

LA SUBVERSIÓN SEXUAL DE LA COMEDIA BARROCA ESPAÑOLA

EUGENIA RAMOS FERNÁNDEZ

A lo largo del siglo XVII la comedia española no sólo experimentó su gran momento de auge. De forma paralela al nacimiento y consolidación de un teatro que ha sido llamado “nacional”, se produjo el fenómeno inverso: el ataque, condena y prohibición de la comedia. Desde finales del siglo XVI y durante el XVII el movimiento de oposición al teatro adquirió un peso específico en la cultura española, situación de la que dan fe los textos recogidos por Emilio Cotarelo en su *Bibliografía*. La representación de comedias fue objeto de varias prohibiciones por parte de las autoridades civiles en 1598, 1644-1646 y 1665-1667. A partir de 1580 se promulgó un extenso corpus legislativo dirigido a controlar la práctica teatral y a corregir los “excesos” que motivaban, una y otra vez, el cierre de los corrales.

El objeto de este ensayo es analizar esa controversia desde una perspectiva concreta: tanto los textos de los moralistas en contra del teatro como las disposiciones legales promulgadas componen un discurso sobre la actitud sexual de hombres y mujeres del barroco.

Los moralistas, de forma monótona y repetitiva, culpan a la comedia de los males nacionales, desbrozando su responsabilidad conforme a una variada gama de criterios: religioso-morales, políticos, económicos, sociológicos. La lectura de estos escritos revela, no obstante, una ordenación jerárquica de dichos criterios. La norma que aglutina el presunto carácter peligroso o subversivo de la comedia es el religioso-moral y a ella se subordina el resto de criterios estimativos.

Sin embargo, la corrección o pureza religioso-moral se traduce, para los detractores y legisladores, en pureza y corrección sexuales y éstas, a su vez, en pureza y corrección políticas y económicas. La actitud y actividad sexual, de actores y audiencia, se convierte así en la columna vertebral de los ataques en contra del teatro. Los textos de la controversia abundan, por ello, en alusiones, tanto implícitas como explícitas, al tipo de sexualidad fomentado no sólo desde los escenarios, sino mediante la simple existencia del fenómeno teatral. Así, García de Loaisa, por ejemplo, se pregunta:

¿Cómo es posible que en la comedia, donde sin recato no se ve otra cosa sino mugeres ataviadas y descompuestas, y no se oyen sino palabras torpes, suavidad de voces y instrumentos músicos que ablandan y pervierten los corazones, se pueden escapar [los hombres] de tan domésticos y peligrosos enemigos [la concupiscencia y mal deseo]? (Cotarelo 393)

El corral aparece caracterizado como escuela de vicios sexuales que, a su vez, determinarán otras instancias de la vida humana mediante un proceso o efecto "feminizante" de la comedia, que identifica el problema de la licitud teatral en términos sexo-genéricos. Dicho efecto es puesto de manifiesto por el mismo Loaisa: "y con los bailes deshonestos que cada día inventan estos faranduleros y con las fiestas, banquetes y comidas se hace la gente de España muelle y afeminada e inhábil para las cosas del trabajo y guerra" (Cotarelo 394).

La sexualidad propiciada por los espectáculos tiene consecuencias políticas (derrotas militares) y económicas (baja productividad). También sociológicamente se deja sentir el peso de esta sexualidad dislocada o desenfrenada, pues, afirma Loaisa, "Allí se aprende el adulterio, las trazas y marañas y cautelas con que han [las mujeres] de engañar al marido" (Cotarelo 393). La funcionalidad del concepto de autoridad en el Barroco depende, en buena medida, de la castidad, honestidad y sumisión de las mujeres. Si se subvierten estas coordenadas, ese concepto y el sistema que lo alberga se resienten¹.

1. Que la comedia es percibida por los detractores como un desafío y amenaza al principio de autoridad se desprende de gran número de textos en contra del teatro. Fructuoso Bisbe y Vidal llega a afirmar que la asistencia femenina a los corrales constituye un peligro para la autoridad de sus maridos: "Pues la muger que sin licencia de su marido va a ver comedias, es bien que sepa lo que el marido puede hazer con ella por via de justicia; y es que quando menos le puede dar libelo de repudio. Porque entre las causas por las quales le concede el derecho Civil al marido repudiar su muger, pone esta. (...) No sólo se le concede al marido dar libelo de repudio a la muger por auer visto las fiestas de cossos de cauallos y las Comedias y representaciones de los teatros y anfiteatros quando se lo auia vedado el marido, pero aun sin vedarselo quando fue la muger a verlo sin saberlo su marido" (49). A los ojos de los detractores, la moralidad de las mujeres está a salvo únicamente en presencia de sus maridos o familiares, creencia de la que se hizo eco la legislación. Así, las "Primeras Ordenanzas de Teatros", en 1608, exigen "Que no se consienta que en los aposentos señalados para mugeres entre con ellas

Aún cuando el moralista se refiere al ámbito familiar, no hay que olvidar que éste es considerado como una especie de república y, por lo tanto, estos sucesos tienen repercusión en la vida nacional. En este sentido, el discurso detractor es, obviamente, un discurso sexualmente represor cuyo objeto es evitar posibles subversiones del sistema que organiza la España del siglo XVII².

Así las cosas, la discusión en torno a la licitud de la comedia se convirtió en un espacio para el debate sobre la actitud e identidad sexual. Michael Foucault sitúa el nacimiento de este discurso sexual en el siglo XVII, como preludio del nuevo sistema de organización que fue el capitalismo³.

Los detractores, pues, y este era mi punto de partida, ven en la comedia un agente difusor de depravación y exceso sexual. Dos son las cuestiones a debate, íntimamente relacionadas entre sí: la incorporación de la mujer a los escenarios y el travestismo de la comedia. En el período comprendido entre 1580 y 1670 tratadistas y legisladores vacilan visiblemente a la hora de sancionar o prohibir la presencia de la mujer en las tablas. Los textos indican que, teóricamente al menos, las mujeres estuvieron excluidas de la escena, hasta que en 1587 una compañía italiana solicitó permiso para que sus actrices representaran en Madrid. El Municipio emitió en noviembre un decreto, legalizando la presencia femenina sobre los escenarios, a condición de que "las mugeres que traen son casadas y andan con ellas sus maridos" (Cotarelo 620).

Una licencia, aprobada un día después de este decreto, nos da noticia a un tiempo de las razones que impulsan a los legisladores a tomar dicha medida y de los límites que la definen: las actrices tendrán garantizado su espacio siempre y cuando "no puedan representar sino en hábito y vestido de muger y no de hombre, y con que de aquí adelante tampoco pueda representar ningún muchacho vestido como muger" (Cotarelo 620).

hombre alguno, si no fuere sabiendo notoriamente ser marido, padre, hijo o hermano" (Cotarelo 623). El hecho de que estas disposiciones se repitieran hace pensar que no se cumplían, es decir, que las mujeres continuaban asistiendo a la comedia sin la salvaguarda masculina familiar. Pero esta situación atestigua también que la comedia, al parecer, podía ser un reclamo lo suficientemente atractivo como para que las mujeres se arriesgaran a ser repudiadas.

2. De hecho, y como Michael Foucault ha puesto de manifiesto, la conexión entre sexo y poder se establece a través de mecanismos de represión: "To say that sex is not repressed, or rather that the relationship between sex and power is not characterized by repression, is to risk falling into a sterile paradox" (8).

3. El filósofo francés señala que la aparición de dicho discurso coincide con la toma de conciencia por parte de las estructuras de poder respecto de la necesidad de organizar y controlar la vida sexual de los habitantes: "The seventeenth century (...) was the beginning of an age of repression emblematic of what we call the bourgeois society, an age which perhaps we still have not completely left behind" (8). En estos momentos, en su opinión, el sexo (su control y organización) se convierte en "an integral part of the bourgeois order" (5). El control de la vida sexual de la población, a diferencia de épocas anteriores, termina por ser una cuestión crucial para la supervivencia de ese orden y constituye lo que Foucault ha denominado una de las "polymorphous techniques of power". El debate en torno a la comedia propició, así, la creación de un discurso sexual.

La legislación referente al fenómeno teatral parece, pues, indicar la existencia de una relación entre la sanción a la mujer-actriz y el objetivo de evitar incursiones desasossegadoras en el travestismo escénico. La presencia de la mujer se justifica desde el deseo de huir de "males mayores". Es razonable pensar que, aunque la tradición teatral ofrecía una oportuna coartada para mantener a las mujeres alejadas del escenario (tradicionalmente, siempre había sido así), los moralistas y legisladores optan por intentar eliminar cualquier sugestión de "crimen contra natura"⁴. Así, las instancias de poder optan por favorecer una heterosexualidad que podría llegar a ser ilícita (puesto que la sensualidad femenina, potenciada por la gestualidad y vestuario de las actrices, era entendida como incitación pública a la concupiscencia y al adulterio) pero no "antinatural".

De esta manera, la asociación entre lo *lícito* y lo *natural* u ordenado por Dios que, a mi juicio, constituía una de las columnas ideológicas del Barroco, comienza a mostrar su falla merced a la comedia: implícitamente se admitía la existencia de comportamientos sexuales *ilícitos* pero *naturales*. La ecuación que equiparaba licitud con orden natural perdía su geometría matemática.

Esta decisión, que a posteriori nos parece "natural" dado el entramado ideológico de la época, no fue fácil para los defensores de la moralidad. Ni siquiera fue consistente. En 1596 el Consejo de Castilla emitió una orden exigiendo que "las mugeres no representen en las dichas Comedias", prohibición que se levantó en 1608 a condición, de nuevo, de que "no salga ninguna muger a bailar ni a representar en traje de hombre" (Cotarelo 623). Este vaivén legislativo y la polémica que lo acompañaba sugiere, bien que la ausencia de la mujer en los escenarios, en la práctica, nunca fue total (las prohibiciones

no se cumplían), bien que las autoridades civiles y eclesiásticas comprobaban que las representaciones eran más peligrosas sin ellas. Una vez el teatro contaba con la mujer entre sus filas, los esfuerzos de las autoridades se dirigieron a que la comedia se moviera en los límites de la ortodoxia. Para ello era necesario controlar el despliegue sensual de lo femenino por un lado, mientras que, por otro, se hacía preciso erradicar cualquier indicio de travestismo. Sin embargo, la comedia mostró una especie de incapacidad constitutiva para encarnar dichos ideales: el discurso antiteatral critica insistentemente los espectáculos por considerarlos focos difusores de sensualidad pecaminosa femenina, como se deduce de las palabras del jesuita Juan de Mariana:

[las mujeres] algunas veces en la misma representación se desnudan, o a lo menos salen vestidas de vestiduras muy delgadas, con las cuales se figuran todos los miembros y casi se ponen delante los ojos, pues, ¿qué cosa hay más poderosa para enredar las almas y llevarlas a la muerte perpetua y inflamarlas que la vista de una mujer hermosa y ataviada además desto, provocando con meneos y palabras amorosas y blandas? (425)

La elección de este "mal menor" que era la presencia de la mujer en los escenarios tenía que contrarrestarse con una reglamentación que intentara paliar los efectos negativos que pudiera traer consigo. De ahí la exigencia de que las compañías presentaran los certificados de matrimonio de las actrices, así como que sus maridos las acompañaran en todo momento. Todas las medidas que controlaban a la mujer sobre la escena tenían el objeto de potenciar una sexualidad natural y lícita, esgrimiendo como método protector el matrimonio mismo de los actores, aún cuando la vida familiar de la clase teatral no fuera, según los testimonios antiteatrales, ejemplar. Argensola se refiere a los amores de un "titulado" del reino con una "mugercilla representante", con la que compartía hacienda y vida, a despecho de su esposa legítima, siendo "el mismo marido desta cuitada (...) instrumento y medio en todos estos daños" (66), llegando a la conclusión de que "las sabandijas que cría la comedia son hombres amancebados, glotonos, ladrones, rufianes de sus mujeres" (68).

Asimismo, y para garantizar la pureza moral del entramado teatral, la legislación intenta velar para que las mujeres no puedan representar en traje masculino, ni los hombres puedan vestir como mujeres en los escenarios. Las disposiciones a este respecto se emiten en 1587, 1608, 1615 y 1641. Al parecer, tanto moralistas como legisladores se encontraban con una situación de facto que no podían cambiar: la licencia de 1587, por ejemplo, atestigua la existencia de una tradición en lo relativo a la representación de papeles femeninos por parte de muchachos jóvenes. Lógicamente, la prohibición (reiterada en 1615) sólo tendría sentido en caso de existir la situación que se pretendía vedar. Todo ello induce a pensar que el teatro, incluso con anterioridad a su período de auge, se había convertido en un espacio de fantasías sexuales que desbordaba el catálogo de lo "natural". El hecho de que las

4. La polémica inglesa revela, al igual que en España, un alto grado de preocupación y ansiedad sexual. Dicha polémica está casi exclusivamente centrada en la sanción o prohibición de la presencia de la mujer en la comedia. La escena inglesa mantiene una actitud "paralela-mente" contraria a la española: las autoridades inglesas prohíben la presencia de la mujer en los escenarios y ratifican, en cambio, el recurso a los hombres jóvenes como intérpretes de papeles femeninos. La razón de esta diferencia con respecto a España parece ser, un mayor énfasis en las consecuencias socioeconómicas, por encima de consideraciones estrictamente morales, como ha constatado Ursula K. Heise: "In England, where antitheatrical tracts express a violent homophobia and intense preoccupation over the potentially homoerotic implications of male transvestite theatre, society at large seems to be much more concerned with controlling illegal heterosexual activity: although both heterosexual fornication and sodomy (which includes, among other things, intercourse between males) are considered crimes and denounced legally as well as theologically, heterosexual transgressions are in practice punished much more severely, since they can result in illegitimate births or, in the case of married women, endanger the legitimacy of the husbands' heirs. Hence, fornication and adultery are vigorously prosecuted, whereas cases of sodomy, which imply no danger of practical consequences, tend to be discharged with mere admonitions" (361). Así pues, la Inglaterra isabelina y jacobea optaba por una solución "contra natura" para proteger su edificio social e ideológico. Como se puede observar, las controversias teatrales, tanto de Inglaterra como de España, coinciden en identificar la problemática sexual como el elemento clave a la hora de condenar el teatro en tanto que espacio difusor de una sexualidad "heterodoxa", ya fuera ésta hetero u homosexual.

disposiciones se repitan una y otra vez parece indicar que la comedia se empeñaba obstinadamente en no dejarse controlar.

Respecto del travestismo teatral, es necesario precisar que los casos en que la mujer se disfraza de hombre son mucho más numerosos que aquellos en que el hombre se viste con ropas de mujer⁵. Sin embargo, lo importante es que la controversia teatral en España, al igual que en Inglaterra, además de identificar la problemática sexual como elemento clave para condenar el fenómeno escénico, se centró, mediante procedimientos opuestos y como ha señalado Ursula K. Heise, en "how to keep women's sexuality under control" (361).

La historia teatral de la España barroca prueba que, a pesar de los numerosos límites impuestos a esta sexualidad, ninguna medida fue capaz de asegurar que la comedia se mantuviera dentro del marco de una sexualidad, no ya lícita, sino simplemente natural. De ello dan fe las numerosas obras en que el personaje travestí, con su heterodoxa y ambigua sexualidad, juega un papel importante: por eso, la mujer vestida de hombre, así como el hombre vestido de mujer, acaparan la crítica enconada de los moralistas y la actividad controladora y organizativa de las autoridades. Las palabras de Mariana ilustran este punto:

Síguese otra perversidad (...): mujeres de excelente hermosura, de singular gracia, de meneos y posturas, salen en el teatro a representar diversos personajes en forma y traje y hábito de mujeres, y aún de hombres, cosa que gravemente despierta a la lujuria, y tiene muy gran fuerza para corromper los hombres". (424)

Para el detractor teatral, por consiguiente, el atractivo femenino se ve aumentado, y no al revés, mediante el disfraz de hombre. Bisbe y Vidal, por su parte, sugiere la misma idea:

Añádese a esto el representar estas mugercillas en habito de hombre, y con vestidos de galas (...) y como ellas veen que las sale bien su representacion, y que son alabadas de todo el pueblo, y que con esto se les aficionan algunos; esto las hace que de cada dia quanto mas van representando, con el uso del oficio, y con el gusto que todos reciben, ellas se van haziendo mas libres y mas desembueeltas. (...) Y por consiguiente van haziendo y acrecentando en cada Comedia mas daño. (44)

5. Este desequilibrio numérico es también evidente en los estudios críticos, en los que sobresale la abundancia de trabajos sobre la mujer vestida de hombre, muy por encima de los dedicados al hombre disfrazado de mujer. Los estudios clásicos sobre el travestismo femenino en el teatro español del Siglo de Oro son los de M. Romera-Navarro, J. Homero Arjona, B. B. Ashcom, Carmen Bravo Villasante, y Melveena McKendrick, quien, excepcionalmente, considera la mujer vestida de hombre como una parte del más amplio marchamo de *mujer varonil*. Respecto del travestismo masculino, véase el trabajo de Jean Canavaggio.

Tal y como afirma Heise, la mujer vestida de hombre "comes to epitomize the dangers of theatre in general" (367). La ropa femenina, destinada a ocultar y controlar su ser en lugar de revelarlo y liberarlo (puesto que el diseño de los complicados, amplios y superpuestos ropajes de las mujeres escondían sus formas), contribuía a no excitar la lujuriosa imaginación de la audiencia. Al mismo tiempo, resulta significativo que este ser femenino se descubriera mediante su contrario "significante"⁶. Por consiguiente, respecto de la mujer, un conjunto de signos como el del vestuario servía no para revelar, sino para ocultar, es decir, se trataba de un lenguaje no destinado para la comunicación de "verdad". La vestimenta femenina tenía por objeto "des-identificar" a la mujer, neutralizar su condición de tal. Paradójicamente, el vestido de mujer era, para la mujer-actriz, el único y auténtico disfraz teatral.

Así, el vestido se constituye en elemento clave dentro del sistema de diferencias que organizaba la vida barroca, siendo realmente significativo que el travestismo pudiera percibirse de forma tan amenazadora para la identidad de la audiencia. Recordemos que tanto la presencia femenina en el escenario, como su utilización del disfraz masculino son elementos "feminizantes" que ejercen su poder, fundamentalmente, sobre los espectadores masculinos. Por eso, el detractor se horroriza ante los efectos de la comedia. El padre Camargo, por ejemplo, exclama:

¿Qué se hizieron aquellos espíritus generosos llenos de belicoso ardimiento? ¿Aquella invencible fortaleza en los trabajos? ¿Aquel constante sufrimiento en las adversidades? ¿Aquella enemistad tan reñida con el ocio, y el regalo? (...) ¿Mas quién jamás pensara ver a los hombres nacidos sólo para nobles, y varoniles empresas, abatidos a tan baxos, y afeminados empleos que apenas se distinguen de las mugeres? (77-78)

El responsable de esta influencia, a juicio de Camargo, no es otro que "el centro de las delicias sensuales, que son los Patios de las Comedias" (78). El travestismo teatral, al subvertir e intercambiar los signos diferenciadores de los géneros sexuales, se enfrentaba a la estructura básica del entramado barroco. Filosóficamente, dicha estructura venía avalada por la idea de que la identidad del ser humano era una e inmutable⁷.

6. Heise precisa, en este sentido, que "For such a culture, male attire paradoxically comes to "embody" femininity whereas female apparel is designed to "dis-embody" it" (368).

7. Las consecuencias sociales de tal concepción filosófica fueron, naturalmente, el supuesto estatismo e inmovilidad de los estamentos y sexos o, dicho con otras palabras, la impermeabilidad. Al explicar las acusaciones de Prynne, el gran detractor inglés de la Época isabelina, en su *Histrionmastix*, Jonas Barish matiza que, en la visión del moralista inglés el teatro es una forma especialmente efectiva de movilidad e hipocresía: "Having located hypocrisy at the root of the theater, Prynne goes on to make explicit the concept of an absolute identity that was only implicit in Tertullian. God, he declares, has conferred on every creature a being that may neither be denied nor altered" (92). El profesor Barish menciona, asimismo, a otro escritor antiteatral de la Inglaterra isabelina, Perkins, quien afirmaba que "wanton and excessive apparel" constituyen

Ahora bien, el miedo detractor a la influencia del disfraz masculino en la mujer, a un tiempo des-identificadora (porque feminiza a los hombres) y paradójicamente identificadora (porque revela y pone de manifiesto la identidad de las mujeres), hace pensar que esta concepción de la identidad única e inmutable era un mito de la cultura del XVII. Si Dios otorgaba a cada ser humano una identidad "hecha", formada e invariable, ¿cómo era posible que dicha identidad cambiara tan fácilmente?, y ¿cómo podía, indefectiblemente, cambiar a peor (pues lo femenino era un grado inferior en la escala del ser)?

Tal vez, y sólo tal vez, el discurso antiteatral intente ocultar (revelando al mismo tiempo) la angustiada duda de que la identidad humana, que los moralistas querían absoluta, no fuera sino móvil y en continua transformación. Dicho con otras palabras, y como ya ha subrayado Heise, los detractores podían estar enfrentándose indirectamente a la posibilidad de que la identidad, lejos de ser una *esencia*, no sea más que otro "desafortunado" accidente con el que el género humano tiene que reconciliarse. Si el drama se define como "espejo de la naturaleza humana", pareciera que en la comedia barroca esta naturaleza se sospecha esencialmente femenina en su fondo. A similares conclusiones ha llegado Heise en su artículo:

this dynamic casts the audience as the male who is attracted, seduced and overcome by the spectacle conceived in essentially female terms. The "femininity" of the spectacle results from a threatening degradation of masculinity embodied by the boy transvestite in England, from the presence of women and specifically the heightened femininity of the transvestite actress in Spain. Strangely enough, then, transvestism in the theatre turns out to be a one-way street: it always leads to greater femininity, never away from it —a femininity, moreover, which always threatens to take over and subdue "the virility of the nation". (371)

El debate teatral sobre la presencia femenina y el travestismo en los escenarios ejemplifican, en cierta forma, la lucha del viejo orden por mantenerse vigente, huyendo de toda amenazadora innovación o innovadora amenaza, y esto precisamente es lo que significaba la comedia en aquel tiempo. No sólo adquiere la mujer una voz en la comedia: también consigue, a través del disfraz masculino, diseñar y dar forma a la identidad masculina, influir sobre ella (negativamente, según los detractores) y revelar sus deficiencias e

elementos pecaminosos porque "it maketh confusion of such degrees and callings as God had ordained, when as men of inferiour degree and calling, cannot be by their attire discerned from men of higher state (92)". El pecado existente en dicha confusión de vestuario y en la social que de ella se deriva nace del concepto absoluto que de la identidad humana tenían en mente estos autores del siglo XVII: "Players are evil because they tried to substitute a self of their own contriving for the one given them by God. Plays are evil for analogous reasons (...). Plays, like players, threaten God's primacy by challenging his uniqueness; they attempt to wrest from him his most inimitable attribute, his demiurgy" (93).

inseguridades. La comedia se convirtió así en un espacio que subvertía el orden establecido, al relativizar, tal y como sugiere Heise, la diferenciación sexual que le da sentido:

This almost hysterical preoccupation with the effeminizing influence of the theatre reveals a deep apprehension that female sexuality, which finds a space of its own in the free social intercourse of the actors and actresses, the performance of love plays and the adoption of male disguise, might ultimately not only de-humanize the male spectators by turning them into beasts or dogs but also emasculate them. The assumption seems to be that when the male is confronted with unconcealed, un-covered femininity, he reacts not by asserting his difference but by imitating and adjusting to the female. There is, then, something fundamentally unstable about the male self, which can only keep itself from lapsing into the identity of its sexual other by depriving her of a full expression of what is specifically her own. Theatre, opening up at least temporarily a space for such expression, thus threatens the sexual differentiation on which the nation bases its own identification. (369)

La heterodoxia y ambigüedad sexual que propone la comedia no sólo es antinatural para los detractores, sino también ilícita. Ilícita porque amenaza el aparato ideológico, básicamente de signo jerárquico masculino, que estructura la sociedad española y que justifica y hace posible la victoria en las guerras, el orden en el gobierno de los hogares y de la nación y, sobre todo, su continuidad en la estabilidad. La incorporación de la mujer a la comedia, por tanto, no sólo no sirvió para evitar la incitación a los "crímenes contra natura", sino que, además, hizo temblar los cimientos de todo el sistema del siglo XVII⁸. Ello no significa que la comedia fuera un espacio sólo y estrictamente subversivo. El peligro inherente al teatro radica en su naturaleza ambigua y flexible, naturaleza que guarda en sí, de modo latente a veces, dos posibilidades contrapuestas: afianzar o amenazar estructuras; mitificar o desmitificar⁹.

8. En tanto que novedad, la comedia era percibida como sería amenaza, por lo que su forma y contenido llegaron a ser considerados como desestabilizadores por los moralistas enemigos del teatro. La asociación entre novedad y decadencia era una de las marcas distintivas de la cultura del periodo. Joaquín Setanti, representante del pragmatismo o utilitarismo ético y político del siglo XVII español, lo expresó concisamente en uno de los aforismos recogidos en su obra *Centellas de Varios Conceptos* (1614): "La mudanza de las costumbres antiguas es causa de la ruina de los estados" (Checa 377).

9. "Transvestism in English as well as Spanish theatre thus can be understood to owe its continued existence and popularity to its curious social ambivalence: whereas it enhances on one hand a basically patriarchal structuring of the relationship between audience and performance, it becomes on the other hand precisely the moment which projects an alternative structure as a viable possibility. Hence, the question of whether transvestism on the Renaissance stage is fundamentally "conformist" or "subversive", "patriarchal" or "feminist", and whether it addresses primarily the male or the female audience cannot be given a simple answer. Its power resides precisely in its ability to call up and respond to the desires of both groups" (Heise 372).

BIBLIOGRAFÍA

- ARGENSOLA, LUPERCIO LEONARDO DE. "Memorial sobre la Representación de Comedias dirigido al Rey D. Felipe II" (1598) Cotarelo: 65-68.
- ASHCOM, B.B. "La mujer en Hábito de Hombre in the *Comedia*" *Hispanic Review* 28 (1960): 43-62.
- BARISH, JONAS. *The Antitheatrical Prejudice*. Berkeley: U. of California P., 1985.
- BRISBE Y VIDAL, FRUCTUOSO. *Tratado de las Comedias*. Barcelona: 1618.
- BRAVO VILLASANTE, CARMEN. *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*. Madrid: SGEL, 1976.
- CANAVAGGIO, JEAN. "Los disfrazados de mujer en la Comedia". *Actas del Segundo Coloquio del Grupo de Estudios sobre el Teatro Español (GESTE), celebrado en Toulouse del 16 al 17 de noviembre de 1978*. Toulouse: France-Iberie Recherche, 1979. 135-152.
- CAMARGO, IGNACIO DE. *Discurso Theologico sobre los Theatros y Comedias de este Siglo*. Salamanca: 1689.
- COTARELO Y MORI, EMILIO. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- FOUCAULT, MICHAEL. *The History of Sexuality*. Vol. 1. New York: Vintange, 1990.
- HEISE, URSULA K. "Travestism and the Stage of Controversy in Spain and England, 1580-1680". *Theatre Journal* 44 (1992): 357-374.
- HOMERO ARJONA, J. "El disfraz varonil en Lope de Vega". *Bulletin Hispanique* 39 (1939) 120-145.
- LOAISA Y GIRÓN, GARCÍA DE. "Parecer del Sr. Garcia de Loaisa y de los PP. Fr. Diego de Yepes y Fr. Gaspar de Córdoba, sobre la Prohibición de las Comedias". (1598) Cotarelo: 392-396.
- MARIANA, JUAN DE. *Tratado contra los juegos públicos*. Madrid: BAE, 1884. Vol 2 de *Obras del Padre Juan de Mariana*.
- McKENDRICK, MELVEENA. *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the "Mujer Varonil"*. London: Cambridge UP, 1974.
- ROMERA-NAVARRO, M. "Las disfrazadas de varón en la Comedia". *Hispanic Review* 2 (1934): 269-286.
- SETANTI, JOAQUÍN. *Centellas de Varios Conceptos* (1614). *Barroco Esencial*. Ed. de Jorge Checa. Madrid: Taurus, 1992. 376-378.