- SOUFAS, Teresa Scott (1997a): “Entre actos de la segunda parte de la *Tragicomedia Los jardines y campos sabeos*, de Feliciano Enríquez de Guzmán”. *Women’s Acts: Plays by Women Dramatists of Spain’s Golden Age*, págs. 225-72. Lexington: UP of Kentucky.
- (1997b): «Locales of Dramaturgy: Tragicomedia los jardines y campos sabeos (Enríquez)». *Dramas of distinction. A study of plays by Golden Age women*, págs. 147-168. Lexington: UP of Kentucky.
- SENTAURENS, Jean (1984): *Séville et le théâtre, de la fin du Moyen âge à la fin du XVIIe siècle*. Lille: Atelier national de reproduction des thèses - Université de Lille III.
- SERRALTA, Frédéric (1979): «La biblioteca de Antonio de Solís» [en línea]. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*. Caravelle, 33, págs. 102-132. <<http://data.cervantesvirtual.com/manifestation/710008>> [01/08/2020]
- SERÉS, Guillermo (1996): *La transformación de los amantes*. Barcelona: Crítica.
- SHEPARD, Sanford (1962): *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.
- TRAMBAIOLI, Marcella (2011): «El estatus intelectual y social de la escritora laica en el Siglo de Oro». *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*. Tietz, Manfred; Trambaioli, Marcella (coord.), págs. 461-481. Vigo: Academia del Hispanismo.
- URBAN BAÑOS, Alba (2021): «Las damas de la comedia nueva». *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares»*. Espejo Surós, Javier; Mata Induráin, Carlos (eds.), págs. 363-378. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2009): «La investigación sobre los formatos del teatro español del siglo XVII en la imprenta» [en línea]. *Bibliología. An International Journal of Bibliography, Library Science, History of Typography and the Book*, 4, págs. 21-45. Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali. <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/2515>> [26/08/2020].
- (2013): «La edición de obras dramáticas en el Siglo de Oro» [en línea]. *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, Nº 41.

- <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6268260>> [26/08/2020].
- VEGA RAMOS, María José (2004): «El arte de la comedia en la teoría literaria del Renacimiento». *Poética y teatro: la teoría dramática del Renacimiento a la posmodernidad*, Vega Ramos, María José (ed. lit.), págs. 47-98. Pontevedra: Mirabel Editorial.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio (2005): «Alabanza política y crítica literaria en la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* de Feliciano Enríquez de Guzmán». *Bulletin of the Comediantes*, N° 57, págs. 91-105.
- (2020): «“Amores en bravas montañas”: Rivalidad poética en el sistema literario del primer teatro clásico». *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*, Martínez Carro, Elena; Ulla Lorenzo, Alejandra (eds.). Kassel: Edition Reichenberger.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio; RODRÍGUEZ IBARRA, Gemma (2014): «Introducción al teatro breve de dramaturgas barrocas: Feliciano Enríquez de Guzmán y Sor Marcela de san Félix» [en línea]. *Teatro breve de dramaturgas áureas: Feliciano Enríquez de Guzmán y Sor Marcela de san Félix*. Madrid: Ediciones del Orto [CORTBE 6 / Varia escénica 14]. <<http://betawebs.net/corpus-dramaturgas/?q=node/68>> [26/06/2020]
- VIGIL, Mariló (1986): *La vida de las mujeres en los siglos XVI-XVII*. Madrid: Siglo XXI de España.
- VITSE, Marc (1988): *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*. Toulouse: France-Ibérie Recherche. Université de Toulouse-Le Mirail.
- (1998): «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*» [en línea]. *El escritor y la escena VI: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, págs. 45-63. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcth951>> [21/04/2020].
- (2010): «Partienda est comoedia. La segmentación frente a sí misma». *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, N°4, págs. 19-75.
- WALTHAUS, Rina (2011): «'A garden of her own': Feliciano Enríquez de Guzmán and her

- Tragicomedia de los jardines y campos sabeos». *A place of their own. Women writers and their social environments (1450-1700)*, Bollmann, A. (ed.), págs. 121-134. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- WILKINSON, Alexander Samuel; ULLA LORENZO, Alejandra (2015): *Iberian Books Volumes II & III / Libros Ibéricos Volúmenes II y III*. Leida: Brill.
- ZANOTTO, Francesco (1842): *Dizionario pittoresco di ogni mitologia d'antichità di iconologia e delle favole del medio evo*, tomo II [en línea]. Venezia: Giuseppe Antonelli. <<https://archive.org/details/dizionariopittor02zano>> [21/05/2019].
- (1854): *Dizionario pittoresco di ogni mitologia d'antichità di iconologia e delle favole del medio evo*, tomo VII [en línea]. Venezia: Giuseppe Antonelli. <<https://archive.org/details/dizionariopittor07zano>> [21/05/2019].
- ZUGASTI, Miguel (2002): «El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina» [en línea]. *El Espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: homenaje a Frédéric Serralta: actas del VII Coloquio del Geste*, Casal, Françoise; González, Christophe; Vitse, Marc (eds.), págs. 583-619. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8w587>> [09/03/2019].
- ZULAICA LÓPEZ, Martín (2018): «Ecdótica del impreso aurisecular. A propósito de *La Austríada* de Juan Rufo». *Creneida*, 6, págs. 292-322.

3. WEBGRAFÍA

- Archivo Histórico Provincial de Sevilla.*
<<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/archivos/ahpsevilla>> [17/08/2020]
- Biblioteca fraseológica y paremiológica.*
<https://cvc.cervantes.es/lengua/biblioteca_fraseologica/default.htm>
[17/08/2020]
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.* <<http://www.cervantesvirtual.com/>>
[25/08/2020]
- BIDISO. Biblioteca Digital del Siglo de Oro.* <<https://www.bidiso.es/index.htm>>
[17/08/2020]
- BIESES. Bibliografía de Escritoras Españolas.* <<https://www.bieses.net/>> [17/08/2020]
- Catálogo Colectivo REBIUN.* <<https://rebiun.baratz.es/rebiun/>> [25/08/2020]
[Catálogo de la] *Biblioteca Digital Hispánica.*
<<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>>
[25/08/2020]
- [Catálogo de la] *Biblioteca Nacional de Portugal.*
<<http://catalogo.bnportugal.gov.pt/ipac20/ipac.jsp?profile=>> [25/08/2020]
- [Catálogo de la] *Red de bibliotecas públicas de Andalucía.*
<<https://www.juntadeandalucia.es/cultura/absys/abnopac/abnetcl.cgi/O9537/ID1ee96060?ACC=101>> [25/08/2020]
- Catálogo de la Red de bibliotecas públicas Castilla-La Mancha.*
<<https://reddebibliotecas.jccm.es/cgi-bin/abnetopac/O7263/ID1cd1d271?ACC=101>> [25/08/2020]
- Catálogo general de la Biblioteca Colombina.* <<http://www.icolombina.es/colombina/>>
[25/08/2020]
- CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700).* <<http://catcom.uv.es/consulta/>> [25/08/2020]
- Centro Virtual Cervantes. Refranero Multilingüe.*
<<https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/Default.aspx>> [25/08/2020]
- CICLE, Corpus de Incunables de Clásicos Latinos en España.*
<<http://www.incunabula.uned.es/index.php?seccion=citarCicle>> [29/07/2020]
- Clarisel. Base de datos bibliográficas.* <<https://clarisel.unizar.es/>> [17/08/2020]

Corpus Electrónico de Teatro Breve Español (CORTBE). <<http://betawebs.net/corpus-feliciana-enriquez/>> [24/08/2020]

Dialnet. <<https://dialnet.unirioja.es/>> [24/08/2020]

FAMA [Catálogo de la biblioteca de la Universidad de Sevilla]. <https://bib.us.es/busca_y_encuentra/cat> [25/08/2020]

Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla. <<https://archive.org/details/bibliotecauniversitariadesevilla>> [25/08/2020]

IBIS. Base de datos del patrimonio bibliográfico de Patrimonio Nacional. <<https://realbiblioteca.patrimonionacional.es/>> [25/08/2020]

idUS. Depósito de Investigación Universidad de Sevilla. <<https://idus.us.es/>> [25/08/2020]

Jstor. <<https://www.jstor.org/>> [25/08/2020]

La Casa di Lope. <<https://www.casadilope.it/>> [25/08/2020]

Monedas de Portugal. <<https://www.moedanumismatica.com/monedas/portugal.html>> [25/08/2020]

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA: Diccionario Biográfico (Dbe). <<http://dbe.rah.es/>> [17/08/2020]

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Corpus diacrónico del español (CORDE)*. <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>> [25/08/2020]

- * *Diccionario de Autoridades*. <<http://web.frl.es/DA.html>> [25/08/2020]
- * *Diccionario de la Lengua Española*. <<https://dle.rae.es/>> [25/08/2020]
- * *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española (NTTLE)*. <<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtll>> [25/08/2020]
- * *Nuevo diccionario histórico del español* <<https://webfrrl.rae.es/DH/org/login/Inicio.view>> [25/08/2020]

RNOD (Registro Nacional de Objetos Digitais). <<http://rnod.bnportugal.gov.pt/rnod/>> [10/09/2020].

Réseau des médiathèques, Montpellier. <<https://mediatheques.montpellier3m.fr/Default/accueil-general.aspx>> [31/08/2020]

Storia delle cose. <http://s184756.blogspot.com/2014/10/la-pera-nella-mitologia_25.html> [16/01/2019]
The British Library. Main Catalogue. <http://explore.bl.uk/primo_library/libweb/action/search.do?vid=BLVU1> [31/08/2020]
The Hispanic Society Museum & Library. <<https://hispanicsociety.org/data-base/>> [31/08/2020]
Treccani. Enciclopedia. <<http://www.treccani.it/enciclopedia/>> [25/08/2020]
Wiki. <<http://148.226.12.161:8080/egvadmin/bin/view/enciclopedia/galambao>> [20/08/2020]
Worldcat. <<https://www.worldcat.org/>> [31/08/2020]

4. PERIÓDICOS EN LÍNEA

El Diario.es. <https://www.eldiario.es/canariasahora/cultura/desempolvando-mohosas-feliciana-enriquez-guzman_1_4706167.html> [29/07/2020]
Día de las Escritoras. <http://diadelasescritoras.bne.es/feliciana-enriquez-de-guzman/> [29/07/2020]
Siglo Violeta. <<https://www.granteatrocc.com/espectaculo.php?id=1922>> [29/07/2020]
Ocio Almería. <<https://ocioalmeria.es/jornadas-de-teatro-del-siglo-de-oro-en-almeria-2020/>> [29/07/2020]
Aula Magna. <<https://www.aulamagna.com.es/la-ual-perfila-el-ciclo-academico-de-las-xxxvii-jornadas-de-teatro-del-siglo-de-oro/>> [29/07/2020]
Noches en la Casa Murillo.
<<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caletras/content/noches-en-la-casa-murillo>> [29/07/2020]
Tan sabia como valerosa.
<<https://cultura.cervantes.es/espanya/es/TansabiacomovalerosaMujeresyescrituraenlosSiglosdeOro/131564>> [29/07/2020]
Festival de Teatro Clásico de Almagro.
<<https://www.festivaldealmagro.com/programa/tan-sabia-como-valerosa>> [29/07/2020]

[Se excluyen del acceso abierto las tablas de análisis estructural]