

Heara KONG



El orden simbólico de la madre en las comedias de Ana Caro

Máster Universitario en Literatura Española

Departamento de Filología Española II

(Literatura Española)

Facultad de Filología

Curso Académico 2015-2016

Convocatoria de Febrero 2017

Tutora: Dra. Isabel Colón Calderón

Fecha de defensa: 20 de febrero, 2017.

Calificación: Sobresaliente (9).

EL ORDEN SIMBÓLICO DE LA MADRE EN LAS COMEDIAS DE ANA CARO

Heara KONG

RESUMEN

La España del siglo XVII presencia el surgimiento de la inaugural generación de escritoras, y entre ellas, la primera escritora de oficio: Ana Caro. Aunque aparentemente Caro siga las convenciones del discurso dominante de la época, una lectura más atenta de sus obras nos revela el primer orden simbólico femenino, que se advierte con mayor claridad en sus dos comedias. Este estudio se centra en el análisis de estas dos obras, *Valor, agravio y mujer* y *El Conde Partinuplés*, con el objetivo de demostrar que Caro intentó dar una respuesta crítica a la representación de la mujer esquiva, el tipo más popular de la mujer varonil en las comedias españolas del Siglo de Oro, y supo utilizar los recursos convencionales del teatro como el travestismo y el retrato para adaptarlos a este fin y, en definitiva, expresar su punto de vista femenino.

PALABRAS CLAVE: Ana Caro, *Valor, agravio y mujer*, *El Conde Partinuplés*, mujer esquiva, orden simbólico de la madre, feminismo, comedia, Siglo de Oro.

THE SYMBOLIC ORDER OF THE MOTHER IN ANA CARO'S COMEDIES

Heara KONG

SUMMARY

The Spain of the 17th century witnesses the emergence of the inaugural generation of women writers, and among them, the first professional woman writer: Ana Caro. Although it seems that Caro follows the conventions of the dominant discourse of the time, a closer reading of her works reveals the first feminine symbolic order, which can be seen more clearly in her two comedies, *Valor, agravio y mujer* and *El Conde Partinuplés*. This study focuses on the analysis of these two works with the aim of demonstrating that Caro tried to give a critical response to the representation of *la mujer esquiva*, the most popular type of *la mujer varonil* in the Spanish Golden Age comedies, and knew how to use the conventional resources of the theater like the cross-dressing and the portrait, to adapt them to this end and, finally, express her feminine point of view.

KEY WORDS: Ana Caro, *Valor, agravio y mujer*, *El Conde Partinuplés*, mujer esquiva, symbolic order of the mother, feminism, Golden Age comedy.

*A mi madre
que nos enseñó el amor tan grande
que nunca podré dejar de amarla.*

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| 1. INTRODUCCIÓN | 7 |
| 2. ANA CARO EN EL CONTEXTO HISTÓRICO | 9 |
| 2.1. <i>La situación de la mujer en el Siglo de Oro de España</i> | 9 |
| 2.2. <i>Ana Caro y el orden simbólico de la madre</i> | 12 |
| 3. LA COMEDIA DEL SIGLO DE ORO Y EL FEMINISMO | 19 |
| 3.1. <i>Los primeros estudios de la comedia del Siglo de Oro</i> | 19 |
| 3.2. <i>La mujer esquivada</i> | 28 |
| 4. LA MUJER ESQUIVA DE ANA CARO | 30 |
| 4.1. <i>Valor, agravio y mujer</i> | 30 |
| 4.2. <i>El Conde Partinuplés</i> | 40 |
| 5. EL ORDEN SIMBÓLICO DE LA MADRE | 51 |
| 5.1. <i>El cuestionamiento del signo de la mujer de la época</i> | 51 |
| 5.2. <i>El travestismo</i> | 55 |
| 5.3. <i>El retrato</i> | 60 |
| 6. CONCLUSIONES | 65 |
| 7. BIBLIOGRAFÍA | 68 |

1. INTRODUCCIÓN

El motivo principal para la realización de este estudio fue el desconocimiento general que se tiene de la escritora Ana Caro, incluso en el ámbito académico, a pesar de haber sido la primera escritora de oficio en España. Este desconocimiento se hace aún más notorio al comparar a Caro con otras escritoras de su generación como María de Zayas o Sor Juana Inés de la Cruz, cuyos nombres son los primeros que aparecen al hablar de las primeras voces feministas hispánicas. La relativamente relegada posición de Ana Caro con respecto a sus contemporáneas se debe a que se la suele asociar con el poder de la época, para el cual escribía relaciones y autos sacramentales. Sin embargo, al leer sus obras sin este prejuicio, nos damos cuenta de que Ana Caro no hacía una «literatura *disfrazada* de masculinidad»¹, ni siquiera en un género tan marcadamente oficial como el de las relaciones, y de que fue la que mejor supo conjugar su doble posición –la escritora de oficio y mujer– para expresar su punto de vista femenino.

El hecho de que Ana Caro pudiera expresar el punto de vista de la mujer en los discursos masculinos indica que pudo alcanzar un alto grado de conciencia de género en una época en la que no era fácil conseguirlo. Esta conciencia de su feminidad le permitió ver con mayor claridad el mensaje que daba por supuesta la inferioridad natural de la mujer, presente en la mayoría de las obras de los escritores. Lo pudo ver incluso en las comedias, donde ese mensaje está expresado de un modo tan implícito y ambiguo, que aun en la actualidad existen interpretaciones encontradas en lo relativo al feminismo de las comedias del Siglo de Oro.

En este enfoque inciden varios estudios de sus dos comedias conservadas –*Valor, agravio y mujer* y *El conde Partinuplés*–, al señalar cómo Ana Caro, ante la falta de tradición de escritoras, realizó una imitación crítica de las comedias de los dramaturgos de la época². Esto ha dado lugar a algunos estudios comparativos entre las comedias de Ana Caro y las de escritores de su época. Sin negar la existencia de esta intertextualidad, lo que se pretende con este trabajo es, ampliando un poco más la visión, considerar que las comedias de Ana Caro son una respuesta crítica al tipo de mujer varonil que, según Melveena McKendrick, fue el que gozaba de más

¹ Redondo Goicoechea, 2001, p. 31. Es una de las categorías de formas de hacer literatura propuestas por Redondo Goicoechea. Es la que denota el menor grado de conciencia de feminidad, ya que existe una clara intención de ocultación de lo femenino por parte de la escritora. Escribe masculinamente, porque la forma de escribir de la mujer no es aceptada socialmente. Por tanto, esta situación es la más frecuente en los países donde la represión contra las mujeres es mayor.

² Bayliss, 2007, Cortez, 1998, Maroto Camino, 1996, 2007, Montousse Vega, 1994 y Weimer, 2000.

popularidad entre el público en el Siglo de Oro: la mujer esquiva³. Por consiguiente, el objetivo de este trabajo consiste en, analizando el personaje femenino de la mujer esquiva en su contexto histórico como una reacción contraria al feminismo del Siglo de Oro de España, demostrar que en las comedias de Ana Caro aparece un patrón opuesto al de la mujer esquiva creada por sus contemporáneos. Como resultado, se refleja el orden simbólico de la madre en el universo de sus comedias. En definitiva, lo que se pretende es comprobar que Ana Caro no tenía una menor conciencia de género que María de Zayas o Sor Juana Inés de la Cruz: la diferencia radica en su expresión, más velada y sutil.

Para ello nos centraremos en primera instancia en el contexto social del Siglo de Oro español, especialmente en el aspecto relacionado con la posición social de la mujer –que fue lo que propició la aparición de la mujer esquiva en las comedias del Siglo de Oro–, para comprender mejor su significación dentro del propio momento histórico. A continuación, se procederá a comparar a la mujer esquiva de Caro con las de los demás dramaturgos y, finalmente, destacaremos algunos aspectos de las comedias de Caro que contribuyen a crear el orden simbólico de la madre: el cuestionamiento del signo de la mujer en su sociedad, o el uso peculiar que ella hace de los recursos típicos de las comedias del Siglo de Oro como el travestismo y el retrato, entre otros.

El orden simbólico de la madre es un concepto tomado de Luisa Muraro⁴ quien, en la búsqueda de su auténtico ser, descubre que recuperar la antigua relación con la madre es vital para la mujer, con el fin de adquirir una independencia simbólica que le posibilite hablar de su experiencia desde su propio punto de vista. El hecho de saber amar a una madre acerca a la mujer al orden simbólico de la misma, distinto del orden simbólico social, que es masculino.

Al abordar el Siglo de Oro, cuando la represión cultural que impedía a las mujeres recuperar su antigua relación con la madre era mucho mayor que ahora, el enfoque teórico-filosófico de Muraro proporciona una visión que nos permite no sólo entender mejor las dificultades a las que se enfrentaban las escritoras del Siglo de Oro, sino también saber apreciar sus méritos en la justa medida.

Por último, quisiera agradecer a la profesora Isabel ColónCalderón su gran dedicación como directora de este Trabajo Fin de Máster y sus consejos que me han permitido conocer la

³ McKendrick, 1974, p. 313. Su criterio para determinar la popularidad de los distintos tipos de «mujer varonil» es la frecuencia con la que aparecen en las comedias del Siglo de Oro.

⁴ Muraro, 1994.

primera generación de las escritoras españolas y a Ana Caro en particular.

2. ANA CARO EN EL CONTEXTO HISTÓRICO

2.1. *La situación de la mujer en el Siglo de Oro de España*

Dos estudiosas, McKendrick y Vigil, motivadas por diferentes razones –McKendrick para conocer las normas del comportamiento femenino de la época con el fin de entender el surgimiento de la mujer varonil en el teatro español del Siglo de Oro, y Vigil para demostrar que el progreso femenino se ha logrado por la lucha de las mujeres, no por la civilización que avanza por sí sola– han emprendido la difícil tarea de investigar la situación de las mujeres españolas del Siglo de Oro. La mayor dificultad radica en la falta de datos objetivos que den cuenta de la vida real de las mujeres de la época, por lo que ambas, aun reconociendo la visión subjetiva y distorsionada que pudieran contener sus fuentes, se ven obligadas a recurrir a ellas para sus investigaciones. Mientras que McKendrick encuentra todas sus fuentes en la literatura, el libro de los moralistas, las leyes, hasta el testimonio de los viajeros extranjeros, Vigil se basa en los libros de la doctrina de los moralistas.

A pesar de las diferentes fuentes que han manejado, las dos coinciden en los puntos fundamentales sobre la situación de las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: si en el siglo XV el debate sobre las mujeres giraba en torno al carácter positivo o negativo de su naturaleza, en el siglo XVI la educación femenina se convierte en la preocupación principal de la sociedad por influencia del Humanismo. Y aunque difieren en quién ejerció más influencia en España (Erasmus o Juan Luis Vives)⁵, ambas señalan al Humanismo –a pesar de su limitada visión sobre la educación femenina encaminada a la función intradoméstica– como uno de los factores más importantes del cambio de comportamiento de las mujeres, junto a otros como la nueva demanda del imperio marítimo y la relajación del orden moral en el siglo XVII.

⁵ McKendrick indica que la influencia de Luis Vives en España es menor de lo que se piensa, pues pasó casi toda su vida en el extranjero y su tratado sobre la educación femenina (*De institutione feminae christianae*) no fue traducido al español hasta 1539. Para ella, la tolerancia de la educación femenina en España se debe más a Erasmo, cuyos libros (*De matrimonio christiano* y *Colloquia familiaria*) fueron muy populares en España entre los años 1527 y 1535. Además Erasmo restringía mucho menos el material de la educación femenina que Vives. (McKendrick, 1974, pp. 8-9). En cambio, Vigil, basándose en la existencia de una edición de 1528 en castellano de *De institutione feminae christianae* en Valencia y en el hecho de que el ataque de los moralistas españoles contra la educación se dirigiera fundamentalmente a Vives, afirma que «la memoria histórica española tiene más presente a Vives que a Erasmo». (Vigil, 1986, p. 47).

McKendrick observa ese cambio del comportamiento femenino en los testimonios de los viajeros extranjeros: por ejemplo el de un viajero portugués, Tomé Pinheiro da Veiga, quien en su visita a España en el año 1605 expresa su asombro ante la conducta no cohibida de las españolas de todas las clases, cuando éstas responden a las galanterías de los hombres. Otros testimonios de la época corroboran que las mujeres nobles o burguesas de Madrid tenían la reputación del ingenio y la viveza⁶. Por su parte, Vigil ve ese cambio -«un síntoma de que la subversión femenina se expandía»⁷- en el hecho de que se fuera aumentando la dureza de las críticas de los moralistas de la época. Acaba citando a Fray Luis de León, quien afirmaba que «A medida que el tiempo avanzaba, sobre todo en el siglo XVII, las mujeres fueron siendo, además de parleras, ventaneras, callejeras, visitadoras, amigas de fiestas y enemigas de sus rincones, de sus casas olvidadas»⁸.

A juzgar por esos testimonios, vemos que ese cambio en el comportamiento femenino se refiere más a la mayor libertad de movimiento de las mujeres que a la mejora de su nivel cultural, que cabría esperar como resultado del aumento de la educación femenina. De hecho, las dos indican que el nivel cultural de las mujeres en los siglos XVI y XVII avanzó muy poco, porque la pugna de las mujeres se centraba más en romper el silencio o el encierro doméstico impuesto por la sociedad que en elevar dicho nivel cultural⁹. No obstante, coinciden en señalar la aparición de una minoría de mujeres ilustradas en el siglo XVII, cuyo aprendizaje iba más allá de la preparación para las tareas del hogar. McKendrick nota que el nivel general de la educación de las mujeres era muy bajo, aunque fue mejorando con el tiempo. Sin embargo, una minoría de niñas, en el siglo XVII particularmente, eran afortunadas porque sus padres las animaban a instruirse¹⁰. Vigil también afirma que:

En realidad, las mujeres del siglo XVI tuvieron una educación muy limitada y durante el

⁶ McKendrick, 1974, pp. 26-27. McKendrick sugiere la posibilidad de que Pinheiro, como viajero, se encontrara con las mujeres más aventureras. Además, él se quedó la mayor parte del tiempo en Madrid donde el estándar de la conducta era el más flexible de todo el país. Y esos «otros testimonios de la época» se refieren a la evidencia abundante de los embajadores, diplomáticos y otros viajeros.

⁷ Vigil, 1986, p. 31.

⁸ Fray Luis de León, *La perfecta casada*, Madrid, Ediciones Nuestra Raza, sin fecha, p. 86, citado en Vigil, 1986, p. 27.

⁹ Vigil, 1986, p. 52.

¹⁰ McKendrick, 1974, pp. 19-23. Estas niñas aprendían historia, geografía, latín, griego, lenguas modernas y, ocasionalmente, incluso, adquirían conocimientos de filosofía, ciencia y astrología. Como ejemplo de esa minoría de niñas ilustradas, McKendrick cita a Catalina de Mendoza, Ana Girón, Oliva de Sabuco, Ana Caro, Luisa de Carvajal y Mendoza, Sor María de Agreda, Mariana Carvajal y Saavedra y María de Zayas entre otras.

siglo XVII no avanzaron demasiado, pero aparecieron minorías de mujeres instruidas que además debían ser pedantes respondonas e insurrectas [...] Avances que condujeron a una auténtica guerra de los sexos en el siglo XVII¹¹.

En esta guerra, Vigil sitúa a María de Zayas y Sor Juana de Inés de la Cruz en el bando opuesto al de Gracián, Alemán y Quevedo, y de forma significativa, incluye en ese bando de los hombres también a dramaturgos del siglo XVII como Lope de Vega, Calderón y Tirso de Molina¹². Creemos pues, que Caro formaba parte de esta minoría de mujeres ilustradas del Siglo del XVII que se podría situar junto a María de Zayas y Sor Juana de Inés de la Cruz en esa «auténtica guerra de los sexos».

A esta primera generación de escritoras también alude Nieves Baranda Leturio, cuya fuente principal son las justas y certámenes poéticos¹³. El resultado de su investigación contradice en cierto modo lo dicho por McKendrick y Vigil, pues los datos de estas justas celebradas en el Siglo de Oro revelan un número de escritoras entre los años 1600 y 1650 bastante superior al que mencionan estas investigadoras. De las 500 escritoras del Siglo de Oro que están documentadas en *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas, desde el año 1401 al 1833* de Manuel Serrano y Sanz, Baranda Leturio considera que la mayoría serían del siglo XVII. La autora atribuye el aumento significativo de escritoras a las obras de Santa Teresa de Jesús, basándose en que los años en que se registra dicho aumento coinciden, en general, con los de la publicación de su obra en el 1588 y la celebración de su beatificación en el 1615. Lo que hicieron las obras de Santa Teresa de Jesús fue debilitar la asociación entre la escritura femenina y el pecado de vanagloria, contribuyendo así a la aparición de un modelo de escritura femenina positivo. Otra posible causa que arguye Baranda Leturio es el amplio aumento de la alfabetización femenina desde los comienzos del siglo XVII¹⁴, lo que entraría en contradicción con la tesis de McKendrick de que la educación femenina dejó de preocupar a la sociedad española del momento¹⁵. Esta es una de las varias discordancias en las que incurre McKendrick

¹¹ Vigil, 1986, p. 58.

¹² Vigil, 1986, pp. 58-61. Gracián, Alemán y Quevedo, desde su visión pesimista del mundo, consideraron a las mujeres responsables de todos los males. Vigil atribuye un antifeminismo algo más moderado a los dramaturgos.

¹³ Baranda Leturio, 2013.

¹⁴ Baranda Leturio, 2013, pp. 2-4.

¹⁵ McKendrick, 1974, p. 332-333. Para justificar el poco interés que tenían los dramaturgos del siglo XVII en la emancipación de la mujer en la educación, la profesión y la política, McKendrick dice que hay que entenderlo en el contexto social del siglo XVII. La influencia de Erasmo desvaneció, con ello, la preocupación por la educación

en su intento de atribuir el feminismo a los dramaturgos del Siglo de Oro, pues le sirve de argumento para justificar el poco interés que muestran los dramaturgos del XVII en la cuestión de la educación femenina.

En todo caso, sean más numerosas o no, en lo que coinciden todas las investigadoras es en la existencia de una tradición femenina sin precedente en la historia española, creada por las primeras escritoras del siglo XVII. Una tradición, sin embargo, efímera, que apenas duraría 50 años, cuya causa de desaparición sólo nos invita a hacer varias conjeturas¹⁶. Afortunadamente, de esa primera tradición femenina poco conocida, Ana Caro sí nos dejó un legado desde el cual podemos atisbar el primer modelo simbólico femenino.

2.2. Ana Caro y el orden simbólico de la madre

El orden simbólico de la madre es fruto de la búsqueda del auténtico ser, donde se da la coincidencia entre el ser, el pensamiento y el lenguaje. En esta búsqueda, Luisa Muraro se da cuenta de que el punto de partida debe ser el amor maternofilial, y de que existe una represión cultural en la relación madre-hija. Esta represión cultural que empieza a advertir desde el inicio de su búsqueda (cuando recurre a la filosofía¹⁷), tiene una repercusión decisiva en el nivel de la mediación, donde nuestro querer decir absoluto se enlaza con los medios, produciéndose la propia interpretación de nuestra experiencia¹⁸. Es así como esta represión obstaculiza nuestro proceso de la sustitución y la consiguiente restitución de la madre a través de la lengua materna y, como consecuencia, perdemos nuestro sentido de ser.

Esta pérdida del sentido de ser se manifiesta de varias formas: la pérdida de la confianza en los propios sentidos y en la propia razón, el nihilismo y la retórica de la incertidumbre¹⁹.

femenina en España. En el siglo XVII no solo la educación femenina, sino el nivel general de la educación en España fue afectado negativamente por el colapso económico y político. Por tanto, para McKendrick, el poco interés de los dramaturgos en esos asuntos no puede servir como un argumento en contra del feminismo de ellos.

¹⁶ Baranda Leturio, 2013, p. 11. Ella presupone varias causas de esa *quasi-extinción* de las escritoras, como por ejemplo, la crisis económica, el descenso de la alfabetización, los conflictos bélicos y sociales, la reducción del mundo literario y el cambio en los patrones de producción y consumo de literatura, pero acaba afirmando que no se saben las causas precisas.

¹⁷ Muraro, 1994, pp. 4-15. Muraro descubre que Platón, Descartes y Husserl, todos ellos en cierta forma abogan por el segundo nacimiento contra el reino de la generación injusto y engañoso.

¹⁸ Muraro, 1994, p. 94. Según Muraro, en este nivel de la mediación, donde se produce la propia interpretación de nuestra experiencia, es donde se puede cambiar el orden simbólico que pertenece a las estructuras profundas de la realidad humana, que nos hacen ser de un modo u otro sin saberlo.

¹⁹ Muraro, 1994, pp. 28-36.

Deberíamos destacar esta última, ya que es la que explica la dificultad que han tenido las mujeres para expresar su propia experiencia. Muraro define esta retórica de la incertidumbre del siguiente modo:

La incompetencia simbólica repercute, en efecto, a nivel lingüístico, generando en la hablante la incertidumbre de que las palabras verdaderamente puedan decir lo que quieren decir y empujándola a buscar recursos para vencer la incertidumbre, con lo cual ésta se hace aún más manifiesta; [...] acudiendo en definitiva a la mimesis como recurso resolutivo: un decir que busca decir, no aquello que es, sino aquello que otros han dicho o dirían, apoyándose en su querer decir²⁰.

En definitiva, la sociedad con su régimen de mediación, respondiendo al interés de la conservación del poder, lleva a las mujeres a padecer esta incompetencia simbólica a partir de la cual se produce «una distancia abismal» entre la experiencia de las mujeres y su significación²¹. En una sociedad como la de la España del Siglo de Oro, donde se imponía el silencio como una de las virtudes más importantes de una mujer²² –no permitiéndoles siquiera la posibilidad de hablar de sus experiencias–, la mayoría de las mujeres habrían sido incompetentes simbólicamente. Lo cual nos lleva a deducir que esto fuera, probablemente, lo que pasó con Sor Juana Inés de la Cruz, quien en sus últimos años dejó de escribir porque «no significa no haber qué decir, sino no caber en las voces lo mucho que hay que decir»²³. Lo mismo ocurre con Finea en *La dama boba*, quien llega a conocerse a sí misma por cómo la han ido definiendo otros personajes a lo largo de la obra: «No ha dos meses que vivía / a las bestias tan igual, / que aun el alma racional / parece que no tenía» (Lope de Vega, 1989, vv. 2043-2046)²⁴. Asimismo, Finea va interiorizando las ideas que aquella sociedad tiene de la mujer como costilla del hombre: «deben

²⁰ Muraro, 1994, p. 35. La autora la considera como otro tipo del nihilismo que concibe al ser como indiferente al ser verdadero o falso.

²¹ Muraro, 1994, p. 99. Expone, sin embargo, que el hecho de que exista una distancia abismal no significa que ésta sea grande ni pequeña, sino simplemente que es inmensurable, que esta distancia no puede colmarse.

²² Vigil indica que el aconsejar silencio era general en los moralistas de la época, porque «las mujeres jamás yerran callando, y muy pocas veces aciertan hablando». Y pone como ejemplo a Fray Luis de León, quien en *La perfecta casada*, aconseja a todas las mujeres, sean sabias o no, callar, porque la naturaleza así lo dispuso. (Vigil, 1986, p. 20).

²³ *Carta a sor Filotea de la Cruz*, p. 433, citado en Ferrer Valls, 1995, p. 97.

²⁴ Michaela Heigel para su estudio de *La dama boba* se vale de la teoría de Althusser, que dijo que toda la ideología tiene la función de constituir individuos concretos como sujetos. En relación a esto, menciona la *interpellation* que es el proceso por el que la representación social es absorbida por parte de un individuo como su propia representación (Heigel, 1998, p. 292).

de andar a buscar / su costilla, y no parar / hasta topar su costilla» (Lope de Vega, 1989, vv. 1450-1452), y engañosa: «Demás desto, las mujeres / naturaleza tenemos / tan pronta para fingir / o con amor o con miedo, / que, antes de nacer, fingimos» (Lope de Vega, 1989, vv. 2491-2495)²⁵, y las de amor y matrimonio que tiene Laurencio: «No importa; que los maridos / son los que mejor enseñan» (Lope de Vega, 1989, vv. 1411-1412). Finalmente, Finea llega a decir que se ha transformado en otro²⁶, lo cual indica que se ha producido una identificación total entre ella y Laurencio. Todo ello nos permite afirmar que *La dama boba* muestra el proceso por el cual una mujer llega a perder la capacidad simbólica, pues la adquisición de la inteligencia de Finea implica, paradójicamente, la pérdida de su competencia simbólica.

En este sentido, en *La dama boba* se puede ver cómo la sociedad ejerce su poder de mediación que produce la escisión entre el ser, el pensamiento y el lenguaje en una mujer, haciéndole perder su auténtico sentido de ser. La mujer, habiendo perdido este sentido de ser, se convierte en un modelo ideal de los moralistas de la época²⁷ y la esposa ideal para Laurencio, pues además de tener mucho dote, Finea es sumisa²⁸. De todo esto se deduce que ese poder del amor que va instruyendo a Finea equivale al régimen de la mediación de la sociedad patriarcal que hace a la mujer perder su sentido de ser. Esa equivalencia se comprueba cuando Laurencio, quien representa el poder del amor, pronuncia la misma ideología que el patriarcado:

Laurencio: ¡Ay Finea! ¡A Dios Pluguiera
 que nunca tu entendimiento
 llegara, como ha llegado,
 a la mudanza que veo!
 Necio, me tuvo seguro,
 y sospechoso discreto;
 porque yo no te quería

²⁵ En la época se creía que las niñas desde en el vientre de la madre engañaban, haciendo creer a sus padres que son hijos varones. Responde así a la imagen de la mujer débil y engañosa que se daba en los libros doctrinales de los moralistas (Nogués Bruno, 2007, p. 42).

²⁶ A la exclamación de su criada que se asombra del cambio de su ama, «Parece que te transformas / en otra.» (Lope de Vega, 1989, vv. 1565-1566), Finea responde: «En otro dirás» (Lope de Vega, 1989, v. 1566).

²⁷ El estudio de María Nogués Bruno «El silencio en la educación de la mujer a la luz de *La dama boba* de Lope de Vega» muestra cómo la transformación de Finea, realizada mediante su particular escuela del amor, va respondiendo, en realidad, al modelo de la mujer, recomendado por los moralistas españoles del Siglo de Oro.

²⁸ Los moralistas se oponían al dote, porque cuando las mujeres llegaban al matrimonio con cierto dote, era difícil obtener de ellas la sumisión (Vigil, 1986, pp. 84-85).

para pedirte consejo.
¿Qué libro esperaba yo
de tus manos? ¿En qué pleito
habías jamás de hacerme
información en derecho?
Inocente te quería,
porque una mujer cordero
es tusón de su marido,
que puede traerla al pecho.
Todas sabéis lo que basta
para casada, a lo menos;
no hay mujer necia en el mundo,
porque el no hablar no es defeto.
(Lope de Vega, 1989, vv. 2427-2446)
[...] porque el más discreto hablar
no es santo como el silencio.
(Lope de Vega, 1989, vv. 2453-2454)

Por tanto, de acuerdo con la afirmación de Michaela Heigl: «En *La dama boba* se manifiesta, sin embargo, y muy claramente, el poder del discurso que ejerce la violencia. En nuestra comedia los discursos violan y oprimen a las mujeres porque establecen la hegemonía del hombre. El lenguaje sirve para manejar y manipular a la mujer»²⁹. Y además: «el despertar de Finea a la inteligencia significa que ella reconoce la mente del hombre como absolutamente dominante, adora su supremacía y se identifica con ella»³⁰.

Lo que sucedió a Sor Juana de Inés de la Cruz y a Finea les pudo haber pasado a muchas mujeres del Siglo de Oro. McKendrick, al afirmar que en realidad las restricciones no eran impuestas por una fuerza brutal como se ve en los dramas del honor, expone que las mujeres eran realmente esclavas de las convenciones de la sociedad patriarcal en las que ella, como producto

²⁹ Heigl. 1998, pp. 292-293. La autora recurre a la idea de Monique Wittig, quien, estableciendo una conexión entre el poder y la opresión, afirma que los discursos pueden violar en un sentido metafórico y literal.

³⁰ Ter Horst, Robert. «The True Mind of Marriage: Ironies of the Intellect in Lope's *La dama boba*», *Romanistisches Jahrbuch* 27 (1976), p. 362, cit. por Heigl, 1998, p. 302. «Finea's awakening to intelligence means that she recognizes the male mind as absolutely dominant and worships its supremacy, identifies with it».

de la misma, creía y sostenía³¹; y que en algunos casos eran las mismas mujeres las que exigían su propio encierro³². Esto mismo apunta Mary Elizabeth sobre la situación de las mujeres de Sevilla en el Siglo de Oro. Allí, muchas de ellas interiorizaron las creencias del género que les habían enseñado desde temprana edad y participaron en su propia opresión³³. Ello quiere decir que muchas mujeres eran sometidas a la influencia de la mediación de la sociedad patriarcal, asumiendo sus convenciones sociales sin cuestionarlas. Quizá esa sea una de las razones por las cuales sabemos muy poco de la historia real de las mujeres de esa época, ya que ellas mismas no sabían contar sus experiencias desde su propio punto de vista, del que se vieron privadas.

No obstante, Ana Caro³⁴ no participó de este modelo femenino, sino que formó parte del colectivo de mujeres que «Desarrollaron nuevas formas de afirmar su autonomía y ejercer influencia, ocultándose de una forma tan silenciosa y efectiva que muy pocos pudieron advertir su subversión.»³⁵. Este hecho es aún más significativo a la luz del contexto social de la Sevilla del Siglo de Oro: Sevilla, como un puerto importante para la navegación hacia el Nuevo Mundo, experimenta profundos cambios sociales, convirtiéndose en la cuarta ciudad más grande de

³¹ McKendrick, 1974, p. 39. Basándose en los testimonios de la época, afirma que el código de honor no se aplicaba tan brutalmente como se refleja en los dramas del honor. Muchos maridos, en vez de castigar la infidelidad de la mujer, prefirieron sacar beneficio, optando por otra medida, y cuando ocurría el asesinato de esposas, la simpatía pública era, en general, del lado de la víctima.

³² McKendrick, 1974, p. 33.

³³ Elizabeth Perry, 1993, p. 22.

³⁴ Rodrigo Caro en su *Varones insignes en letras* elogia a Ana Caro como una «insigne poeta, que ha hecho muchas comedias representadas en Sevilla, Madrid y otras partes con grandísimo aplauso» (Luna, 1993a, p. 2-3). María de Zayas también habla del éxito teatral de Caro en sus *Desengaños amorosos* (Luna, 1993a, p. 7). Pese a esta gran popularidad de la que gozó la escritora en su época, hasta hace poco se conocían escasos datos sobre su biografía, lo que llevó a Lola Luna a hablar de varios enigmas que rodean la vida de la escritora, sobre todo, en lo relativo a su origen y a su cercanía a los círculos cortesanos que le habría facilitado su acceso a los circuitos de impresión, distribución y representación (Luna, 1993b, pp. 12-13). Gran parte de este misterio de su vida fue resuelta por la labor investigadora de Juana Escabias que reconstruye la biografía de esta dramaturga andaluza, cuyo nombre completo era Ana María Caro Mallén de Torres. El descubrimiento de un archivo parroquial de la iglesia de Sagrario-Catedral en Granada desvela el origen morisco de Caro, quien nació en torno al 1590 en Granada y fue adoptada por Gabriel Caro de Mallén y Ana María de Torres (Escabias, 2012, p. 184). Este prohijamiento de los niños moriscos se entiende en el contexto histórico de los siglos XVI-XVII en los que la población morisca fue dispersada para evitar nuevos levantamientos (Escabias, 2012, pp. 187-189). Su padre Gabriel era procurador de la Real Audiencia de Granada, un puesto directamente vinculado a la Corona (Escabias, 2012, pp. 182-183) y su hermano mayor, Juan Caro de Mallén era caballero mayor de doña Elvira Ponce de León y protegido del poderoso Conde Duque de Olivares (Escabias, 2012, p. 190). Todo ello explica el porqué de la cercanía de la escritora con los círculos del poder de la época. La familia de Caro se traslada de Granada a Sevilla alrededor del año 1625 para que el hijo menor Fray Juan Mallén pueda completar su formación religiosa. Desde entonces, Caro pasará toda su vida en Sevilla (Escabias, 2012, p. 185), donde desarrolla su carrera literaria, formando parte de la academia del conde de la Torre (Escabias, 2012, p. 190). De ella actualmente solo conservamos dos comedias, una loa, un coloquio sacramental, cuatro relaciones y cinco poemas sueltos. Escabias atribuye la causa de la pérdida de gran parte de su producción literaria a la circunstancia del fallecimiento de la escritora: la peste (Escabias, 2012, pp. 190-191).

³⁵ Elizabeth Perry, 1993, p. 177.

Europa hacia finales del siglo XVI. Esos cambios políticos y económicos trajeron consigo un desorden social que ya era difícil de controlar. Frente a esta situación, las autoridades seculares y eclesiásticas aunaron sus fuerzas para reforzar el control social imponiendo, en el caso de la cuestión del género, «una teología de pureza» basada en el orden natural que predicaba la subordinación de la mujer al hombre. Este refuerzo del control ante los cambios sociales mediante la literatura preceptiva, incontables leyes y reglamentarios dio lugar, incluso, a una situación paradójica en la que a las mujeres se les exigía mayor encierro, cuando más se necesitaba su participación activa en la vida de la ciudad con los hombres ocupados en los asuntos bélicos y coloniales³⁶.

En esta Sevilla del siglo XVII en la que las mujeres perdían su autonomía ante la intensificación del control de las autoridades³⁷, Ana Caro escribía sus obras. Y es al enlazarla a este contexto social cuando realmente podemos llegar a entender el verdadero mérito de la escritora, en cuanto a que fue capaz de expresar su punto de vista como mujer en sus obras. Por tanto, las afirmaciones de Goldmann se pueden aplicar a su caso:

de vez en cuando algunos individuos excepcionales alcanzan o casi llegan a alcanzar una coherencia integral. En la medida en que consiguen expresarla, en el plano conceptual o en el imaginativo, son filósofos o escritores y su obra es tanto más importante cuanto más se aproxima a la coherencia esquemática de una concepción del mundo, es decir, al máximo posible de consciencia del grupo social que expresan³⁸.

Esta concepción del mundo de Caro, distinta de la del grupo dominante de su época, está presente incluso en un género literario como el de las relaciones, cuya utilidad fue, precisamente, la de consolidar la ideología del grupo dominante de aquella sociedad. Las festividades que describían estas relaciones eran espectáculos que celebraban la expansión de la Iglesia y el Imperio, es decir, una propaganda política y religiosa para legitimar su actitud colonizadora y evangelizadora. Elena García Martín, en su comparación de las cuatro relaciones de Caro con las de los cronistas que tratan de los mismos eventos públicos, encuentra algunas diferencias que revelan una visión distinta de la escritora, a través de la cual Caro miraba estas celebraciones y la

³⁶ Elizabeth Perry, 1993, pp. 12-17, pp. 174-175.

³⁷ Elizabeth Perry, 1993, p. 174.

³⁸ Goldmann, *El hombre y lo absoluto*, Barcelona, Península, 1968, p. 25, citado en Vigil, 1986, p. 16.

política del Imperio de su país³⁹.

Si otros cronistas ensalzan lo religioso, lo ordenado y lo grandioso de esos espectáculos, Caro resalta otros aspectos inesperados en una relación: el desorden, el caos de las celebraciones y la pobreza de la gente. Según García Martín, Caro pone en cuestión el brillo de las festividades sacando a luz estas oscuras realidades, lo cual lleva implícita la denuncia de la política del Imperio y de la explotación colonial; que Caro afirme «Acuérdate divino Pastor santo / De la común miseria, y desventuras / en que España se ve»⁴⁰, y considere a los mártires como sacrificios o víctimas más que como héroes militares lo corrobora⁴¹.

Este distanciamiento de Caro de la retórica de la guerra y la religión de la época que celebraba la política del Imperio del país enlaza, ciertamente, con una de las características de la literatura femenina que enumera Redondo Goicoechea: la preferencia por la horizontalidad frente a la verticalidad en la que se basa el universo simbólico masculino con su oposición central arriba-abajo⁴². La misma horizontalidad la han visto varios estudiosos de su comedia *Valor; agravio y mujer*; en un pasaje donde el criado de Leonor dice:

RIBETE: Estoy mal con enfadosos
 que introducen los graciosos
 muertos de hambre y gallinas.
 El que ha nacido alentado,
 ¿no lo ha de ser si no es noble?,
 que, ¿no podrá serlo al doble
 del caballero el criado?
 (Caro, 1993b, vv. 529-535)

Este aspecto es importante, pues indica que Caro no sólo miraba el mundo desde su propia conciencia de ser mujer, sino que también podía adoptar el punto de vista de otros grupos

³⁹ García Martín, 2012, pp. 69-71. En «Gendered Representations of the Militant Church: Ana Caro's and Luisa Roldán's Rhetoric of War and Religion», García Martín estudia las dos mujeres de Sevilla del siglo XVII, Ana Caro y Luisa Roldán, quienes supieron dar una respuesta al discurso artístico de la época desde el punto de vista de la mujer.

⁴⁰ Caro, *Mártires Japón*, 69, citado en García Martín, 2012, p. 81.

⁴¹ García Martín, 2012, pp. 74-85. La misma sutil ironía la nota Lola Luna en *Coloquio entre dos*, representado en el Corpus sevillano en 1645. En esta obra, Caro parodia un Auto de Fe, valiéndose de la polisemia del lexema 'autos'. (Luna, 1993b, pp. 17-18).

⁴² Redondo Goicoechea, 2001, p. 28.

marginados en la sociedad⁴³. En este sentido, Caro entraría en la categoría de escritora que hace literatura *feminista polifónica*, la que tiene el grado más alto de conciencia de feminidad según la categorización de Redondo Goicoechea⁴⁴, quien postula que ese nivel se alcanza «cuando se muestran capaces de asumir varios puntos de vista, y alguna de las diversas perspectivas de las otras diferencias sociales importantes, como son las de clase, raza, religiones, lenguas y culturas diferentes a la dominante»⁴⁵.

En suma, hasta aquí se ha pretendido mostrar a Caro en su propio contexto histórico, y resulta excepcional que en la Sevilla del siglo XVII, donde el control sobre el orden del género se reforzaba, una escritora pudiera alcanzar tan alto grado de conciencia de ser mujer y expresar su punto de vista, ya que «ser epistemológica y simbólicamente mujer, no es algo que esté dado solo socialmente, como ya se ha señalado, sino una meta personal que se consigue con esfuerzo ya que no existimos en la sociedad patriarcal, ni es la nuestra una identidad social dada como sí lo es la masculina»⁴⁶.

3. LA COMEDIA DEL SIGLO DE ORO Y EL FEMINISMO

3.1. Los primeros estudios de la comedia del Siglo de Oro

Al comienzo de este estudio, se mencionó la ambigüedad de las comedias del Siglo de Oro en cuanto a su feminismo. En este apartado, veremos cómo han sido interpretadas estas comedias, cuyo estudio empezó tardíamente –hacia finales del siglo XX–, debido a que su rasgo festivo y formulario no llamó especialmente la atención de los académicos. Robert Bayliss atribuye el motivo del inicio de sus estudios al feminismo que empezaba a infiltrarse en el campo de la comedia en el siglo XX, pues ese movimiento feminista veía en los personajes femeninos de las comedias una lucha por su autonomía en la sociedad patriarcal⁴⁷. El objetivo final del

⁴³ Sobre otra escritora del Siglo de Oro, María de Zayas, Nieves Baranda Leturio afirma que se muestra muy conservadora en los prejuicios de clase. (Baranda Leturio, 2013, p. 15).

⁴⁴ Redondo Goicoechea, basándose en el trabajo de Elaine Showalter, establece cuatro formas de hacer literatura, cuya importancia está en el que indican el menor o mayor grado de conciencia de ser mujer. De menor a mayor grado son la literatura *disfrazada* de masculinidad, la literatura *femenina*, la literatura *feminista* y la literatura *de mujer*. A estas últimas dos, se les puede añadir el matiz de *polifónica*. (Redondo Goicoechea, 2001, pp. 30-36).

⁴⁵ Redondo Goicoechea, 2001, p. 34.

⁴⁶ Redondo Goicoechea, 2001, p. 43.

⁴⁷ Bayliss, 2007, pp. 304- 309. Para establecer la conexión entre el inicio del estudio de las comedias del Siglo de Oro y el feminismo del siglo XX, Bayliss se basa en la coincidencia temporal del revisionismo de la historia europea, propuesto por Joan Kelly en el año 1977 y el estudio de Wardropper del 1978.

trabajo de Bayliss es resaltar la necesidad de matizar esta interpretación feminista que ha habido desde el inicio del estudio de las comedias del Siglo de Oro, puesto que el descubrimiento reciente de las comedias escritas por las dramaturgas en los años 90 la pone en cuestión⁴⁸. En definitiva, Bayliss, estableciendo dos etapas en el estudio de las comedias (pre-dramaturga y post-dramaturga), considera necesaria la revisión de los estudios de las comedias del Siglo de Oro, realizadas en la primera era.

Ahora bien, volviendo al inicio del estudio de las comedias en los años 70, Bayliss señala tres libros como origen del enfoque feminista en la tradición crítica de las comedias: *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age* (1974) de Melveena McKendrick, *The Invisible Mistress: Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age* (1976) de Frederick A. de Armas y «La comedia española del Siglo de Oro» (1978) de Bruce W. Wardropper. Refiriéndose a este último, afirma que su visión está condicionada por el intento de ajustar las interpretaciones de las comedias al nuevo panorama político, favorable al feminismo de finales del XX⁴⁹. Por todo ello, ha sido necesario hacer una revisión de estas tres obras que marcaron el camino inicial del estudio de la comedia española del Siglo de Oro.

«La comedia española del Siglo de Oro» de Wardropper aparece como un apéndice del libro: *Teoría de la comedia* (1968) de Elder Olson. Se trata en realidad de una manifestación de su desacuerdo con la teoría de Olson, quien en su análisis analítico de la comedia del Siglo de Oro, concluye que la comedia no tiene valor, porque trata asuntos intrascendentes que no guardan mucha relación con la realidad. En oposición a esta idea, Wardropper se alinea con la razón vital de los autores como Albert Cook, Northrop Frye y Susanne K. Langer, que sostienen que la comedia sí está en mutua influencia con la vida, por lo que es «hondamente simbólica, de la experiencia»⁵⁰, a pesar de su apariencia alegre. Y Wardropper concluye de una manera un tanto abrupta, que frente a las obras serias escritas desde la perspectiva masculina, «El aspecto más importante de la comedia española del siglo XVII es que está escrita desde un punto de vista que, pese a representar el de la mitad de la población, se tiende a descuidar en un mundo sexista:

⁴⁸ La recuperación de las comedias del Siglo de Oro de las dramaturgas se inició con la publicación de varias antologías en Estados Unidos, como por ejemplo, *Woman's Acts* (1997) de Teresa Soufas y *Tras el espejo la musa escribe* (1993) de Julián Olivares y Elizabeth Boyce, y con la publicación de las ediciones de *Valor, agravio y mujer* *El conde Partinuplés* de Lola Luna en España en el año 1993.

⁴⁹ Bayliss, 2007, p. 308.

⁵⁰ Wardropper, 1978, p. 186. Wardropper se está refiriendo a las teorías de estos tres autores contenidas en *The Dark Voyage and the Golden Mean* (1949), *Anatomy of criticism* (1957) y *Feeling and form* (1953) respectivamente. (Wardropper, 1978, pp. 183-188).

el punto de vista de las mujeres»⁵¹.

Se especifica «de una manera un tanto abrupta», porque su análisis hasta entonces se centraba más en indagar las implicaciones sociales de otra índole en las comedias –que él clasifica en tres tipos: los entremeses, la comedia de fantasía y la comedia de capa y espada– para comprobar su fundamental seriedad que en el aspecto feminista. Estas implicaciones sociales que él encuentra tenían que ver con la hipocresía de los aldeanos, el adulterio en los entremeses, la noción moderna de la movilidad social en las comedias de fantasía, y la subordinación del amor al dinero en la vida urbana en la comedia de capa y espada⁵². El hecho de que de las cuestiones sociales que no guardan mucha relación con el feminismo, pasara a las afirmaciones tan generales sobre el punto de vista femenino expresado en las comedias del Siglo de Oro es lo que parece un tanto abrupto. Y aunque después, intenta sustentar esta afirmación en algunas obras como *El acero de Madrid* y *Las bizarrías de Belisa*, su análisis resulta bastante insuficiente. En suma, el estudio de Wardropper sí contribuye a demostrar que la comedia trata de las cuestiones de la sociedad de la época, pero en lo relativo al feminismo se limita más bien a hacer afirmaciones de carácter general sin fundamentarlas.

En esa relación entre la comedia y la sociedad de aquel momento se centran los otros dos libros. De Armas hace un estudio de la historia de la trama de la dama invisible desde su origen hasta su introducción en la literatura española del Siglo de Oro. En el paso de esta trama, desde el mito clásico y el romance medieval hasta las comedias españolas del siglo XVII, De Armas va notando cómo el feminismo va en aumento, y las comedias españolas del XVII se apropian de esta trama para reflejar la situación de la mujer de la época a través de su representación, y la de su fantasía⁵³.

Lo que determina la actitud de los dramaturgos españoles hacia el feminismo es la aceptación o el rechazo de las acciones de la mujer, derivadas de esta fantasía. De Armas señala a Lope de Vega como el dramaturgo que se muestra más reacio a aceptar estas acciones femeninas, al considerarlas motivadas por la vanidad o el orgullo de la mujer, y como el único en cuyas

⁵¹ Wardropper, 1978, p. 233.

⁵² Wardropper, 1978, pp. 200-221. Las comedias que él analiza son: de los entremeses, La «comedia antigua» de *La polilla de Madrid* de Quevedo, *El retablo de las maravillas*, *La cueva de Salamanca*, *El viejo celoso* de Cervantes. De las comedias de fantasía, *El perro del hortelano* de Lope de Vega y *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina. Y de la comedia de capa y espada, analiza una comedia de Lope de Vega, *El sembrar en buena tierra*.

⁵³ De Armas, incluso, ve una ambigüedad en la representación de la mujer en el mito clásico, considerado, en general, como misógino, porque Psique, aunque fue castigada por su curiosidad, al final recupera su amor, a diferencia de lo que ocurre con Pandora y Eva (De Armas, 1976, pp. 11-17).

obras –en este caso, *La viuda valenciana*– se produce la humillación final de la mujer⁵⁴. A pesar de esta afirmación, De Armas intenta ofrecer un matiz de ambigüedad al final de *La viuda valenciana*, insistiendo en la necesidad de interpretarla en relación con la vida real de Lope, reflejada en la dedicatoria de esta comedia a Marta de Nevares⁵⁵. El hecho de que identifiquemos a Leonarda con Marta de Nevares no cambia la interpretación de la comedia de manera tan sustancial como parece sugerir De Armas, máxime cuando la dedicatoria fue escrita mucho tiempo después de la composición de *La viuda valenciana*. Esta insistencia de De Armas en la importancia de la dedicatoria se debe al esfuerzo de adecuar la interpretación de las comedias del Siglo de Oro al feminismo del siglo XX, del mismo modo en que lo hiciera Wardropper.

Si De Armas se ha centrado en el aspecto de la fantasía de la mujer que se da en la trama de la dama invisible para indagar cómo está reflejada su situación de la época en las comedias del Siglo de Oro, McKendrick realiza un estudio que abarca la totalidad de la mujer varonil, cuyo comportamiento se distancia de la norma de la sociedad en las comedias del Siglo de Oro y su relación con la realidad social de aquel tiempo. La conclusión de esta investigación es que el tipo de la mujer varonil que empieza a aparecer de modo súbito en las comedias españolas a partir de los años 70 no es exactamente un espejo de la sociedad de aquella época, pues se daban pocos casos de mujer varonil como la que aparece en las comedias en la realidad. Pero sí es un reflejo de la mayor libertad que iban adquiriendo las mujeres por factores como las ideas del Humanismo, que ejercieron su influencia desde principios del siglo XVI. Después, fueron los dramaturgos los que, habiendo visto muchas posibilidades dramáticas en este tema, llevaron a la mujer varonil a las comedias⁵⁶. Como es de suponer, se trata de un estudio bastante amplio, dividido por los distintos tipos de la mujer varonil⁵⁷, y los análisis de las obras son objetivos. Sin embargo, el mismo afán de encasillar las comedias del Siglo de Oro dentro del feminismo del siglo XX la lleva a incurrir en varias contradicciones, sobre todo cuando se ve en la necesidad de reconciliar el resultado de su análisis con la conclusión. A continuación se señalan algunas de estas contradicciones:

⁵⁴ De Armas, 1976, pp. 60-61. Define la actitud de Calderón como ambigua a este respecto. Y es Tirso quien se muestra más feminista, porque en sus comedias de capa y espada, no se produce la humillación final de la mujer y la inversión del rol es aceptada y llevada al extremo.

⁵⁵ De Armas, 1976, pp. 89-91. La fecha de la composición de *La viuda valenciana* es entre 1595-1600, y Lope de Vega la publica en el año 1620 en la *Parte XIV* de sus comedias.

⁵⁶ McKendrick, 1974, pp. 43-44.

⁵⁷ McKendrick establece seis tipos de la mujer varonil: la bandolera, la mujer esquiva, la bella cazadora y la vengadora. La amazona, la líder y la guerrera las clasifica como un tipo, asimismo, la culta y la profesional las considera como un tipo.

- Cuando analiza las obras de uno de los introductores del tema de la mujer varonil en el teatro español, Cristóbal de Virués, descubre que la mayoría de sus obras –cuatro de las cinco– tienen como protagonistas a mujeres de una moral reprensible, que no dudan en cometer crímenes por ambición⁵⁸. Ante estos personajes femeninos de carácter extremo, McKendrick afirma que lo más probable es que Virués no estuviera preocupado por las implicaciones feministas o sociales⁵⁹. Sin embargo, al mismo tiempo llega a definir sus obras como ‘predominantemente feministas’ –corrigiendo así la definición que existía anteriormente, ‘predominantemente femeninas’–, porque las obras de Virués demuestran que las mujeres, al igual que los hombres, son tan capaces de ser tan malas como buenas⁶⁰. En otras palabras, McKendrick incluso modifica, en cierto modo, la definición del feminismo como «La representación de las mujeres de un modo en que enfatiza su humanidad común con los hombres a costa de las distinciones convencionales del sexo»⁶¹, para poder clasificar a Virués como un dramaturgo feminista. Para esta estudiosa, el hecho de que Virués haya aceptado la existencia de esas mujeres malas lo convierte en defensor de las mujeres.
- Sobre las mujeres varoniles de Lope, dice que «valientes y atrevidas, a veces arrogantes, a veces yerran, todas son esencialmente femeninas y, finalmente, se conforman con la norma femenina»⁶². Lo que nos lleva a un cierto desconcierto, pues esta afirmación parece contradecir la definición de la mujer varonil de la misma autora que es la que, precisamente, no sigue esa norma femenina de su sociedad. McKendrick, probablemente

⁵⁸ McKendrick, 1974, pp. 61-70. Sus cinco obras analizadas son: *Atila furioso*, *La infelice Marcela*, *La cruel Casandra*, *Elisa Dido* y *La gran Semíramis*. La única que retrata a la mujer positivamente es *Elisa Dido*, donde Dido es un ejemplo de la virtud como mujer y reina.

⁵⁹ McKendrick, 1974, p. 70. Comparando a Virués con Lope de Vega, quien sí examinó la actitud social hacia las mujeres en sus comedias, ella dice que es imposible determinar si Virués realmente llegó a considerar este tema en relación con la situación social de las mujeres del modo como lo hizo Lope, ya que Virués solo se interesó por los tipos extremos y poco reales de las mujeres. Luego, McKendrick define el feminismo de Virués en un término abstracto como la fascinación compulsiva o una respuesta intuitiva.

⁶⁰ McKendrick, 1974, pp. 69-70.

⁶¹ McKendrick, 1974, p. 70. «The depiction of the women in a way which emphasizes their common humanity with men at the cost of conventional sexual distinctions».

⁶² McKendrick, 1974, p. 104. «Brave and daring, often arrogant, often erring, they are all essentially feminine and are made to conform finally to the feminine norm».

consciente de esta contradicción, acaba concluyendo que el feminismo de la comedia del Siglo de Oro es liberal en algunos aspectos pero, finalmente, conservador, y que:

La paradoja es que este feminismo más limitado, aunque quizá en sus cautelas más irritante, sea, en su análisis final, más honesto y potencialmente más efectivo porque es intencional y consciente. Lope y muchos de sus seguidores eran conscientes de las anomalías y las injusticias de la situación de la mujer y estaban preparados para dedicar sus talentos y una parte de sus comedias a luchar contra ellas. Este acercamiento explícito y preocupado es más útil que un feminismo global que permanece pasivo, que no se enfrenta con las ‘realidades’ morales e ideológicas de la sociedad particular, y que no intenta conseguir un compromiso realista⁶³.

Esta peculiar definición del feminismo conservador puede resultar aún más desconcertante, pues se antoja difícil comprender cómo la representación de un personaje esencialmente femenino podía suponer un compromiso realista que se diferencie del feminismo pasivo.

Estas contradicciones se deben a que la autora ya tenía formulada de antemano su tesis de que los dramaturgos del Siglo de Oro eran defensores de las mujeres y de la causa feminista⁶⁴. Esto se ve de forma más clara en la conclusión del libro, donde hace afirmaciones tan exageradas como la de que en la España del siglo XVII el interés por la educación femenina desapareció, el concepto del honor sólo era del interés filosófico y moralista y, en definitiva, la independencia de las mujeres estaba lejos de ser una controversia en la sociedad. Todo ello con el fin de argumentar que los dramaturgos eran los únicos de su sociedad que, habiendo podido ver las cuestiones sociales desde el ángulo femenino, mantuvieron vivo el espíritu del Humanismo en

⁶³ McKendrick, 1974, pp. 105-106. «The paradox is that this more restrained feminism, although perhaps in its reservations more irritating, is, in the final analysis, more honest and potentially more effective because it is intentional and aware. Lope and many of his followers were conscious of the anomalies and injustices of woman's situation and prepared to devote their talents and a part of their drama to grappling with these. This explicit, concerned approach is more helpful than an all-embracing feminism that remain passive, that does not face up to the moral and ideological 'realities' of the particular society, that does not try to achieve a realistic compromise».

⁶⁴ McKendrick, 1974, p. 12. Al hablar de la tendencia polarizada que se da en la representación de la mujer en la literatura española del Siglo de Oro –la idealización y la misoginia–, McKendrick dice que los dramaturgos del siglo XVII continuaron con la tendencia del amor cortés, aunque de un modo diferente, como defensores de las mujeres y de la causa feminista.

los siglos siguientes⁶⁵.

En la revisión de estos tres primeros estudios de la comedia del Siglo de Oro queda manifiesto, efectivamente, el enfoque feminista –del que hablaba Bayliss– que los condicionó de modo determinante. Esta visión predeterminada desde la cual abordaron sus investigaciones hizo que Wardropper hiciera afirmaciones generales sin fundamento, De Armas recurriera al marco de la comedia *La viuda valenciana* para contrarrestar el efecto de la mujer humillada de modo poco convincente, y McKendrick cayera en varias contradicciones, no llegando ninguno de ellos a demostrar completamente el feminismo en las comedias españolas del Siglo de Oro.

Quizá, el denominador común que une a todos estos estudios explique este ‘fracaso’: el amor. Wardropper considera que en las comedias del Siglo de Oro, la autoridad del honor es sustituida por la autoridad del amor⁶⁶. De Armas ve en las comedias de Tirso de Molina el triunfo del poder de las mujeres, porque ellas consiguen generar el amor en los hombres mediante el poder de la imaginación de su fantasía⁶⁷. Asimismo McKendrick señala cómo uno de los temas más recurrentes del teatro del XVII es el conflicto entre la naturaleza y la sociedad y, en este caso, la naturaleza no es otra que el amor, que termina venciendo las imposiciones de la sociedad⁶⁸.

No son únicamente estos tres estudios de la comedia española del Siglo de Oro los que se han basado en el triunfo del amor sobre la sociedad para argumentar el carácter feminista de las comedias. La continuación de esta tendencia se puede constatar en el estudio de Luis M. González González, quien habla del triunfo de las mujeres en las comedias del Siglo de Oro, porque las mujeres, anteponiendo el amor al honor, consiguen casarse con el hombre al que quieren; y concluye –de forma pareja a McKendrick– que «los tres grandes dramaturgos españoles del Siglo de Oro, se nos presentan como verdaderos defensores de la mujer llevándose la palma de todos ellos Tirso de Molina»⁶⁹. Ana Suárez Miramón también menciona la defensa del derecho de las mujeres a amar en las comedias del Siglo de Oro, aunque su estudio se enfoca más bien hacia la función didáctica del teatro del siglo XVII, que enseña la igualdad de los

⁶⁵ McKendrick, 1974, pp. 324-326.

⁶⁶ Wardropper, 1978, p. 227.

⁶⁷ De Armas, 1976, pp. 110-122. Las obras de Tirso de Molina analizadas por De Armas son *Amar por señas*, *Quien calla, otorga* y *La celosa de sí misma*.

⁶⁸ McKendrick, 1974, p. 77.

⁶⁹ González González, 1995, p. 70.

hombres y las mujeres en libertad y responsabilidad⁷⁰.

Por lo tanto, se puede deducir que la contradicción que llevó a McKendrick a tener que reconciliar el feminismo y el conservadurismo a la hora de definir la actitud feminista de los dramaturgos del siglo XVII se debe al hecho de que la relación que se establece entre la naturaleza –el amor– y la sociedad en las comedias del Siglo de Oro no es, en realidad, una dicotomía como parece ser, sino que las dos terminan confluyendo en una misma entidad. Curiosamente es la misma McKendrick la que con mayor claridad lo define, cuando habla de la mujer esquiva:

La rebelión de la *esquiva* contra la Naturaleza, como nos ha sido presentada, no es una rebelión en términos absolutos: No es provocada por los impulsos homosexuales. No es provocado por el deseo de rechazar la naturaleza esencial de su ser sexual, sino por el modo en que el concepto de Naturaleza es invocado por los hombres para justificar su delegación de la mujer a un rol inactivo, inferior en la vida⁷¹.

Si la naturaleza de la mujer debe dirigirse hacia el amor y el rol subordinado al hombre en el matrimonio, el triunfo de la naturaleza sobre la sociedad pierde el sentido, dado que al fin y al cabo, la naturaleza viene a corresponder al interés de la sociedad patriarcal como se ha podido ver en el rol jugado por el poder del amor en *La dama boba*⁷².

En conclusión: el feminismo que creían ver los estudiosos en las comedias del Siglo de Oro se limita al hecho de que para que las mujeres puedan alcanzar su meta del amor y del matrimonio, se les permitían realizar acciones con mucha libertad, que a veces parecían incluso rebelarse contra la sociedad. En una sociedad en que las mujeres no tenían casi ningún poder de decisión en su matrimonio⁷³, probablemente a este respecto sí exista una reivindicación del

⁷⁰ Suárez Miramón, 2002.

⁷¹ McKendrick, 1974, p. 143. «The *esquiva*'s revolt against Nature, as it is presented to us, is not a revolt in absolute terms: it is not prompted by homosexual impulses. It is not prompted by a desire to reject the essential nature of her sexual being, but by the way in which the concept of Nature is invoked by men to justify their delegation of woman to an inactive, inferior role in life».

⁷² Lo mismo parece intuir Wardropper, al señalar la paradoja de que las mujeres conquistan la libertad con el propósito de renunciar a ella por el bien del matrimonio y el hecho de que la comedia es el preludio de una tragedia en potencia (Wardropper. 1978, pp. 224, 227).

⁷³ En la época el mero hecho de que una mujer elija a su esposo ya suponía transgredir las reglas de conducta establecidas por los moralistas, quienes defendían que las doncellas debían dejar todo el poder de la elección de su marido en manos de sus padres, y que no se debían casar por el amor. Vigil dice que las mujeres sí reivindicaron ese

derecho de las mujeres a elegir a su propio esposo en las comedias del Siglo de Oro.

Sin embargo, incluso en este aspecto, los dramaturgos del siglo XVII no eran los únicos defensores del derecho de las mujeres ya que, si consideramos las leyes como el reflejo de las costumbres de un pueblo, se observa cómo desde el Derecho romano y Medieval había existido siempre una cierta defensa de la libertad para el matrimonio. Hasta la Iglesia se había mostrado progresista en esta cuestión, concediendo la prioridad a la voluntad de los contrayentes, lo que se materializó en el Decreto «Tametsi» del Concilio de Trento, donde condenó a los que decían que era inválido el matrimonio hecho sin el consentimiento paterno⁷⁴. Todo ello indica que, incluso las autoridades eclesiásticas se mostraron no sólo tolerantes, sino también defensoras de la libertad para el matrimonio.

El hecho de que una institución tan conservadora como la Iglesia (que en el siglo XVI consagró el matrimonio –junto con la reclusión en el convento– como única salida admisible para la mujer mediante el Concilio de Trento (1563)⁷⁵) defendiera la libertad del matrimonio nos hace conscientes de la necesidad de que el triunfo de la naturaleza o del amor sobre la sociedad en las comedias del Siglo de Oro no se deba entender con la mentalidad de hoy en día. Íñigo Sánchez Llama también parece ser consciente de esta necesidad de historizar el concepto del amor cuando habla de la visión deformante de los escritores del Siglo de Oro, porque a las mujeres «sólo concedieron la igualdad en el plano sentimental, considerando que en el resto de los casos debían quedar subordinadas»⁷⁶. En definitiva, Sánchez Llama acaba percibiendo una «absoluta coherencia» entre la ideología dominante de la época, y esa «visión deformante» de la mayoría de los escritores del siglo XVII, entre los cuales él incluye a Lope de Vega⁷⁷.

Donde se hace más necesaria esta perspectiva de la época desde donde mirar este triunfo de la naturaleza es en la mujer esquivada, pues es el tipo de mujer varonil en el que mejor se comprueba que la naturaleza y la sociedad vienen a ser lo mismo.

derecho a elegir a su esposo, pero que estas reivindicaciones lograron pocos avances en el siglo XVII, y el matrimonio era fundamentalmente un contrato económico (Vigil, 1986, pp. 81-82).

⁷⁴ Vivó de Undabarrena, 2008, pp. 134-145.

⁷⁵ Sánchez Llama, 1990. P. 941.

⁷⁶ Sánchez Llama, 1990, p. 947.

⁷⁷ Sánchez Llama, 1990, p.947. Lola Luna opina lo mismo sobre Lope de Vega, cuyos personajes femeninos finalmente se someten a las leyes de la naturaleza, que ella llama la naturaleza “resemantizada” o “neoaristotelizada” según las costumbres de la época. Esta resemantización corresponde a la creación de formas de representación de lo imaginario, que no transgreden, sin embargo, los límites aristotélicos y escolásticos del concepto de naturaleza y de mujer como un ser naturalmente inferior al hombre (Luna, 1993b, pp. 38-39).

3.2. La mujer esquiva

La mujer esquiva avanza contra la naturaleza, esto es, se muestra contraria a la idea del amor y del matrimonio. De entre los tipos de la mujer varonil de McKendrick es el más popular. «La *mujer esquiva* es la manifestación más importante de la *mujer varonil*, además de ser la más popular. Ella es, en realidad, fundamental para todo el tema del feminismo en el teatro del Siglo de Oro, porque, ella, más que ningún otro tipo femenino, ilustra la naturaleza exacta de la actitud del siglo XVII hacia las mujeres»⁷⁸. El patrón estereotipado establecido por Lope de Vega es el que sigue:

La aversión de la heroína al amor y al matrimonio; su gradual sometimiento al amor, un proceso ayudado por el *desprecio* fingido del hombre y por el celo que él logra crear en ella; la crisis que precipita la transformación; y finalmente, la subordinación voluntaria al *yugo blando* del matrimonio⁷⁹.

De esas mujeres esquivas de las comedias del siglo XVII ninguna queda soltera, por lo que «la naturaleza exacta de la actitud» de los dramaturgos parece ser de desaprobación, viendo su esquivez como un defecto moral, y defendiendo que el destino natural de todas las mujeres es el amor y el matrimonio. Por lo tanto, es en este destino –entendido como natural– donde se evidencia con mayor transparencia el lazo que une la naturaleza y la sociedad, ya que ambas comparten la misma ideología sobre el rol de subordinación que deben asumir las mujeres.

En este caso específico de la mujer esquiva, cuesta atisbar feminismo como tal, pues lo que realmente hacen los dramaturgos es reafirmar los valores de sociedad patriarcal de la subordinación de la mujer al hombre. Por ello, resulta incomprensible que McKendrick,

⁷⁸ McKendrick, 1974, p. 142. «The *mujer esquiva* is the most important manifestation of the *mujer varonil* as well as the most popular. She is in fact central to the whole theme of feminism in the Golden-Age theatre, because she, more than any other female type, illustrates the exact nature of the seventeenth-century attitude to women».

⁷⁹ McKendrick, 1974, p. 145. «The heroine's aversion to love and marriage; her gradual yielding to love, a process helped along by the pretended *desprecio* of the man and by the jealousy he succeeds in creation in her; the crisis which precipitates the transformation; and finally, the willing subjection to the *yugo blando* of matrimony». Este patrón se ve claramente en la obra de un valenciano, Gaspar de Aguilar, *La fuerza del interés* y en las comedias de Lope de Vega que tratan de las Amazonas como *Las Justas de Tebas y reina de las Amazonas* y *Las mujeres sin hombres*. En todas ellas, las mujeres fuertes e independientes acaban sometiéndose a la autoridad de los hombres. En este sentido, las Amazonas pueden clasificarse como las mujeres esquivas. (McKendrick, 1974, pp. 90-92, 174-184). Las obras más representativas de las mujeres esquivas son *Afectos de odio y amor* de Calderón, *La vengadora de las mujeres* y *La moza de cántaro* de Lope. McKendrick considera *La moza de cántaro* como la comedia de tesis de este tema (McKendrick, 1974, pp. 155-162).

habiendo analizado el aspecto de la mujer esquiva, concluya que «La *mujer esquiva* representa una contribución invaluable al feminismo del siglo XVII, porque el tratamiento otorgado a ella revela exactamente cuán lejos estaban dispuestos a ir los dramaturgos en su defensa de la mujer y su tolerancia de las metas feministas»⁸⁰. A pesar de sus intentos por resolver esta contradicción, mencionando la creencia neo-platónica del siglo XVII que consideraba el amor como un rasgo integral de la armonía universal⁸¹ (la cual debió haber condicionado la visión de los dramaturgos), su conclusión parece incongruente.

Cuando McKendrick pasa a hablar de las fuentes de la mujer esquiva del teatro del siglo XVII concurre en la mayor incoherencia. Poniendo en cuestión la tesis de Barbara Matulka de que la mujer esquiva sea la continuación del debate feminista que se daba en el teatro español del siglo XVI –por ejemplo, en *Égloga de tres pastores* de Juan de Encina–, sitúa la fuente de la mujer esquiva en el amor cortés y en la literatura clásica recuperada con el Renacimiento⁸². Pero a la pregunta de si esas fuentes eran de siglos anteriores e influyeron también en otros países, por qué apareció sólo en el teatro español del siglo XVII, ella responde que fue Lope de Vega quien, influido por esas fuentes, creó definitivamente el tipo de la mujer esquiva en el teatro español⁸³, y que ésta:

No es tanto una extensión del tema literario del feminismo como una reacción contra el aspecto contemporáneo del feminismo que estaba, dentro de un círculo restringido, muy activo. Contra el trasfondo del debate tradicional y de la influencia erasmista, Lope reaccionó ante el feminismo de sus contemporáneos femeninos (un feminismo nacido de ese debate y esa influencia), representando su *esquivez* en el escenario, dándole motivos (vanidad y orgullo), que él pensó que eran ciertos, y, finalmente, haciéndola someterse a las leyes de Naturaleza⁸⁴.

⁸⁰ McKendrick, 1974, p. 173. «The *mujer esquiva* represents an invaluable contribution to seventeenth-century feminism because the treatment accorded to her reveals exactly how far the dramatists were ready to go in their defence of woman and their tolerance of feminist aims».

⁸¹ McKendrick, 1974, pp. 172-173.

⁸² McKendrick, 1974, pp. 281-285.

⁸³ McKendrick, 1974, pp. 285-286.

⁸⁴ McKendrick, 1974, p. 287. «Is not so much the extension of the literary theme of feminism but more the reaction against a contemporary aspect of feminism which was, within a restricted circle, very much alive. Against the background of the traditional debate and of Erasmian influence, Lope reacted to the feminism of his female contemporaries (a feminism born of that debate and that influence) by depicting their *esquivez* on the stage, giving it the motives (vanity and pride) he thought were the true ones and finally making it submit to the laws of Nature».

Ya se ha señalado que es en el tema de la mujer esquiva donde se da la mayor contradicción: el hecho de que la mujer esquiva sea «una contribución invaluable al feminismo del siglo XVII» contradice, a todas luces, el que sea «una reacción contra el aspecto contemporáneo del feminismo». Desde luego, es un ejemplo claro de cómo la visión predeterminada hacia el feminismo del teatro español del Siglo de Oro ha llevado a la autora a realizar dos afirmaciones totalmente opuestas, y esto pasa, precisamente, en el tema de la mujer esquiva, puesto que es allí donde los dramaturgos del siglo XVII se mostraron más conservadores.

Resulta probablemente más acertada la segunda afirmación de que la mujer esquiva es una reacción contra el feminismo de una minoría de las mujeres del siglo XVII, de la que formaba parte Ana Caro. Es justamente en el tipo de la mujer esquiva donde se puede ver el reflejo de esa «auténtica guerra de los sexos» a la que aludía Vigil.

4. LA MUJER ESQUIVA DE ANA CARO

4.1. *Valor, agravio y mujer*

Desde la recuperación de *Valor, agravio y mujer*, los estudiosos se han enfocado en buscar el aspecto proto-feminista de esta comedia, derivado de su autoría femenina⁸⁵. El mismo empeño explica que esta obra haya llamado especialmente la atención de los investigadores norteamericanos, porque la ambigüedad sexual que generaban las acciones de la protagonista Leonor se prestaba bien a la discusión sobre la identidad de género que ha ganado popularidad en este ámbito académico. Los máximos exponentes de esta corriente norteamericana son Judith Butler y Teresa de Lauretis, quienes comparten la idea de que el género no es algo natural, sino es una construcción cultural⁸⁶. Es por esta razón por la que son numerosos los estudiosos que –empezando por Stephanie Bates y Robert A. Lauer⁸⁷, cuyo estudio de Leonor se basa en la teoría

⁸⁵ Luis Miletto propone el término, proto feminismo, ante la existencia de los elementos tanto tradicionales como feministas en *Valor, agravio y mujer* (Miletto, 2009).

⁸⁶ Butler propone el concepto de *compulsive performance* que se refiere a un proceso de producción inconsciente de género a partir de los movimientos, actitudes, vestuario, modas que construyen de manera compulsiva al sujeto con un género determinado (Cortez, 1998, p. 384). Para De Lauretis, el género es la representación de una relación de pertenecer a un estamento social, un grupo o una categoría, y afirma que el género está unido a la organización de la desigualdad social en cada esfera (Morrow, 2000, p. 273).

⁸⁷ Bates, Lauer, 2010.

de Butler– han visto el proto-feminismo de la obra en las acciones de Leonor que ponen en evidencia el género como una construcción cultural⁸⁸.

Otros han realizado estudios comparativos con dramas de autoría masculina como *La vida es sueño* de Calderón de la Barca⁸⁹, *El burlador de Sevilla*⁹⁰ y *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina⁹¹. Además, ha habido quienes han indicado la necesidad de adoptar diferentes metodologías para el estudio de las comedias de dramaturgas como Laura Gorfkle, Rosie Seagraves y Elizabeth Rhodes⁹².

Todos estos estudios, hayan adoptado una metodología u otra, tienden a resaltar la actitud activa de Leonor que con su valor e ingenio logra recuperar su honor. Beatriz Cortez, en su comparación de *Valor, agravio y mujer* con *La vida es sueño*, concluye que, si bien en ambas obras se produce la desnaturalización del concepto binario del género, existe un factor que las diferencia claramente: la agencialidad del personaje femenino⁹³. Rosaura es un personaje secundario que, a pesar de su manifestación inicial del valor, acaba recurriendo a la ayuda de los personajes masculinos para la resolución de su problema. En cambio, Leonor es protagonista, y su agencialidad se mantiene invariable a lo largo de toda la obra. Es la que con su inteligencia, lleva a Don Juan a confesar su falta y volver de nuevo con ella.

Edward H. Friedman y Teresa Ferrer Valls⁹⁴ también inciden en lo mismo, cuando sugieren la posible intertextualidad entre *Valor, agravio y mujer* y *Don Gil de las calzas verdes*. Ferrer Valls encuentra el paralelismo de dos comedias en la misma situación en que se

⁸⁸ Cortez, 1998, Gorfkle, 1996 y Williamsen, 1992 entre otros.

⁸⁹ Cortez, 1998.

⁹⁰ Maroto Camino, 1996. Lola Luna también sugiere la posibilidad de esta intertextualidad (Luna, 1993b, p.16).

⁹¹ Bayliss, 2007, Friedman, 2008 y Ferrer Valls, 1998. Bayliss se centra en el travestismo de dos protagonistas. Y los dos últimos trabajos no se tratan, en realidad, de estudios comparativos, sino que contienen comentarios sobre estas dos comedias que hacen entrever su intertextualidad.

⁹² Ante los elementos de la convención teatral como el travestismo y el matrimonio que parecen neutralizar cualquier elemento feminista de *Valor, agravio y mujer*, ellos hacen hincapié en la necesidad de aplicar distinta metodología o perspectiva a las comedias del Siglo de Oro de la autoría femenina. Gorfkle propone *performance criticism* que llama la atención sobre la distinción entre la verdad de la acción –el mensaje del texto– y la verdad de la representación. (Gorfkle, 1996, p. 27) y Rhodes interpreta *Valor, agravio y mujer* desde la perspectiva de la justicia narrativa que dota la convención teatral –el travestismo y el matrimonio– de distinto sentido (Rhodes, 2005, pp. 311-313). Por su parte, Seagraves señala la necesidad de ver el travestismo de Leonor a la luz del contexto histórico del momento cuando solía asociar el travestismo femenino a la violencia (Seagraves, 2012, p. 86).

⁹³ En *La vida es sueño*, Cortez ve esta desnaturalización del binarismo del género en la resistencia a la definición del género de Rosaura, quien se define a sí misma de tres maneras: «varón», «mujer» y «monstruo de una especie y otra». (Cortez, 1998, p. 380). La “agencialidad” es un término usado por Cortez (1998) para referirse a la determinación con la que uno lleva a cabo las acciones para conseguir su objetivo, siendo consciente de ser agente de esas acciones.

⁹⁴ Friedman, 2008, Ferrer Valls, 1998.

encuentran las protagonistas, que vestidas de forma masculina van en busca de los hombres que las abandonaron. Con lo cual, el motivo de travestismo en ambos casos es el agravio⁹⁵: Juana dice «Saqué fuerzas de flaqueza, / dejé el temor femenil, / diome alientos el agravio» (Molina, 2009, vv. 209-211); lo mismo dice Leonor: «engañaste si imaginas, / Ribete, que soy mujer; / mi agravio mudó mi ser» (Caro, 1993b, vv. 508-510).

Podemos encontrar otros paralelismos en la trama de las dos comedias que hacen más plausible esta intertextualidad. Las dos mujeres, vestidas de hombre, consiguen enamorar a sus rivales, Estela e Inés, con el fin de frustrar la intención amorosa de los hombres que las deshonraron, lo que causa la misma sospecha en esos hombres de que son ellas las que están detrás de esa obstaculización. Don Martín dice a Quintana: «Quintana, jurara yo / que desde Valladolid / había venido a Madrid / a perseguirme» (Molina, 2009, vv. 1458-1461), y Don Juan expresa la misma duda sobre el primo de Fernando:

D. JUAN: Este primo, este Leonardo,
de don Fernando, en rigor,
galán se ha opuesto a mi amor;
pero, ¿no es bien que me asombre
si habla, rostro, talle y nombre
vino a tener de Leonor?
Que, ¿quién sino quien retrata
su aborrecido traslado,
pudiera haber malogrado
suerte tan dichosa y grata?
Ausente me ofende y mata
con aparentes antojos,
de suerte que a mis enojos
dice el gusto, y no se engaña,
que Leonor vino de España
sólo a quebrarme los ojos.
(Caro, 1993b, vv. 1207-1222)

⁹⁵ Ferrer Valls, 1998, p. 16. Pero Ferrer no desarrolla más este paralelismo, porque el objetivo de su trabajo no es esta comparación.

Y las dos, adoptando el papel de otra mujer, Estela y Elvira respectivamente, hacen que sus rivales se enteren del pasado de don Juan y don Martín –aunque ello no cambia sustancialmente el desarrollo de la historia, pues ni Estela ni Inés están enamoradas de estos hombres que han dejado a Leonor y a doña Juana abandonadas–.

Ahora bien, al igual que se señaló en el estudio comparativo entre *Valor, agravio y mujer* y *La vida es sueño*⁹⁶, una de las diferencias fundamentales entre *Valor, agravio y mujer* y *Don Gil de las calzas verdes* es el grado de agencialidad de las protagonistas. Leonor, aunque se muestra solidaria con su criado, Ribete, al inicio de la obra, «te he elegido por mi amigo, / no por criado» (Caro, 1993b, vv. 537-538), va prescindiendo de no sólo la ayuda de su criado, sino también la de todos los hombres a lo largo de la obra, lo que inquieta a Ribete: «¡Válgame Dios! ¿Qué será?! Sus pasos seguir pretendo, / que no puedo presumir / bien de aquesto» (Caro, 1993b, vv. 2425-2428). El motivo de Leonor queda bien claro, cuando rechaza la ayuda de Ludovico de matar a don Juan:

Leonor: La intención de mi dictamen,
 con justa causa ofendido,
 de vos. ¡No quise que nadie
 tuviese parte en la gloria
 que ya espero con vengarme,
 pues no era victoria mía
 que otro valor me usurpase
 el triunfo, ni fuera gusto
 o lisonja el ayudarme,
 pues con eso mi venganza
 fuera menos memorable,
 cuando está toda mi dicha
 en mataros solo.
 (Caro, 1993b, vv. 1559-1571)

Hasta su propio hermano, don Fernando, no se entera de nada de lo que ha pasado con su

⁹⁶ Cortez, 1998.

hermana hasta la escena final. Es Leonor quien conduce la acción hacia la resolución sin contar con la ayuda de nadie, tomando el control de la situación en todo el momento.

Doña Juana, sin embargo, deja claro desde el principio que va a contar con la ayuda de su criado, Quintana, cuando lo envía a Vallecas en su camino hacia Madrid: «allá, que de cualquier cosa, / o próspera o infeliz, / con los que a vender pan vienen / de allá, te podré escribir» (Molina, 2009, vv. 241-244). De hecho, se le va informando de todas sus intenciones, haciéndole participe de sus planes, cuando le da la carta para don Martín con el fin de que «Dirasle tú que me dejas / en un convento encerrada / con sospechas de preñada, / y dasle muchas quejas / de mi parte» (Molina, 2009, vv. 1156-1160), cuando le manda a ir a cobrar la libranza que estaba destinada para don Martín y cuando le pide que se le lleve a su padre una carta con una información falsa de que don Martín «de puñaladas me ha dado, / dejándome en Alcorcón» (Molina, 2009, vv. 2326-2327).

Quintana, por su parte, también contribuye a la causa de doña Juana, cuando le habla a don Martín de la muerte de doña Juana y de la aparición de su fantasma en las calzas verdes en Valladolid, lo que termina haciendo creer a don Martín que realmente es el alma en pena de doña Juana la que lo persigue para frustrar su esperanza. Todo ello muestra el papel importante que juegan los personajes masculinos, Quintana y el padre de doña Juana, en la resolución final; como reconoce misma doña Juana: «Volvió por mi honor Quintana» (Molina, 2009, v. 3228).

Además, a diferencia de Leonor, doña Juana va perdiendo el control de la situación según se desarrolla la obra, especialmente a partir del momento en que doña Inés, al tener sospechas –y más tarde pruebas– de los vínculos entre don Gil de las calzas verdes, y doña Elvira y Clara, anuncia su próximo matrimonio con don Miguel: «Pues si tantas tengo, y mira / desechos de don Miguel, / que por mis prendas suspira, / casándome yo con él, / castigaré a doña Elvira» (Molina, 2009, vv. 2521-2525). En esta situación, doña Juana pronuncia en un aparte: «Esto va muy malo» (Molina, 2009, v. 2535) y desvela a doña Inés que ella es en realidad doña Elvira, pero se ha disfrazado de don Gil de las calzas verdes para comprobar si Inés realmente ama a don Miguel. Más tarde, ya vestida como doña Elvira, espera a don Gil junto a doña Inés en el balcón, desde donde ven pasar a don Juan y don Martín, a los que doña Juana ya no reconoce. Juana piensa que don Juan, quien dice ser don Gil de las calzas verdes, es don Martín, confundiéndole la presencia de éste: «(*Aparte.*) ¿Ya hay tantos de mi apellido? / No conozco a este postrero» (Molina, 2009, vv. 2874-2875). Mientras que Leonor planea los actos, previendo sus resultados, Juana acaba siendo engañada por otros personajes.

Hasta aquí hemos visto en la comparación de *Valor, agravio y mujer* con *La vida es sueño*, y especialmente con *Don Gil de las calzas verdes*, una serie de similitudes que hacen suponer que Caro muy probablemente consideró estas obras cuando escribía la propia. El factor determinante que distingue *Valor, agravio y mujer* de las otras dos comedias es el mayor grado de la agencialidad de Leonor. Sin embargo, a la luz de un panorama más amplio de la comedia española del Siglo de Oro, esta agencialidad de Leonor como rasgo distintivo de la autoría femenina de Caro se pone en entredicho.

En el panorama de la comedia del Siglo de Oro, se observa que, a excepción de Guillén de Castro y Lope de Vega, los dramaturgos mostraron de forma generalizada su defensa de la igualdad de las mujeres con respecto a los hombres en materia de honor y venganza⁹⁷. Esta defensa se comprueba en obras como *El amor en vizcaíno, los celos en francés y torneos en Navarra* de Luis Vélez, donde la mujer asesina al hombre que la deshonró y se casa nuevamente⁹⁸. Rojas Zorrilla fue quien se mostró más determinadamente defensor de esta igualdad –llegando a ser subversivo– en obras como *Cada cual lo que le toca* y *Progne y Filomena*, donde lleva al extremo el concepto de la venganza femenina. McKendrick comenta que *Cada cual lo que le toca* llegó a provocar el abucheo del público al mostrar a una mujer casada que, ante la incapacidad de su esposo de vengarse de su agravio, toma la venganza por sí misma, matando a su antiguo amante⁹⁹.

En este contexto, cabe preguntarse: ¿por qué Leonor no mata a don Juan? o ¿por qué Leonor se casa con el mismo hombre que la abandonó? Estas son algunas de las cuestiones planteadas por Matthew D. Stroud, quien opina que *Valor, agravio y mujer* es una mera imitación de las comedias escritas por hombres, y «nadie sabría que una mujer escribió *Valor, agravio y mujer* si no conociera el nombre de la escritora de antemano»¹⁰⁰. Esto es, para Stroud la presente comedia es una «literatura *disfrazada* de masculinidad».

El elemento distintivo de *Valor, agravio y mujer* está en el proceso de la transformación de don Juan, más que en la agencialidad de Leonor que, como acabamos de ver, queda superada

⁹⁷ Estos dos se mostraron reacios a aceptar que el honor y la venganza puedan ser objeto de preocupación de las mujeres. McKendrick llega a esta conclusión en base al análisis de las siguientes obras: *Las mocedades de Cid* y *Progne y Filomena* de Castro y *La moza de cántaro* de Lope de Vega. Ella destaca el diferente enfoque que dan los dos dramaturgos, Guillén de Castro y Rojas Zorrilla, a la misma historia de Progne y Filomena, lo que denota dos actitudes diferentes hacia el honor y la venganza femenina. (McKendrick, 1974, pp. 94-98, 267-273).

⁹⁸ McKendrick, 1974, pp. 263-264.

⁹⁹ McKendrick, 1974, pp. 268-273.

¹⁰⁰ Stroud, 1983, p. 612.

por la de algunos personajes femeninos de otras comedias. Don Juan dice haber abandonado a Leonor después de haberle prometido el matrimonio, porque «Cansado y arrepentido / la dejé, y seguí la fuerza, / si de mi fortuna no, / de mis mudables estrellas» (Caro, 1993b, vv. 402-405). Cuando se enamora de Estela se queja de su frialdad: «Mi amor y su obligación / reconoce Estela hermosa; / mas, ¿qué importa, si dudosa, / o no quiere o no se atreve, / siendo a mis incendios nieve» (Caro, 1993b, vv. 1197-1201).

En el Acto II, Leonor pone en marcha el mecanismo para recobrar su honor. Tras enfrentarse con don Juan en un duelo –disfrazada su identidad–, insta a don Juan –disfrazada como Estela– a retomar su relación con Leonor, lo que deja a don Juan confuso: «Al alma afligen locos devaneos, / y en un confuso caos está dudando» (Caro, 1993b, vv. 1810-1811), «Mas, ¿cómo desconfío? / ¿Dónde está mi valor? ¿Dónde mi brío? / Yo he de seguir esta amorosa empresa, / yo he de amar la Condesa» (Caro, 1993b, vv. 1819-1822). Aunque don Juan determina finalmente seguir pretendiendo a Estela, la fuerza de su determinación decrece. Don Juan piensa que don Fernando fue quien le contó a Estela la historia de su pasado con Leonor. Al negárselo don Fernando, se lo pregunta directamente a Estela, quien asimismo lo desmiente, sintiéndose don Juan de nuevo esperanzado:

D. JUAN: ¡Vive el cielo que estoy loco!
 Sin duda Estela me ama
 y quiere disimular
 por don Fernando y Lisarda,
 porque negar que me dijo
 verdades tan declaradas
 no carece de misterio.
 Ea, amor, ¡al arma, al arma!,
 pensamientos amorosos,
 volvamos a la batalla,
 pues está animando Estela
 vuestras dulces esperanzas.
 (Caro, 1993b, vv. 1915-1926)

En este estado esperanzado, don Juan le pide a Leonardo que deje de pretender a Estela.

hasta entonces, oculta más que como un estado altamente emocional que es asexual»¹⁰². Lo podemos comprobar en la transformación de Finea de *La dama boba*, pues aun no tratándose exactamente de una mujer esquiva, podría ser considerada como tal. Esto es debido a que el estado inicial de su intelecto le impedía sentir amor, y es interesante ver cómo ella reacciona ante el sentimiento de celos que le causa ver a Laurencio y Nise marcharse juntos:

FINEA: ¿Por quién, en el mundo, pasa
 esto que pasa por mí?
 ¿Qué vi denantes, qué vi,
 que así me enciende y me abraza?
 Celos dice el padre mío
 que son. ¡Brava enfermedad!
 (Lope de Vega, 1989, vv. 1825-1830)

Leonarda, de *La viuda valenciana*, entra asimismo en un estado de crisis al ver juntos a Camilo y Celia, que le hace ver su propia muerte —«Y ¿es mucho viendo mi muerte?» (Lope de Vega, 2001, v. 2059)—, la misma que vio don Juan en el retrato de Leonor.

Al igual que pasa con esas mujeres esquivas, son los celos que Leonor provoca en don Juan los que le llevan a sufrir una crisis y a enamorarse nuevamente de ella. En el caso de *Don Gil de las calzas verdes*, la estrategia de doña Juana busca afectar principalmente a doña Inés, mas no tanto a don Martín.

Es en este proceso de la transformación de don Juan donde se produce realmente la inversión del rol de género, ya que Leonor hace que éste experimente el mismo proceso que la mujer esquiva para que reconozca el rol apropiado para él. La intención de Caro podría estar dirigida a considerar el motivo por el que otros dramaturgos plantean la esquizofrenia en una mujer como un defecto moral, y llevan a las mujeres esquivas a reconocer la subordinación al hombre en el matrimonio. ¿Por qué los hombres que, dejando a las mujeres deshonradas, les impiden asumir ese rol propio en el matrimonio, no deben pasar por el mismo proceso que las mujeres esquivas que les lleve a reconocer su falta y asumir el rol correcto? En suma, en la figura de don Juan se ironiza y parodia el tipo de la mujer esquiva de los dramaturgos del siglo XVII.

¹⁰² McKendrick, 1974, p. 238. «In the conversion to love of the *mujeres varoniles*, tears, sighs, jealousy and suspicion are almost invariably regarded as symptoms of a hitherto concealed femininity rather than of a highly emotional state which is asexual».

4.2. *El Conde Partinuplés*

El estudio de *El Conde Partinuplés* ha sido abordado desde distintas perspectivas, pero siempre con el mismo objetivo de encontrar el proto-feminismo en algún aspecto de la comedia. La situación vital en la que se encuentra la protagonista, la emperatriz de Constantinopla enfrentada con la problemática de su casamiento, ha dado un margen mayor para la variedad de enfoques críticos: aquellos centrados en su rol de soberana¹⁰³; los focalizados en el proceso de la elección del marido que lleva a cabo¹⁰⁴; los que desarrollan, al igual que en el caso de *Valor, agravio y mujer*, estudios comparativos con *La vida es sueño*, encontrando la clave de la intertextualidad en el nombre del personaje femenino, Rosaura¹⁰⁵; y aquellos que se han centrado en aspectos concretos de la comedia como el rol peculiar que cumplen el retrato¹⁰⁶ y el gracioso¹⁰⁷.

Sin embargo, hasta ahora ningún estudio se ha ocupado seriamente en estudiar a Rosaura como mujer esquiva, bien introduciéndola, bien excluyéndola de este motivo o tipo -pues su negación a casarse para evitar la profecía del desastre, no permite clasificarla como tal-¹⁰⁸. Sólo unos pocos se han aproximado a la consideración de Rosaura como una mujer esquiva, como lo hace María Mercedes Carrión, quien percibe en el aplazamiento del matrimonio una crítica contra la representación de la mujer de la época¹⁰⁹. McKendrick y De Armas también se han acercado a esta comedia desde la perspectiva de la mujer esquiva. Mientras que McKendrick no observa ninguna singularidad en Rosaura de *El Conde Partinuplés*, afirmando que Caro comparte los mismos modelos que los dramaturgos del siglo XVII¹¹⁰, De Armas sí señala la posibilidad de que Caro estuviera respondiendo a la mujer esquiva humillada de Lope en su *El Conde Partinuplés*, aunque no llega a desarrollar esta tesis en su trabajo, como sí se pretende

¹⁰³ Carrión, 1999, Ellis, 2010 y Finn, 2007.

¹⁰⁴ Gil-Oslé, 2009 y Simerka, 1999.

¹⁰⁵ Maroto Camino, 2007, Montousse Vega, 1994 y Weimer, 2000.

¹⁰⁶ Montauban, 2011a.

¹⁰⁷ Montauban, 2011b. El estudio tanto del retrato como del gracioso también incluye el análisis de *Valor, agravio y mujer*.

¹⁰⁸ Ellis, 2010, pp. 15-18. Él no ve una opresión patriarcal en la petición de los nobles de que Rosaura se case. Esta demanda es simplemente para asegurar la sucesión del país.

¹⁰⁹ Carrión, 1999. En este sentido, ella establece una conexión entre Rosaura y la reina de Inglaterra, Elizabeth I.

¹¹⁰ McKendrick, 1974, p. 172. Ella califica esta comedia de Caro como extremadamente mala, y dice que el único interés de *El Conde Partinuplés* está en el hecho de que demuestra cuán condicionadas estaban las mujeres, incluso aquellas que, como Caro, mostraban una pretensión literaria, por la actitud general de la época hacia el amor y las mujeres.

hacer en el presente estudio¹¹¹.

Los dos motivos en los que se basa De Armas para sugerir la posibilidad de que Caro estuviera revisando el tipo de la mujer esquiva humillada de Lope nos ofrecen la clave decisiva para comprender las diferencias esenciales entre la mujer esquiva de Caro y las demás. Se trata del motivo de la esquividad y la naturaleza de la burla de la mujer¹¹².

La mayoría de los dramaturgos del siglo XVII atribuían a la esquividad en una mujer un motivo moralmente negativo como la vanidad y el orgullo, no permitiendo otras opciones válidas¹¹³. Esto se ve bien en Leonarda de *La viuda valenciana*, que ni puede soportar que le nombren a los hombres: «¡Jesús!, Julia, no lo nombres. / Asco me ponen los hombres; / no me los nombres jamás» (Lope de Vega, 2001, vv. 86-88), mostrándose indiferente al sufrimiento de sus tres pretendientes que la describen como «¡Y un áspid hecho de peñascos secos, / de mis cansadas lágrimas y quejas, / aun no se precia de escuchar los ecos!» (Lope de Vega, 2001, vv. 364-366)¹¹⁴.

Aunque la negativa de Leonarda a casarse parece justificarse por motivos moralmente intachables –su fe en Dios, «No hay ya de qué tratar / que servir a Dios no sea» (Lope de Vega, 2001, vv. 101-102) y la fidelidad al recuerdo de su difunto esposo–, su comportamiento no era un ejemplo para la sociedad de su época, como bien dice su tío Lucencio: «¿piensas que estas cosas son / para tu buena opinión? / Son para que se destruya» (Lope de Vega, 2001, vv. 194-196). Paradójicamente, la conducta de Leonarda, quien aparece leyendo un libro de fray Luis, era contraria al ejemplo del comportamiento femenino defendido por los moralistas de la época, que condenaban a las viudas alegres que no querían estar sujetas ni al monasterio ni al marido¹¹⁵. De todo lo anterior se deduce que en la época el motivo de la esquividad de Leonarda era percibido, claramente, como negativo.

En el caso de Rosaura de *El Conde Partinuplés*, su esquividad se debe a la profecía de que:

ROSAURA: Y todos dan por verdadero anuncio,
 ¡con qué temor, ay cielos, lo pronuncio!

¹¹¹ De Armas, 1976, p. 176. Él sitúa *El Conde Partinuplés* junto a las comedias de Tirso de Molina, donde la imaginación creada por la mujer triunfa.

¹¹² De Armas, 1976, pp. 176-178.

¹¹³ McKendrick, 1974, pp. 171-173.

¹¹⁴ Jaume Peris Blanes sugiere que la esquividad de Leonarda puede deberse a su mala experiencia del matrimonio anterior (Peris Blanes, 2012, pp. 215-216).

¹¹⁵ Vigil, 1986, pp. 205-207.

que un hombre, ¡fiero daño!,
le trataría a mi verdad engaño,
rompiéndome la fe por él jurada,
y que si en este tiempo reparada
no fuese por mi industria esta Corona,
riesgo corrían ella y mi persona
(Caro, 1993a, vv. 175-182)

A primera vista, la nobleza de la causa de su esquividad –la protección de ella y su país- parece no encajar con el tipo de la mujer esquiva; pero el miedo a perder su autoridad bajo el matrimonio podría estar justificándola de un modo más profundo, lo que explicaría su enojo ante la demanda de sus vasallos de que se case: «(Aparte) No sé como responderle, / tanto el enojo me ahoga / que están bebiendo los ojos / del corazón la ponzoña» (Caro, 1993a, vv. 91-94), «¿qué gusto puedo tener / cuando, ¡ay Dios!, me considero / esclava siendo Señora, / y vasalla siendo dueño?» (Caro, 1993a, vv. 285-288). Considerando el hecho de que esta demanda de los nobles que lleva implícito el mensaje de que una mujer sola no puede gobernar un reino es un elemento nuevo que no está en su fuente, parece clara la intención de Caro de introducir la problemática de una reina que se enfrenta al prejuicio de su incapacidad de reinar por el mero hecho de ser mujer, temiendo perder su autoridad al casarse¹¹⁶.

Por lo tanto, en el fondo de la esquividad de Rosaura subyace su resistencia a la autoridad del hombre que, al fin y al cabo, se deriva del mismo orgullo que la de Leonarda de *La viuda valenciana*. Pero Caro encubre este orgullo bajo la apariencia del temor de casarse con el hombre equivocado. En cualquier caso, Rosaura sería la mujer esquiva según la categoría de McKendrick, que incluye en este tipo a las que se niegan a casarse tanto por el orgullo, como por el miedo a hacerlo con un hombre inadecuado¹¹⁷. Es ocultando el motivo del orgullo, y haciendo que la preocupación por el bienestar de su reino aparezca como la principal causa de su esquividad, como Caro ennoblece a su mujer esquiva.

Esta profecía del funesto hado, que le sirvió a Caro para dignificar la esquividad de Rosaura,

¹¹⁶ Urban Baños, 2014, pp. 389-391. Ella ve la clave de interpretación de *El Conde Partinuplés* en las modificaciones que Caro realiza con respecto a la historia original de la novela, y la confabulación de los nobles es una de ellas.

¹¹⁷ McKendrick, 1974, pp. 145, 162. Ella categoriza a la mujer esquiva según tres motivos: La vanidad, el orgullo y el tercero menos común incluye los motivos como el miedo a casarse con un hombre equivocado, el capricho y el narcisismo psicológico.

encuentra un paralelismo con *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Parece que a Calderón le interesaba el tema de la profecía y su cumplimiento, pues en *La hija del aire* sitúa también a una reina enfrentada con un destino impuesto por los astros, al igual que Rosaura y Basilio¹¹⁸. La diferencia reside en que Basilio y Semíramis se ven vencidos por el destino al cumplirse la profecía, mientras que Rosaura busca desde el principio «modo o suerte / para huir el influjo adverso y fuerte / de aquella profecía esquiva, acerva, / cuyo rigor cobarde el alma observa» (Caro, 1993a, vv. 228-231), logrando, finalmente, sobreponerse al destino.

Es en esta «industria», capaz de vencer el destino impuesto por la profecía, donde se aprecia la segunda gran particularidad de la mujer esquiva de Caro. Eso es posible porque la naturaleza de su «industria» o la burla es radicalmente distinta de la de otras damas, en tanto que la burla de Rosaura y Aldora no es un «encanto sin encanto», sino una magia verdadera¹¹⁹. Esta singularidad viene dada por el hecho de que *El Conde Partinuplés* es la única comedia del argumento de la dama invisible que mantiene el elemento de la magia del romance, a diferencia de las comedias de otros dramaturgos, donde esa magia con poder sobrenatural ha sido sustituida por el «encanto sin encanto», urdido por las mujeres de una condición ordinaria. Esta aproximación de Caro al mundo romance -frente a los dramaturgos que han optado por adaptar la trama de la dama invisible a la situación real de la sociedad del siglo XVII-, ha generado críticas negativas sobre esta comedia como la de Teresa Ferrer Valls, quien considera *El Conde Partinuplés* como la menos feminista, con lo cual, la menos interesante de todas las comedias escritas por las mujeres del siglo XVII:

Por eso, a nivel general, desde la perspectiva que nos ocupa, esta obra presenta menos interés que el resto de las comedias. La acción y los personajes están poco desarrollados y el alejamiento de la realidad, tópico del género impiden que se planteen cuestiones que afloran en las otras obras. Pero, además, la autora tampoco manifiesta interés por abordar ningún tipo de conflicto que tenga que ver con el debate sobre la mujer o sobre la escritura femenina, cosa que podría haber hecho a pesar de las limitaciones que el género le imponía¹²⁰.

Sin embargo, puede considerarse que este «alejamiento de la realidad» no es resultado de

¹¹⁸ McKendrick, 1974, pp. 203-207.

¹¹⁹ De Armas, 1976, p. 177.

¹²⁰ Ferrer Valls, 1995, p. 101.

una mera imitación del romance, sino que nace del deseo de la escritora de reflejar su concepción del mundo sin que ello parezca subversivo. En la misma dirección apunta Wardropper al decir que la comedia de la fantasía, aunque apenas refleja la realidad, expresa «lo inefable en otro sentido menos problemático»¹²¹, dejando al espectador turbado «por la posibilidad de un significado profundo que escape a su comprensión»¹²². Por tanto, su definición de las comedias de la fantasía se puede aplicar a *El Conde Partinuplés*:

[...] son indagaciones epistemológicas desarrolladas no por vía lógica sino por vía poética: exploran la naturaleza de la verdad y cómo se descubre. La verdad que investigan es por lo general una verdad poseída intuitivamente; es la verdad de los misterios vitales que la sucesión de palabras de la prosa expositiva es incapaz de expresar¹²³.

Esta «verdad poseída intuitivamente» era el orden simbólico de la madre, y para poder explorarlo en su comedia, el medio empleado por Caro fue el de dotar a la burla de las mujeres de poder sobrenatural capaz de cambiar el orden de las cosas pero, al mismo tiempo, alejarlas lo suficientemente de la realidad para que este ejercicio del poder femenino no resulte muy problemático¹²⁴. Además, sólo en ese ambiente alejado de la realidad podrá el encanto «no desaparecer mediante la visión de la realidad o la presentación de los personajes como seres humanos ordinarios»¹²⁵: esto es, se trata del ambiente más propicio para que se cumplan todos los deseos imaginados de los personajes femeninos¹²⁶.

Como se ha podido ver, la decisión de conservar el poder de la magia de la historia original en *El Conde Partinuplés* está profundamente razonada por su autora, dado que será un elemento definitivo que distinga la «industria» de Rosaura y Aldora de la burla de otras damas de las comedias de autoría masculina. Mientras que la burla de Rosaura la lleva a conseguir su

¹²¹ Wardropper, 1978, p. 213. Lo dice a propósito de dos comedias, *El perro del hortelano* y *El vergonzoso en palacio*, que comunican al público la significación de una tendencia subversiva, en este caso, la movilidad social.

¹²² Wardropper, 1978, pp. 195-196.

¹²³ Wardropper, 1978, p. 213. Él dice que la obsesión barroca por el poder de la ficción era tal que la gente creía que las mentiras poéticas contenían verdades inasequibles a la lógica.

¹²⁴ Maroto Camino asegura que la magia de Aldora es el único recurso que tienen las mujeres para ejercer sus habilidades y adquirir la autoridad (Maroto Camino, 2007, p. 205).

¹²⁵ De Armas, 1976, p. 165.

¹²⁶ En este nivel máximo de la posibilidad del cumplimiento de los deseos de los personajes, De Armas sitúa a una novela, «Los efectos que hace amor» de *Los alivios de Casandra* de Alonso de Castillo Solórzano, junto a *El Conde Partinuplés* (De Armas, 1976, p. 165).

como tal, ya que ocurre justo antes de la escena de los celos.

Rosaura de *El Conde Partinuplés* parece seguir a primera vista el mismo patrón de la mujer esquiva cuando se interesa por el conde Partinuplés por los celos, al saber que él ya está comprometido con otra mujer. Pero verlo en un espejo mágico no le causa la crisis y el consiguiente enamoramiento, sino que le lleva a considerar que «Yo lo difícil intento, / lo fácil es para todos» (Caro, 1993a, vv. 419-420), haciéndonos entender que el Conde es sólo un objetivo que ella quiere alcanzar.

Al contrario de lo que pasa con *La viuda valenciana*, aquí es el conde Partinuplés el que va experimentando una serie de crisis que lo llevan a transformarse. Este proceso lo inicia el retrato de Rosaura, y tal y como ha planeado Aldora -«Yo haré que un retrato tuyo / sea brevemente objeto / de su vista, porque amor / comience a hacer sus efectos» (Caro, 1993a, vv. 425-428)- el Conde se enamora en seguida de la imagen del retrato, olvidando a su prometida: «Por Dios, beldad peregrina / ostenta, ¡ay cielos!» (Caro, 1993a, vv. 505-506), «Gaulín, desde hoy / sabrá Lisbella que soy / sombra de esta imagen bella» (Caro, 1993a, vv. 554-556). Poco después, cuando ve a Rosaura durante la persecución de una fiera, entra en un estado de «suspensiones tan grandes» (Caro, 1993a, v. 602) que le llevan a decirle: «Y si fiera cruel das vida, / beldad piadosa das muerte» (Caro, 1993a, vv. 623-624).

Cuando ya la ha conocido como una dama invisible en el castillo, al volver de luchar en Francia, responde a las quejas de su criado por haber vuelto:

CONDE: Está mi gusto tan dócil,
 tan sujeto, tan rendido
 a esta mujer, no lo ignores,
 que aunque ella no lo trujera,
 como ves, yo hiciera entonces
 alas de mi pensamiento
 y viniera a sus prisiones,
 satisfecho y obediente.
 (Caro, 1993a, vv. 1519-1527)

Parece que el Conde ya ha completado su transformación, pero queda la última crisis causada por el incumplimiento de la promesa de no ver a Rosaura. Aquí la ira de Rosaura también podría

considerarse como «*desprecio fingido*», porque Rosaura lo sigue amando como muestran sus palabras:

ROSAURA: Aldora, a este bárbaro hombre
 haz despeñar por ingrato,
 traidor, engañoso, enorme.
 Muera el Conde, esto ha de ser,
 aunque a pedazos destroce
 el corazón que le adora
 con puros afectos nobles.
 (Caro, 1993a, vv. 1719-1725)

El conde Partinuplés desoye los ruegos de Gaulín de volver con Lisbella, y siente de nuevo la muerte: «Pierda yo la vida pues / hallé la ocasión perdida. / ¡Muerto estoy! » (Caro, 1993 a, vv. 1842-1844).

En suma, si en *La viuda valenciana* la burla de Leonarda mediante el sentimiento del desengaño y la muerte lleva a la viuda esquivada al conocimiento de la inevitabilidad de asumir el rol de una esposa en el matrimonio, en *El Conde Partinuplés* la burla de Rosaura no sirve para vencer su esquividad, sino para causar una transformación en el conde Partinuplés quien, habiendo experimentado el mismo sentimiento de la muerte que la viuda, acaba reconociendo cuán sujeto está a la reina Rosaura. El hecho de que él renuncie al trono de Francia con tal de estar con Rosaura -«Gózale, Lisbella, hermana, / que sin Rosaura no quiero / bien alguno» (Caro, 1993a, vv. 2089-2091)-, indica que lo expresado por él -«Está mi gusto tan dócil, / tan sujeto, tan rendido / a esta mujer» (Caro, 1993 a, vv. 1519-1521)- no son palabras vacías, sino de intenciones reales. Por lo tanto, si Leonarda se ajusta al patrón estereotipado de la mujer esquivada, en *El Conde Partinuplés*, el que más se acerca a este patrón no es Rosaura sino el conde Partinuplés, que termina reconociendo su total dependencia de Rosaura tras pasar por una serie de crisis y la transformación final. De modo que el último paso de la mujer esquivada, «la subordinación voluntaria al *yugo blando* del matrimonio», lo dan Leonarda y el conde Partinuplés, no Rosaura.

Llegados a este punto convendría añadir una reflexión sobre los personajes femeninos, Leonarda y Rosaura. El estudio de estos personajes puede provocar cierta confusión, pues en

ellos se aúnan dos tipos a cualquiera de los cuales podía ser atribuido el motivo de la burla: el de la mujer esquiva y el de la dama invisible. Puede apreciarse una similitud notable entre estos dos tipos. Tanto la esquividad en una mujer como la burla de las damas invisibles adquieren connotaciones negativas en las comedias del Siglo de Oro: los dramaturgos dan a la esquividad de una mujer el motivo de la vanidad o el orgullo, y en el caso de la burla de las mujeres, los graciosos la llaman hechizo o brujería. Gaulín, ante la aparición de la fiera y el león, dice: «¿Si es Tesalia o la engañosa / de Circe?, estancia agradable» (Caro, 1993a, vv. 715-716)¹³¹ e intenta convencer al Conde de que se trata de «encanto o hechizo / del demonio, o por lo menos / estamos ante enemigos / de la Fe» (Caro, 1993a, vv. 980-983). En *La dama duende*, también es el gracioso quien llama a la dama invisible «un demonio en figura de mujer» (Calderón de la Barca, 1977, vv. 2519-2520), y el mismo término «duende», que en la época hacía referencia al que revuelve el orden del mundo, es uno de los factores que hace dudar a De Armas del feminismo de esta comedia¹³².

La mujer esquiva y la dama invisible también se parecen en que sus cualidades connotadas negativamente –la esquividad y la burla– se frustran o corrigen finalmente¹³³. Esta similitud lleva a pensar que si la mujer esquiva encarna una minoría de las mujeres de la época que no seguía la norma femenina de la sociedad, ¿no pasaría lo mismo con la dama invisible? Y ¿no reflejaría la misma realidad la dama invisible que la mujer esquiva, aunque aquella no llegó a ser tan común como para constituir un tipo de la mujer varonil?

Según Jaume Peris Blanes el teatro barroco cumplía la importante función social de traducir los conflictos «que angustiaban a la nueva sociedad a tramas coherentes que simplificaran e hicieran inteligibles problemas sociales de muy difícil solución»¹³⁴. Aquí la angustia de esa sociedad se refiere al miedo que experimentaba la nueva población urbana ante la

¹³¹ Tesalia es una bruja, y Circe una maga que transforma a los compañeros de Ulises en cerdos y se convierte en símbolo del engaño oculto tras la apariencia femenina. (Luna, 1993a, pp. 111-112). Luna considera que por ese antifeminismo, Gaulín es el único que se queda sin mujer al final de la comedia como castigo, sería un ejemplo de la justicia poética de la dramaturga. (Luna, 1993a, p. 23).

¹³² De Armas, 1976, p. 151. Para la definición de «duende», De Armas recurre a *El criticón* de Baltasar Gracián, donde dice que había quienes echaban la culpa a las mujeres por trastornar el mundo, «llamándola la duende universal que todo lo revuelve». De Armas comenta que la mujer era considerada como la creadora de la confusión del mundo en el siglo XVII, y el término que comúnmente se le aplicaba era el de «duende». Y hay quien interpreta *La dama duende* como una sátira contra las supersticiones y hechicerías del primer tercio del siglo XVII (Valbuena-Briones, 1975). Las burlas de doña Ángela serían por lo tanto algo a lo que no deben dar crédito.

¹³³ Se hace referencia a la tendencia general; claro está que no todos los dramaturgos del siglo XVII tratan un tema del mismo modo. Recordemos que De Armas habla del triunfo de la burla de las mujeres en las comedias de Tirso de Molina (De Armas, 1976, pp. 121-122).

¹³⁴ Peris Blanes, 2012, p. 205.

rápida mutación de los códigos sociales, y una de las causas era, precisamente, la maleabilidad de los roles de género¹³⁵.

Considerando esta función social del teatro barroco de darle una significación a una experiencia hasta entonces desconocida para la nueva población urbana, y la coincidencia temporal de la mujer varonil en el teatro barroco con la primera tradición femenina del siglo XVII¹³⁶, puede que –al igual que ocurrió con la mujer esquiva–, los dramaturgos del siglo XVII se apropiaran del argumento de la dama invisible para dotar de una significación a ese nuevo grupo de mujeres rebeldes. Tanto la mujer esquiva como la dama invisible representarían una experiencia femenina «cuya significación no encuentra en el orden simbólico dado, es decir, también social, ninguna interacción significativa»¹³⁷. Muraro propone el concepto de «el cuerpo salvaje» en referencia a esta experiencia femenina, a la que los dramaturgos del siglo XVII atribuían brujería y hechicería, dándose así una curiosa coincidencia con la historia de la caza de brujas –que Muraro cree que fue, en realidad, una experiencia femenina no comprendida por la sociedad de aquel momento–¹³⁸. Esto llevó a los dramaturgos a ofrecer a este «cuerpo salvaje» «una clausura dramática conservadora y tradicional, que no invalidaba el potencial transgresor de las conductas anteriormente presentadas, pero que las despojaba de su potencial de desestructuración y disgregación social»¹³⁹.

La respuesta de Caro consiste en hacer que sea el hombre quien sufra la transformación típica de la mujer esquiva. En *Valor, agravio y mujer* es don Juan quien, por los celos que Lenor logra crear en él, pasa por una crisis que lo acaba transformando. En *El Conde Partinuplés* sumado al hecho de que la esquivez de Rosaura no se connota negativamente, su burla, ayudada por la magia de Aldora, hace que sea el conde Partinuplés el que se transforme. Por esta transformación, por la que don Juan y el conde Partinuplés se sienten sujetos a la mujer, no pasan ni don Martín ni Camilo. De este modo, Leonor y Rosaura logran crear un orden distinto en el

¹³⁵ Peris Blanes, 2012, pp. 201-205.

¹³⁶ McKendrick sitúa la existencia de la mujer varonil en el teatro español entre los años 1590 y 1660, en esos años, cada año aparecía, al menos, una comedia de la mujer varonil. (McKendrick, 1974, p. 311). Aunque la dama invisible no es uno de los tipos de la mujer varonil, su aparición en el teatro corresponde a este período. Y recordemos que la primera tradición femenina tuvo su existencia entre los años 1600-1650. (Baranda Leturio, 2013).

¹³⁷ Muraro, 1994, p. 104.

¹³⁸ Muraro, 1994, p. 104. Su definición del «cuerpo salvaje» es: «la parte de la experiencia humana que desborda las capacidades de mediación de un orden simbólico-social dado y que, en consecuencia, queda fuera de la síntesis social o incorporada como objeto de interpretaciones e intervenciones ajenas. Antes de la política de las mujeres, buena parte de la experiencia femenina era cuerpo salvaje».

¹³⁹ Peris Blanes, 2012, p. 213.

que se prevé que su rol en el matrimonio no será el de la subordinación a su esposo¹⁴⁰.

5. EL ORDEN SIMBÓLICO DE LA MADRE

Valor, agravio y mujer y *El Conde Partinuplés* son un intento de Caro de dar una respuesta a la representación de la mujer esquiva que sus coetáneos ofrecían. La importancia de sus comedias radica asimismo en el hecho de que, como obras de una escritora con alta conciencia de género que hacía literatura *feminista polifónica*, predominan en ellas los valores relacionados con el orden simbólico de la madre¹⁴¹. En esta parte de la argumentación se expondrán algunos de esos valores del orden simbólico de la madre en sus comedias, y los recursos teatrales que contribuyen al predominio de esos valores.

5.1. El cuestionamiento del signo de la mujer de la época

Entre los varios aspectos del signo de la mujer de la época cuestionados por Caro, cabe resaltar el vinculado a su capacidad intelectual. En *El Jardín de las nobles doncellas*, fray Martín de Córdoba atribuye una mayor bajeza moral en las mujeres –en la tendencia a seguir los apetitos carnales y la porfía- a su falta de razón: «en ellas no es tan fuerte la razón como en los varones, que con la razón que en ellos es mayor, refrenan las pasiones de la carne»¹⁴². Tal mención, realizada en un libro escrito para apoyar la candidatura de Isabel de Castilla al trono, atestigua cuán arraigada estaba esta idea en la sociedad de aquel momento¹⁴³.

Con el advenimiento del Humanismo, los pensadores como Erasmo, Luis Vives y Antonio de Guevara aseguran que las mujeres tienen la misma capacidad intelectual que los hombres. El pensamiento predominante parece, sin embargo, continuar en la línea de las ideas del doctor Huarte de San Juan quien, basándose en el fundamento biológico de los humores,

¹⁴⁰ Beatriz Villarino Martínez, en su análisis semántico de *El Conde Partinuplés*, nota que el orden natural ha sido invertido: el orden de la obra está representado en la simbología del nombre de los personajes femeninos, Rosaura y Lisbella, y son ellas las que, finalmente, restauran el orden. Por su parte, el conde Partinuplés ha trastocado el espacio exterior, el símbolo de la fuerza del hombre, por el interior que es el símbolo de la pasividad de la mujer. Por lo tanto, el mensaje que transmite la obra es el del restablecimiento de un orden en el cual la mujer pueda ocupar una posición importante (Villarino Martínez, 2006, pp. 561-575).

¹⁴¹ Para Redondo Goicoechea, la característica más distintiva de la literatura femenina es la defensa de unos valores que tienen su raíz en la relación con el orden simbólico de la madre y lo divino (Redondo Goicoechea, 2001, p. 23).

¹⁴² *Tratado que se intitula Jardín de las nobles doncellas*, Biblioteca de Autores Españoles. Prosistas castellanos del siglo XV, Madrid, Atlas, citado en Vigil, 1986, p. 14.

¹⁴³ Vigil, 1986, pp. 11-14.

niega la capacidad intelectual de las mujeres¹⁴⁴, y de fray Luis de León, quien tampoco reconoce la capacidad intelectual de la mujer, porque «la naturaleza no la hizo para el estudio de las ciencias ni para los negocios de dificultades, sino para un solo oficio simple y doméstico, así las limitó el entender, y, por consiguiente, les tasó las palabras y las razones»¹⁴⁵.

Por lo tanto, resulta lógico que la mujer fuera considerada incapaz de gobernar¹⁴⁶, lo que explica que en el teatro barroco no haya un tratamiento serio del rol de monarca femenina. Aparecen reinas en las comedias del Siglo de Oro, pero su figura está enfocada desde la preocupación general sobre el reinado y la tiranía, mas no desde la perspectiva específica del desempeño de su rol en tanto que mujer¹⁴⁷. La excepción es Lope de Vega, quien por razones desconocidas se interesó por este tema desde el punto de vista específicamente femenino. Sus dos comedias *El soldado amante* y *La discordia en los casados* –la comedia de tesis sobre este tema- muestran reinas que, finalmente, acaban reconociendo su incapacidad de gobernar de forma autónoma por su condición femenina. En otra de sus comedias, *La reina Juana de Nápoles*, la reina mata a su marido que resultó ser un tirano para su pueblo, llegando a ganar el reconocimiento de su gente¹⁴⁸ -pero a pesar del poder inusual de la reina, su labor durante el período del luto se considera una regencia en ausencia de monarca o heredero¹⁴⁹-. Ante esta desconfianza que muestra Lope sobre el gobierno femenino, McKendrick identifica el siguiente parlamento con la voz propia de Lope:

Señora, aunque gobernaron
mujeres reinos e imperios,
fue con inmensos trabajos,
trágicos fines, y medios

¹⁴⁴ Vigil, 1986, pp. 44-49. En *Examen de ingenios para las ciencias*, el doctor, siguiendo la teoría de los humores de Aristóteles, dice que a las mujeres les falta la parte racional por sus humores húmedos y fríos.

¹⁴⁵ Fray Luis de León, *La perfecta casada*, Madrid, Ediciones Nuestra Raza, sin fecha, citado en Vigil, 1986, p. 49.

¹⁴⁶ Ellis, 2010, p. 15. Uno de los que defendían esa idea era Juan Luis de Vives. Aunque Luis Vives reconoció la capacidad intelectual de la mujer, sentía una desconfianza sobre el intelecto femenino que lo llevó a excluir a las mujeres del ejercicio del magisterio (Vigil, 1986, p. 46).

¹⁴⁷ McKendrick, 1974, pp. 184-207. McKendrick pone como ejemplo de esas obras de las consideraciones más generales *La gran Cenobia*, *La prudencia en la mujer* y *La hija del aire*. Como su enfoque no es feminista, no se puede sacar una generalización de estas obras sobre el tema de la monarca femenina.

¹⁴⁸ McKendrick, 1974, pp. 190-198. Lope escribió *La discordia en los casados* en 1611. A McKendrick le resulta difícil encontrar el motivo por el que Lope se interesó por el tema de la monarca femenina en esta época, cuando no ocurrió ningún suceso histórico que lo explicara excepto la muerte de la reina de Inglaterra, Elizabeth, ocho años antes.

¹⁴⁹ Finn, 2007, p. 136.

sangrientos, que no dejaron
ejemplo de imitación.¹⁵⁰

En fin, el papel de una monarca femenina no interesó a los dramaturgos del siglo XVII por lo alejado que estaba de la realidad social del momento, y el único dramaturgo que exploró este tema, Lope de Vega, «casi nunca dejó de expresar sus serias reservas»¹⁵¹.

En este panorama de la comedia del Siglo de Oro, *El Conde Partinuplés* se puede considerar como único, puesto que su protagonista, la reina Rosaura, sí demuestra una capacidad plena para gobernar su país sin «trágicos fines, y medios sangrientos». De hecho, algunas modificaciones que Caro realiza con respecto a su fuente sirven para realzar la capacidad de Rosaura como monarca¹⁵². A diferencia de Melior, Rosaura no tiene poderes mágicos, por lo que su fuerza procede de su propio carácter, no de la magia¹⁵³. Ella es quien recuerda al Conde la necesidad de cumplir su obligación de proteger su reino, instándole a irse a Francia¹⁵⁴. La conversión de la sobrina de Papá de la historia original en la heredera del trono a Francia hace que la renuncia del Conde al trono de Francia no implique la traición a su obligación¹⁵⁵. De este modo, Caro presenta a una reina que antepone su deber por encima de otras cuestiones.

Quizá la modificación más importante tenga que ver con el examen de los maridos, ausente en la novela. Este examen es la tarea más importante a la que se enfrenta Rosaura como reina, ya que de él dependen su destino y el de la nación, según la profecía. Es en el modo en que la reina elige y examina a su esposo donde se expresa más claramente el punto de vista femenino.

Rosaura rechaza a los tres candidatos propuestos por sus nobles y se interesa por el conde Partinuplés, al que ve mirando el retrato de otra mujer en el espejo mágico preparado por Aldora. Es un hecho insólito, ya que cada uno de esos tres candidatos oficiales representaba los valores más estimados de la época como la valentía, la sabiduría y la hermosura¹⁵⁶. Este criterio *extraño*

¹⁵⁰ Acto I, Acad. N. XI, 479b de *La boba para los otros y discreta para sí*, citado en McKendrick, 1974, p. 193.

¹⁵¹ McKendrick, 1974, p. 207.

¹⁵² Es la principal tesis con la que trabaja Ellis (2010). La fuente que él utiliza para la comparación con la comedia de Caro es Anzoátegui, Ignacio B, ed. *El conde Partinuplés, Roberto el diablo, Clamades y Claramonda*, segunda ed. Madrid: Espasa Calpe, 1968.

¹⁵³ Urban Baños, 2014, p. 388.

¹⁵⁴ Ellis, 2010, pp. 21-23. En el romance, Melior sólo lo hace cuando ve al Conde echar de menos a su familia. Ellis también compara este aspecto con la larga tradición literaria que narra la historia de un héroe que va olvidando sus deberes y su naturaleza heroica por enamorarse de una reina o hechicera. Esta tradición se puede ver, por ejemplo, en *Orlando Furioso*, *Gerusalemme Liberata*.

¹⁵⁵ Ellis, 2010, pp. 24-35.

¹⁵⁶ Juan Pablo Gil-Oslé encuentra el proto-feminismo de esta comedia en este rechazo de las virtudes expresadas por

lo explica Rosaura del siguiente modo:

ROSAURA: Si consulta con su espejo
el de Polonia sus gracias,
y está de ellas satisfecho,
¿cómo podrá para mí
tener, Aldora, requiebros?
Si es filósofo el de Escocia,
judiciario y estrellero,
¿cómo podrá acariciarme,
ocupado el pensamiento
y el tiempo siempre en el estudio?
Y si es tan bravo Roberto,
¿quién duda que batirá
de mi pecho el muro tierno
con fuerzas y tiranías,
siendo quizá el monstruo fiero
que amenaza la ruina
de mi vida y de este Imperio?
(Caro, 1993a, vv. 398-414)

De estas palabras se infiere la virtud masculina más valorada por la reina: su empatía, lo que ha dado pie a que Barbara Simerka relacionara este examen de Rosaura con *ethics of care*, ética inculcada en las niñas según la cual la conectividad humana es considerada como aceptable en la toma de una decisión ética¹⁵⁷.

Su modo de examinar al conde Partinuplés también es inusual, pues la cualidad que prueba es la capacidad del Conde de cumplir una promesa personal. Al igual que pasó con la

el mito del *Juicio de Paris* como el símbolo del deseo domesticado (Gil-Oslé, 2009).

¹⁵⁷ Barbara Simerka compara el motivo del examen de maridos de Caro con las revisiones feministas actuales de la tradición filosófica. Su tesis es que la reescritura de Caro de este motivo anticipa algunos desarrollos importantes de la filosofía feminista como la redefinición del rol de las emociones en la epistemología y la ética. La *ethics of care* es el concepto que Simerka toma de Carol Gilligan, quien distingue dos tipos de ética, resultado de la diferente educación que reciben los niños y las niñas. La ética que se instala en los niños es la *ethics of justice* que defiende la aplicación de los principios éticos universales e invalida las respuestas emocionales a las cuestiones morales. Gilligan relaciona la ética de las niñas, *ethics of care* con la solución no violenta del conflicto (Simerka, 1999, pp. 497-498).

selección de maridos, el factor que prevalece aquí es el vinculado a sus aptitudes para la interacción humana. En esta prueba que Rosaura pone al Conde, Simerka observa la defensa de un diferente modo de adquirir el conocimiento donde juega un rol importante la emoción, que era denigrada tradicionalmente como una cualidad femenina e inferior frente a la razón masculina y superior. Lo que finalmente arguye Simerka es que Caro, haciendo que coincidan el ganador de la prueba privada -basada en el criterio emocional-, y el del torneo público -que simboliza el modo tradicional del conocimiento, basado en la razón-, está validando el razonamiento femenino donde la emoción juega un papel significativo¹⁵⁸.

En definitiva, Rosaura es una reina que logra salvar su país del peligro anunciado por la profecía por medio de la ética y el razonamiento, propiamente femeninos¹⁵⁹. De este modo, Caro desafía el signo de la mujer de la época que la consideraba incapaz de gobernar por su falta de razón.

5.2. *El travestismo*

Desde la introducción del travestismo en el teatro español a través de la influencia de la literatura italiana, la mujer vestida de hombre se hizo un recurso teatral muy popular de la época, como atestigua Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*: «Las damas no desdigan de su nombre, / y si mudaren su traje, sea de modo / que pueda perdonarse, porque suele / el disfraz varonil agradar mucho» (Lope de Vega, 2006, vv. 280-283)¹⁶⁰. Gracias a su gran popularidad, el recurso del travestismo llegó a garantizar el éxito de una obra, y algunas comediantas se especializaban, específicamente, en este papel¹⁶¹.

Lola González, en su investigación sobre el repertorio de una comedianta especializada en dicho rol, María de Navas, descubre que la heroica-guerrera era un motivo más frecuente en

¹⁵⁸ Simerka, 1999, pp. 503-507.

¹⁵⁹ A este respecto, resulta interesante el estudio comparativo con *La vida es sueño* que realiza Christopher B. Weimer (2000). Weimer observa cómo en dos obras predominan los valores opuestos –lo personal, femenino y lo político, masculino- en todos los niveles del desarrollo de la historia, desde el carácter de la profecía y la prueba, hasta el modo de la resolución de la crisis.

¹⁶⁰ Bravo-Villasante, 1976. El estudio de Carmen Bravo-Villasante explica desde el origen de este tema en *Orlando innamorato* (1487) de Boiardo, hasta su introducción en la literatura española con Lope de Rueda y Jorge de Montemayor.

¹⁶¹ La fama de algunas comediantas era tan grande que incluso escribieron Luis Vélez de Guevara, don Antonio de Cello y Francisco de Roxas una comedia sobre una de ellas: Francisca Baltasara, *La Baltasara* (Bravo-Villasante, 1976, p. 149).

todo el Siglo de Oro que el de la mujer enamorada¹⁶². Y dado el rechazo radical que sentía Lope de Vega por el tipo de la mujer varonil que reniega de su sexo –expresado en la dedicatoria de *La vengadora de las mujeres*–, González concluye que el éxito del disfraz varonil se debía no a la simpatía que le profesaran los dramaturgos, sino a la extraordinaria acogida del público –explicable por suponerle una oportunidad de ver las más famosas comediantas vestidas de hombre–¹⁶³. De todo lo anterior se deduce que el disfraz varonil se convirtió en un mero recurso teatral del que los dramaturgos se servían para atraer la atención del público por los múltiples enredos que generaba, y que la acción de la mujer vestida de hombre se reducía a una imitación de la masculinidad.

Frente a ese uso convencional del disfraz varonil de los dramaturgos, los que han estudiado el travestismo de Leonor en *Valor, agravio y mujer* han notado una diferencia significativa. Teresa Soufas considera lo siguiente sobre Leonor:

Caro sugiere una alternativa a esta evaluación patriarcal, porque su personaje femenino vestido de hombre no se comporta como hacen los hombres típicos. Ella es una persona «mejor» en el sentido moral y representa una respuesta más justa y moral a la cuestión de las actitudes del hombre hacia la mujer engañada por un hombre infiel¹⁶⁴.

Es decir, esta moral que enaltece a Leonor se manifiesta en el hecho de que Leonardo tiene una consideración especial hacia otras mujeres, de la que carecen otros tipos de mujer travestida¹⁶⁵. Por lo tanto, mientras que las mujeres vestidas de hombre de los dramaturgos actúan de acuerdo con la mentalidad masculina¹⁶⁶, en el caso de Leonardo se mantienen intactos sus atributos

¹⁶² González, 2002, p. 910.

¹⁶³ González, 2002, pp. 915-916.

¹⁶⁴ Soufas, Teresa, «Ana caro's Re-evaluation of the *Mujer varonil* and Her Theatrics in *Valor, agravio y mujer*», Stoll and Smith, pp. 88-89, citado en Bayliss, 2007, p. 314. «Caro suggests an alternative to this patriarchal evaluation because her female character disguised as a man does not conduct herself as do the typical males. She is a "better" (hu)man in the moral sense and enacts a more just and moral response to the question of male attitudes toward a woman deceived by an unfaithful man».

¹⁶⁵ Los estudios que señalan esta solidaridad femenina que muestra Leonardo como un signo distintivo del disfraz varonil de Caro son Bayliss, 2007, Maroto Camino, 1999 y Seagraves, 2012. Rhodes (2005) también ve la singularidad de Leonardo en su moral, pero su enfoque es más general.

¹⁶⁶ Bayliss afirma que la adopción de la identidad masculina de doña Juana se extiende hasta el carácter moral (Bayliss, 2007, p. 317). En la misma línea, considera Friedman que las mujeres vestidas de hombre en España hablaban en voz de sus dramaturgos masculinos, y las últimas palabras pertenecían a la ideología masculina en las comedias del Siglo de Oro. (Friedman, 2008, p. 164).

morales positivos¹⁶⁷.

Esta amistad femenina se enfrentaba a las consideraciones negativas de la época acerca de la posibilidad entre dos mujeres de desarrollar un vínculo sincero de hermandad, a diferencia de lo que se sostenía respecto a los hombres¹⁶⁸. Este prejuicio está reflejado en el teatro español del Siglo de Oro ya desde la era pre-lopista: véase *Comedia de la constancia de Arcelina* de Juan de la Cueva, donde la protagonista mata a su propia hermana por un hombre¹⁶⁹. Parece que Tirso de Molina compartía este prejuicio sobre la incapacidad de las mujeres para establecer la amistad, porque uno de los temas más recurrentes de sus comedias es, precisamente, la pelea entre las mujeres por un hombre¹⁷⁰, por lo que la comparación entre Juana de *Don Gil de las calzas verdes* y Leonor de *Valor, agravio y mujer* resulta de especial interés en cuanto que muestra con claridad la moral femenina que mantiene Leonardo, pese al cambio de su atuendo.

Debe resaltarse que en las dos comedias de Caro, el único momento en que Leonor y Rosaura muestran inseguridad se produce cuando tratan con mujeres. Como bien señala Bayliss, Leonor pasa un momento de crisis después de tener que manipular a Estela:

LEONOR: En males tan declarados,
 en daños tan descubiertos,
 los peligros hallo ciertos,
 los remedios ignorados;
 no sé por donde, ¡ay de mí!,
 acabar; amor intenta
 la tragedia de mi afrenta.
 (Caro, 1993b, vv. 2064-2070)¹⁷¹

Rosaura, ante la amenaza de Lisbella, también reacciona de modo muy distinto a como lo hizo ante la demanda de sus vasallos:

¹⁶⁷ Rhodes, 2005, p. 321.

¹⁶⁸ Maroto Camino, 1999, pp. 1-8. Hablando de la amistad real que existió entre Ana Caro y María de Zayas, dice que la amistad femenina entre ellas era tanto una realidad como un tema literario. La única comedia de María de Zayas, *Traición en la amistad*, trata de la amistad entre las mujeres.

¹⁶⁹ McKendrick, 1974, pp. 56-58.

¹⁷⁰ Sus tres comedias con la dama invisible como argumento –*Amar por señas*, *Quien calla, otorga* y *La celosa de sí misma*– tienen por tema la batalla de las mujeres por un hombre (De Armas, 1976, pp. 112-120).

¹⁷¹ Citado en Bayliss, 2007, p. 313.

LISBELLA: de tu Corte, y si me niegas
a mi primo, provocada,
no he de dejar en tus Reinos,
ciudad, castillo ni casa,
que no atropelle y destruya,
porque ya precipitada,
sin poderme resistir,
seré furia, incendio, brasa,
terror, estrago y ruina,
de tu nombre, de tu fama,
de tu amor, de tu grandeza,
de tu gloria y de tu patria.
(Caro, 1993a, vv. 2007-2018)

[...]

ROSAURA: ¡Ay Aldora, qué desgracia!,
seas Lisbella bien venida,
oye mis verdades.
(Caro, 1993a, vv. 2030-2032)¹⁷²

Después las mujeres se preocupan por la reconciliación: Estela al descubrir el engaño de Leonor le dirige palabras de pacificación –«Quedemos / hermanas, Leonor hermosa» (Caro, 1993b, vv. 2731-2732)–, y en el caso de *El Conde Partinuplés*, la celebración del torneo trae armonía entre Rosaura y Lisbella. Sin embargo, Juana de *Don Gil de las calzas verdes* no siente este remordimiento al seducir y engañar a otras mujeres. Cuando doña Juana advierte cómo Elvira consigue engañar a doña Inés con la falsa historia de su pasado causándole celos, reaccionando de manera contraria a Leonor, lo celebra: «(Aparte.) Ya esta boba está en la trampa. / Ya soy hombre, ya mujer, / ya don Gil, ya doña Elvira; / mas si amo, ¿qué no seré?» (Molina, 2009, vv. 1438-1441)¹⁷³. La misma indiferencia muestra doña Juana cuando, como don Gil, corteja a Clara con la falsa promesa del matrimonio¹⁷⁴:

¹⁷² Aunque Rosaura no es una mujer vestida de hombre, era preciso destacar este aspecto común de las dos comedias de Caro.

¹⁷³ Citado en Bayliss, 2007, p. 317.

¹⁷⁴ Aunque no son mujeres vestidas de hombre, resulta significativo lo insensible que se muestra Leonarda de *La viuda valenciana* ante el honor de su prima: «Urbán, por este honor mío, / todo [se] ha de perdonar. / Caiga esa

DOÑA JUANA: Desde el día que en la Huerta
os vi, hermosa doña Clara,
para mi ventura abierta,
ni tuve mañana clara
ni noche segura y cierta,
porque la pesada ausencia
de la luz de esa hermosura,
sol que mi amor reverencia,
noche es pesada y obscura.
(Molina, 2009, vv. 2416-2424)

[...]

De esposo os la doy; tomad,
que, por lo que en ello gano
os la beso.
(Molina, 2009, vv. 2459-2461)

[...]

DOÑA CLARA: Porque tracemos los dos
despacio este casamiento. (*Vase.*)

DOÑA JUANA: Ya que di en embelecar
salir bien de todo espero.
(Molina, 2009, vv. 2464-2467)

Este compromiso con la prima de Juana es algo innecesario para el desarrollo de la trama, lo que parece confirmar la opinión de Friedman de que *Don Gil de las calzas verdes* posee una sensibilidad barroca aplicada al teatro e intensifica las fórmulas preexistentes¹⁷⁵. De igual modo, los equívocos que genera el travestismo de Tirso de Molina son un síntoma barroco, y el hecho de que Molina siguiera con el disfraz femenino el mismo procedimiento que empleó con el varonil lo corrobora¹⁷⁶.

mancha en mi prima, / y librese mi opinión» (Lope de Vega, 2001, vv. 2474-2477). Aún más impactante supone la actitud de Laurencia y Pascuala en *Fuenteovejuna*, quienes desoyen la petición de socorro de Jacinta mientras estaba siendo perseguida por los criados del Comendador. Laurencia le dice a Jacinta: «Pues Jacinta, Dios te libre, / que, cuando contigo es libre, / conmigo será cruel» (Lope de Vega, 1993, p. 50).

¹⁷⁵ Friedman, 2008, p. 169.

¹⁷⁶ Bravo-Villasante, 1976, pp. 71-78. Para el disfraz femenino analiza la obra *El Aquiles* de Tirso de Molina. Por su

En suma, Tirso de Molina lleva al extremo el uso convencional del travestismo; pero ello, al igual que ocurre con el disfraz varonil de otros dramaturgos, no supone una ruptura con el binarismo tradicional del género, pues se trata de una mera imitación de la conducta masculina. La verdadera ambigüedad del género que desenmascara la identidad del sexo como una construcción cultural se da en Leonor de *Valor, agravio y mujer*¹⁷⁷. Es por esa ambigüedad entre lo masculino y lo femenino por la que el travestismo de Leonor resultó muy atractivo a las teorías norteamericanas sobre la identidad del género. Seagraves aborda el travestismo de Catalina de Erauso con las siguientes palabras:

El momento de la «verdadera agencia» por parte de Erauso marca un punto en que la violencia dentro del disfraz se convierte en algo más que una imitación poco original e ineficaz de la conducta masculina, y este «algo» es lo que Caro construye en su presentación del travestismo de Leonor¹⁷⁸.

5.3. *El retrato*

El hecho de que en las comedias de Caro sean los hombres los que llegan a reconocer su dependencia inevitable de las mujeres, jugando el rol de la mujer esquiva, implica que se ha producido la inversión entre el sujeto y el objeto. Frente a De Armas quien, considerando el romance del siglo XII como una reacción contra la misoginia, dice que esta inversión del rol del género ya se ha producido a partir del romance medieval¹⁷⁹, Juan Luis Montousse Vega asegura que la inversión real no ocurre hasta *El Conde Partinuplés* de Caro –ya que en el romance medieval caballeresco el héroe sigue siendo el conde Partinuplés, y la reina, Melior, solo le sirve

parte, Bayliss ve en el travestismo de Tirso de Molina un propósito más utilitario que feminista: Juana es un instrumento que usa el dramaturgo para ridiculizar a los hombres y a las mujeres, con el objetivo de entretener al público de ambos sexos (Bayliss, 2007, p. 318).

¹⁷⁷ Stephanie Bates y A. Robert Lauer dicen que Leonor, al no seguir las normas binarias de la sociedad, logra crear lo que Butler denomina *gender trouble*, y que «no existe aquí un revés sencillo de los papeles tradicionales binarios por parte de Leonor/Leonardo sino una ambigüedad completa, una ruptura total de nuestros conceptos formularios del género» (Bates, Lauer, 2010, p. 42).

¹⁷⁸ Seagraves, 2012, p. 90. «The moment of “true agency” on the part of Erauso marks the point at which violence within a disguise becomes something other than an unoriginal and ineffective imitation of male behavior, and it is this “something” that Caro constructs in her presentation of Leonor’s cross-dressing scheme». Seagraves asegura que para entender el travestismo como un mecanismo de la crítica, hay que ver su posición que elude constantemente la división entre lo masculino y lo femenino (Seagraves, 2012, p. 83). Ella encuentra el ejemplo de este travestismo en la historia de la monja, Catalina de Erauso, quien usó el travestismo para luchar por la protección de una mujer de su marido.

¹⁷⁹ De Armas, 1976, pp. 14-20.

como un instrumento para su obtención del premio final¹⁸⁰.

En esta inversión del rol del género, el retrato juega un papel fundamental en las comedias de Caro. En el teatro español del Siglo de Oro, el retrato de una mujer era usado con frecuencia, y su uso se prestaba a una cierta ambivalencia. Si el retrato suponía la objetivación de las mujeres, el retrato –en tanto símbolo de la identidad de la mujer– podía ser comprado e intercambiado como una mercancía¹⁸¹; por otro lado, el objeto del retrato causaba enamoramientos o celos en quien lo miraba convirtiéndose, de este modo, en el sujeto. El uso predominante en el teatro español del siglo XVII era el primero, por lo que los retratos femeninos «funcionaban como la prueba emblemática de la incapacidad de la mujer para controlar su propio destino»¹⁸². Pero Caro aprovecha esta ambivalencia del retrato para invertir el rol del género, convirtiéndolo en «un recurso eficaz» para controlar su destino¹⁸³.

En *Valor, agravio y mujer*, el retrato aparece cuando las estrategias emprendidas por Leonor –primero, como un hombre desconocido, después como Estela– fallan en su intento de convencer a don Juan. Cuando don Juan, insistiendo en su pretensión por Estela, le pide a Leonardo que se aparte de ella, Leonardo saca el retrato de Leonor:

| | |
|----------|---------------------------------|
| D. JUAN: | Basilisco |
| | mortal ha sido a mis ojos; |
| | parece que en él he visto |
| | la cabeza de Medusa, |
| | que en piedra me ha convertido, |
| | que me ha quitado la vida. |
| | (Caro, 1993b, vv. 2079-2084) |

¹⁸⁰ Montousse Vega, 1994. En el cuento medieval, todas las acciones de Melior se encaminan hacia la configuración heroica del conde Partinuplés. En este estudio, Montousse Vega compara *El Conde Partinuplés* de Caro con *La vida es sueño* de Calderón de la Barca para mostrar que los personajes femeninos con el nombre de Rosaura, poseen una configuración semántica completamente opuesta, ya que Rosaura de *La vida es sueño*, al igual que Melior, es un instrumento al servicio del interés de los hombres. En cambio, en *El Conde Partinuplés*, la verdadera configuración heroica es atribuida a Rosaura.

¹⁸¹ McKendrick, 2002, p. 160. En la época, ejercía mucha influencia la idea de Francisco Pacheco, quien opinaba que en los retratos quedaba vivo el ser original (Montauban, 2011a, pp. 41-42); de ahí que poseer un retrato equivaliera a la posesión de la mujer. Esta idea de que el retrato es inseparable del original está presente en *La vida es sueño*. La determinación de Rosaura por recuperar su retrato es un intento de recuperar el control de su ser (McKendrick, 2002, pp. 155-157).

¹⁸² Montauban, 2011a, pp. 52-53.

¹⁸³ Montauban, 2011a, p. 53.

La referencia a Basilisco y Medusa evidencia que se ha producido un proceso de objetivación del sujeto a través de la mirada icónica que, finalmente, lleva a don Juan a aceptar casarse con Leonor¹⁸⁴.

En *El Conde Partinuplés*, el retrato aparece como un enigma que da lugar a varias reacciones: el Conde dice: «¡Eché el cielo todo el resto / en su hermosura!» (Caro, 1993a, vv. 500-501); el Rey: «¡Pincel gallardo!» (Caro, 1993a, v. 504); y Lisbella: «Dama hermosa» (Caro, 1993a, v. 508). Gaulín se muestra más cauto: «Extraña, / si acaso el pincel no engaña» (Caro, 1993a, vv. 506-507). Y el descubrimiento de la cifra R y A lleva a una doble lectura contraria: si el Conde lo interpreta en clave del amor cortés «...en las almas reina» (Caro, 1993a, v. 523), Gaulín lo hace en clave totalmente misógina:

GAULÍN

Llámesese Romana

o rapada o relamida,
rayada, rota o raida,
rotunda, ratera o rana,
Ramira, ronca o rijosa,
roma, raspada o raposa,
rifa, ronquilla o rafuela,
o regatona o ratina,
y si es enigma más grave,
el A quiere decir ave
y la R de rapiña.
(Caro, 1993a, vv. 529-540)

De esta forma, el retrato se convierte en un marco que refleja la construcción cultural del signo de la mujer de la época que se movía entre esos dos polos opuestos. Carrión propone que el emblema del retrato de la dama, R y A, puedan ser las iniciales de los dos personajes femeninos: Rosaura y Aldora. Lleva a sospechar que Caro, confinando el signo cultural de la mujer de la época dentro de las iniciales de los personajes femeninos, tratara de probar que ellas estaban por

¹⁸⁴ Montauban, 2011a, p. 47. Ese rol importante que juega el retrato lleva a Maroto Camino a afirmar que en *Valor, agravio y mujer*, el rol del padre, ausente en la obra, es jugado por el retrato de Leonor. (Maroto Camino, 1996, pp. 43-46).

encima de las ideas femeninas preconcebidas¹⁸⁵. En definitiva, el retrato puede ser «un espejo que proyecta al público la propuesta escénica de Ana Caro»¹⁸⁶, en tanto que si se acepta la interpretación de Carrión del emblema como las iniciales de los personajes femeninos, se nos está anunciando desde el principio cuáles serán los personajes femeninos protagonistas, cuyas acciones no se someterán a la construcción cultural del signo de la mujer de la época.

Este retrato enamora al conde Partinuplés, lo que ya supone la objetivación del sujeto, pero Caro la refuerza presentando a continuación una escena de la caza donde el Conde persigue a una fiera y, al alcanzarla, aparece Rosaura tal como estuviera pintada en el retrato. El Conde entra entonces en un estado «de suspensiones tan grandes» (Caro, 1993a, v. 602) y la llama «homicida» (Caro, 1993a, v. 622), porque «si fiera cruel das vida, / beldad piadosa das muerte» (Caro, 1993a, vv. 623-624). Desde ese momento, el único empeño del Conde va a ser el de buscarla. Por todo ello, resulta acertada la afirmación de Maroto Camino de que:

Esta es la primera vez que el conde ve a Rosaura, y ella aparece, gracias a la habilidad mágica de Aldora, como un objeto transformado de la caza. Sin embargo, cuando ella se convierte en ella misma, nos damos cuenta de que Rosaura se escapa del destino de la presa para convertirse en la cazadora con Partinuplés como objeto de la caza. [...] La presentación de Caro de la caza y el retrato invierte eficazmente el sujeto y el objeto, por tanto, renegociando la relación entre el hombre y la mujer¹⁸⁷.

A este respecto, parece significativo que en *La viuda valenciana*, Camilo, pese a ser el burlado por la dama invisible, se refiera a sí mismo siempre como un cazador que persigue a una presa, que es la viuda:

CAMILO: ¿No está alguno al sol y al hielo,
esperando a ver salir
el tímido conejuelo,

¹⁸⁵ Carrión, 1999, pp. 244-245.

¹⁸⁶ Montauban, 2011a, p. 49.

¹⁸⁷ Maroto Camino, 2007, p. 207. «This is the first glimpse that Partinuplés has of Rosaura, and she appears, thanks to Aldora's magical prowess, as the transformed object of the hunt. However, as she changes into herself, we realize that Rosaura escapes the fate of the prey to become the hunter with Partinuplés the object of the hunt. [...] Caro's presentation of the hunt and the portrait effectively reverses subject and object, thereby renegotiating the relationship between man and woman».

y el pescador por asir
el pez simple en el anzuelo?
(Lope de Vega, 2001, vv. 1001-1005)

En su primer encuentro con la dama invisible, Camilo sigue hablando de su situación en términos de cazador:

CAMILO: Si la caza no he de ver,
tornadme, amigo, a poner
piguelas y capirote.
(Lope de Vega, 2001, vv. 1360-1362)

[...]

En descubriendo el halcón
para que la caza vea,
ya está cierta la pelea,
y es suyo aquel corazón.
(Lope de Vega, 200, vv. 1367-1370)

En cambio, Leonarda se refiere a sí misma como una esclava ante Camilo: «Y vuestra esclava» (Lope de Vega, 2001, v. 1268). En la única ocasión en la que Camilo dice ser esclavo, lo hace dirigiéndose a quien no cree ser Leonarda, y en tono irónico: «y me he de cansar al cabo / de ser de una dama esclavo, / que no me consiente el verla» (Lope de Vega, 2001, vv. 2197-2199).

Al contrario de lo que ocurre en *La viuda valenciana*, en *El Conde Partinuplés*, los que declaran ser esclavos son el conde Partinuplés y su criado, Gaulín. Cuando Aldora reprocha a Gaulín por sus insultos misóginos, él responde: «Y tu esclavo» (Caro, 1993a, v. 1099). Lo mismo responde el Conde a la petición de Rosaura de que vaya a Francia para luchar contra Inglaterra: «Soy tu esclavo» (Caro, 1993a, v. 1496).

Todo ello demuestra que el rol de la mujer esquiva que juega Leonarda crea una cierta ambigüedad en cuanto a su posición como sujeto, mientras que el papel del sujeto de Rosaura está fuera de toda duda¹⁸⁸. Esa inversión del rol del género en *El Conde Partinuplés* se ha

¹⁸⁸ La misma ambigüedad de sujeto y objeto se da en otra comedia del argumento de la dama invisible, *La dama*

logrado gracias a que Caro se desmarca del uso típico que hacen los dramaturgos del retrato en las comedias del Siglo de Oro. Mientras que la mayoría de los dramaturgos se servían de la equivalencia simbólica entre el retrato y la mujer para probar, objetivando a la mujer, la incapacidad de la mujer para controlar su destino¹⁸⁹, Caro utilizaba el potencial de la inversión del rol que ofrecía el retrato para hacer que fueran los hombres los que experimentaran el proceso de la transformación de la mujer esquiva. Y este retrato en las comedias de Caro actúa como «síntoma», porque su efecto continúa, aun cuando desaparece en la escena¹⁹⁰: es decir, el rol del género queda invertido definitivamente.

En esta parte, hemos visto que en las comedias de Caro predominan los valores del orden simbólico de la madre. Caro dignifica el razonamiento propio de la mujer, donde la emoción juega un papel importante, ya que ese razonamiento femenino permite que una reina pueda cumplir su obligación con éxito. Y la mujer vestida de hombre de Caro muestra especial solidaridad con otras mujeres, empatía ausente en otras mujeres vestidas de hombre. Por último, el retrato, en vez de convertir a las mujeres en objetos, les sirve como «una estrategia de la que se vale el sujeto femenino para hacer valer su voluntad en el interior del discurso patriarcal»¹⁹¹. Por lo tanto, el uso peculiar que Caro hace del travestismo y del retrato contribuye significativamente al establecimiento del orden simbólico de la madre en sus obras.

6. CONCLUSIONES

Las pocas obras que nos dejó Ana Caro no logran expresarnos tanto acerca de la figura de la escritora de oficio alineada con la ideología dominante de aquella época, como de una mujer que supo expresar su personal punto de vista. Sus obras constituyen un testimonio muy valioso en tanto que revelan el primer orden simbólico femenino que existió en la primera mitad del siglo XVII en España. La sutileza de la expresión de Caro –a la que obligaba su condición de escritora de oficio- hace que descubrir ese orden simbólico femenino en sus obras no resulte tarea sencilla. La lectura –a menudo desde la perspectiva masculina– de sus comedias las ha definido, o bien como una «literatura *disfrazada* de masculinidad», o bien como obras de tesis

duende, lo cual ha llevado a Robert ter Horst a considerar a don Manuel el protagonista de la obra, no a doña Ángela. Él interpreta *La dama duende* como una prueba del poder del control de don Manuel, quien la supera con éxito (Ter Horst, 1975).

¹⁸⁹ Montauban, 2011a, pp. 52-53.

¹⁹⁰ Montauban, 2011a, p. 43.

¹⁹¹ Montauban, 2011a, p. 52.

donde se degradan las cualidades masculinas; en cualquier caso, se trata de comedias que acababan cayendo en una pobre consideración de su valor literario¹⁹².

El orden simbólico de la madre de las comedias de Caro se puede entender en su plena significación sólo en relación con las comedias canónicas del Siglo de Oro, lo que permite alcanzar la consideración de que sus comedias nos revelan a una escritora que pudo leer el mensaje del rol natural de la subordinación de la mujer que transmitían los dramaturgos a través de la representación de la mujer esquiva. Si apreciamos el hecho de que en la época la mujer esquiva era muy popular tanto entre el público masculino –que se complacía de ver el sometimiento de la mujer esquiva al hombre–, como entre el público femenino –que se sentía atraído por la progresión de esta figura–¹⁹³, podemos suponer que Caro no padecía de la incompetencia simbólica como la mayoría de las mujeres de su época –que se dejaban influir por el poder de la mediación de la sociedad patriarcal–, sino que era capaz de dar un paso para responder críticamente a esa representación de la mujer esquiva.

De este modo Caro nos legó una de las pocas –si no única– voces de resistencia a la representación de la mujer esquiva en las comedias del Siglo de Oro. En el presente artículo se ha buscado demostrar que Caro trata de dar una respuesta crítica al modo en que se representaba la mujer esquiva, invirtiendo el rol del género en sus dos comedias: *Valor, agravio y mujer* y *El Conde Partinuplés*. Para ello desarrolló recursos dramáticos habituales en la época como el travestismo y, sobre todo, el retrato que generalmente servía para cumplir algunos de los objetivos de los dramaturgos –la apelación al gusto público y la objetivación de la mujer–. Esto demuestra cómo Caro convierte eficazmente el uso convencional de estos recursos teatrales para expresar su punto de vista como mujer a través de ellos.

Esta resistencia a los modos comunes de representación de la mujer esquiva pone en cuestión el feminismo de las comedias del Siglo de Oro –basado en el triunfo del amor sobre la sociedad y la fuerza subversiva que se ha atribuido al amor– y, en definitiva, el que los dramaturgos del siglo XVII fueran defensores de las causas feministas. Es en este aspecto donde puede situarse uno de los valores fundamentales de las comedias de Caro, puesto que sus comedias sugieren «los varios modos en que los textos marginales pueden ofrecer visiones cruciales para el entendimiento de la literatura de un período. Solo considerando lo que ha sido

¹⁹² Redondo Goicoechea opina que la marginación que la crítica literaria occidental hace de las obras femeninas se debe a que los críticos leen sólo masculinamente (Redondo Goicoechea, 2001, p. 21).

¹⁹³ McKendrick, 1974, pp. 319-323.

excluido del canon podemos empezar a entender cómo el canon se define a sí mismo»¹⁹⁴.

Estas líneas pretenden mostrar a la dramaturga como una mujer con alta conciencia de la identidad femenina, que supo dar una respuesta al modo en que sus coetáneos representaban a un grupo de mujeres que eran consideradas rebeldes, del que ella formaba parte. Termine este trabajo con la esperanza de que las futuras investigaciones puedan arrojar más luz sobre el orden simbólico de la madre de Ana Caro y de otras escritoras del Siglo de Oro.

¹⁹⁴ Williamsen, 1992, p. 28. «Several ways that marginal texts can lend insights crucial for the understanding of the literature of a given period. Only by considering that which has been excluded from the canon can we begin to understand how the canon defines itself».

7. BIBLIOGRAFÍA

- Baranda Neturio, Nieves, «Las escritoras en el siglo XVII», *Bieses*, 2013, pp. 1-25 (http://www.bieses.net/wp-content/uploads/2013/07/Escritoras_Siglo_XVII.pdf, noviembre de 2015).
- Bates, Stephanie y Lauer, A. Robert, ««Performativity» del género de Leonor/Leonardo y la creación de «Gender Trouble» en *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro», *Anagnórisis*, 1, 2010, pp. 31-55.
- Bayliss, Robert, «The best man in the play: female agency in a gender-inclusive *Comedia*», *Bulletin of the Comediantes*, 59, 2, 2007, pp. 303-323.
- Blue, William R., «The function of the molinera in *Don Gil de las calzas verdes*», *Bulletin of the Comediantes*, 25, 1, 1973, pp. 14-18.
- Bravo - Villasante, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, SGEL, 1976.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La dama duende*, ed. A. J. Valbuena Briones, Madrid, Cátedra, 1977.
- , *La vida es sueño*, ed. José Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 1994.
- Caro, Ana, *El conde Partinuplés*, ed. Lola Luna, Kassel, Reichenberger, 1993a.
- , *Valor, agravio y mujer*, ed. Lola Luna, Madrid, Castalia, 1993b.
- Carrión, María Mercedes, «Portrait of a Lady: Marriage, Postponement and Representation in Ana Caro's *El conde Partinuplés*», *MLN*, 114, 2, 1999, pp. 241-268.
- Cortez, Beatriz, «El travestismo de Rosaura en *La vida es sueño* y Leonor en *Valor, agravio y mujer*: el surgimiento de la agencialidad femenina y la desnaturalización del binarismo del género», *Bulletin of the Comediantes*, 50, 2, 1998, pp. 371 - 385.
- De Armas, Frederick A., *The invisible mistress: aspects of feminism and fantasy in the Golden Age*, Charlottesville, Va, Biblioteca Siglo de Oro, 1976.
- Elizabeth Perry, Mary, *Ni espada rota ni mujer que trota*, Barcelona, Crítica, 1993, pp. 11-22, 174-177.
- Ellis, Jonathan, «Royal Obligation and the “Uncontrolled Female” in Ana Caro's *El conde Partinuplés*», *Bulletin of the Comediantes*, 62, 1, 2010, pp. 15-30.
- Escabias, Juana, «Ana María Caro Mallén de Torres: una esclava en los corrales de comedias del siglo XVII», *EPOS*, XXVIII, 2012, PP. 177-193.
- , «Ana María Caro Mallén de Torres: *Dramaturga, pionera del periodismo y esclava*

- liberada*» en *Dramaturgas del Siglo de Oro: Guía básica*, 2013, pp. 31-42.
- Fernández Utrera, María Soledad, «Juegos de lenguaje en *La dama duende*», *Bulletin of the Comediantes*, 45, 1, 1993, pp. 13-28.
- Ferrer Valls, Teresa, «La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII» en *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura Latinoamericana y Española)*, eds. S. Mattalía y M. Aleza, Universidad de Valencia, 1995, pp. 91-108.
- , «Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral» en *Actas del Seminario La presencia de la mujer en el teatro barroco español. Almagro 23 y 24 de julio de 1997*, ed. M. de los Reyes Peña, Junta de Andalucía-Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, Colección Cuadernos Escénicos, 5, 1998, pp. 11-32.
- Finn, Thomas P., «Women's Kingdoms: Female monarchs by two women dramatists of seventeenth-century Spain and France», *Bulletin of the Comediantes*, 59, 1, 2007, pp. 131-148.
- Friedman, Edward H., «Clothes Unmake the Woman: The Idiosyncrasies of Cross-dressing in Ana Caro's *Valor, agravio y mujer*», *Confluencia*, 24, 1, 2008, pp. 162-171.
- García-Martín, Elena, «Gendered Representations of the Militant Church: Ana Caro's and Luisa Roldán's Rhetoric of War and Religion», *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal*, 7, 2012, pp. 69-100.
- Gil-Oslé, Juan Pablo, «El examen de maridos en *El conde Partinuplés* de Ana Caro: la agencia femenina en el *Juicio de Paris*», *Bulletin of the Comediantes*, 61, 2, 2009, pp. 103-119.
- Gómez Goyzueta, Ximena, «Las máscaras de la dama Leonarda en *La viuda valenciana* de Lope de Vega», *Atalanta*, 3, 2, 2015, pp. 5-20.
- González González, Luis M., «La mujer en el teatro del Siglo de Oro español», *Teatro: revista de estudios teatrales*, 6-7, 1995, pp. 41-70.
- González, Lola, «La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica», *Asociación Internacional Siglo de Oro*, Actas VI, 2002, pp. 905-916.
- Gorfkle, Laura, «Re-straging femininity in Ana Caro's *Valor, agravio y mujer*», *Bulletin of the Comediantes*, 48, 1, 1996, pp. 25 - 36.
- Heigl, Michaela, «La representación de la mujer en *La dama boba*», *Bulletin of the Comediantes*, 50, 2, 1998, pp. 291 - 306.
- Miletti, Luis, «Agenda Feminista o modelo teatral en *Valor, agravio y mujer*», *Espéculo. Revista*

de estudios literarios, 43, 2009, (<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero43/agenfemi.html>, mayo de 2016).

- Maroto Camino, Mercedes, «Ficción, afición y seducción: Ana Caro's *Valor, agravio y mujer*», *Bulletin of the Comediantes*, 48, 1, 1996, pp. 37-50.
- , «María de Zayas and Ana Caro: The space of woman's solidarity in the Spanish Golden Age», *Hispanic Review*, 67, 1, 1999, pp. 1-16.
- , «Negotiating Woman: Ana Caro's *El conde Partinuplés* and Pedro Calderón de la Barca's *La vida es sueño*», *Tulsa Studies in Women's Literature*, 26, 2, 2007, pp. 199-216.
- McKendrick, Merveen, *Woman and society in the Spanish drama of the Golden Age: A study of the "Mujer Varonil"*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.
- , «"Retratos, vidrios y espejos": Images of Honour, Desire and the Captive Self in the Comedia» en *Identities in Crisis. Essays on Honour, Gender and Women in the Comedia*, 2002, pp. 151-169.
- , «El libre Albedrío y la Reificación de la Mujer: La Imagen Pintada en *Darlo todo y no dar nada*» en *Identities in Crisis. Essays on Honour, Gender and Women in the Comedia*, 2002, pp. 171-188.
- Molina, Tirso de, *Don Gil de las calzas verdes*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2009.
- Montauban, Jannine, «El retrato como síntoma y representación en el teatro de Ana Caro y María de Zayas», *Bulletin of the Comediantes*, 63, 2, 2011a, pp. 39-56.
- , «"Descuidóse la poeta; ustedes se lo perdonen": el gracioso en las comedias de Ana Caro», *Hispanic Research Journal*, 12, 1, 2011b, pp. 18-33.
- Montousse Vega, Juan Luis, «"Si me buscas, me hallarás": la configuración del discurso femenino en la comedia de Ana Caro *El Conde de Partinuplés*», *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 44-45, 2, 1994, pp. 7-27.
- Morrow, Carolyn, «La representación de la mujer en *La vida es sueño* y *La dama duende*», en *Calderón: innovación y legado: actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Ignacio Arellano y Germán Vega García-Luengos, Pamplona, Universidad de Navarra, 2000, pp. 271-278.
- Muraro, Luisa, *El orden simbólico de la madre*, Madrid, horas y HORAS, 1994.
- Nogués Bruno, María, «El silencio en la educación de la mujer a la luz de *La dama boba* de

- Lope de Vega», *Lectora*, 13, 2007, pp. 29 - 44.
- Pérez Romero, Antonio, «“Si me buscas me hallarás:” mujer buscada, hallada y admirada en *El conde Partinuplés* de Ana Caro», *eHumanista*, 17, 2011, pp. 334-348.
- Peris Blanes, Jaume, «Un teatro para la nueva población urbana: los resortes de la cultura masiva en *La viuda valenciana* de Lope de Vega», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 30, 2012, pp. 201-222.
- Redondo Goicoechea, Alicia, «Introducción literaria. Teoría y crítica feministas» en *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*, 2001, pp. 19-46.
- Rhodes, Elizabeth, «Redressing Ana Caro’s *Valor, agravio y mujer*», *Hispanic Review*, 73, 3, 2005, pp. 309-328.
- Sánchez Llama, Íñigo, «La lente deformante: La visión de la mujer en la literatura de los Siglos de Oro», *Asociación Internacional Siglo de Oro*, Actas II, 1990, pp. 941-947.
- Sawhney, Minni, «Fantasy and the honour code: Lope’s “La viuda valenciana” and “El cordobés valeroso Pedro Carbonero”», *Hisperia. Anuario de Filología Hispánica XIV-I*, 2011, pp. 63-81.
- Schizzano Mandel, Adrienne, «*La dama juega al duende*: Pre-texto, geno-texto y feno-texto», *Bulletin of the Comediantes*, 37, 1, 1985, pp. 41-54.
- Seagraves, Rosie, «Violent Masculinity Onstage and Off: A Reading of Ana Caro’s *Valor, agravio y mujer* through the Memoir of Catalina de Erauso», *Bulletin of the Comediantes*, 64, 2, 2012, pp. 83-99.
- Simerka, Barbara, «Early Modern Literature and Contemporary Feminist Philosophy: Alison Jaggar, Carol Gilligan and Ana Caro’s *El conde Partinuplés*», *Estudios Hispánicos*, 33, 1999, pp. 495-512.
- Stroud, Matthew D., «Social-comic *anagnorisis* en *La dama duende*», *Bulletin of the Comediantes*, 29, 2, 1977, pp. 96-102.
- , «La literatura y la mujer en el Barroco: *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro», *Asociación Internacional de Hispanistas*, Actas VIII, 1983, pp. 605-612.
- Suárez Miramón, Ana, «El tema de la mujer en el teatro barroco», en *Las mujeres escritoras en la historia de la Literatura Española*, cod. Lucía Montejo Gurruchaga y Nieves Baranda Leturio, Madrid, UNED, 2002, pp. 55-84.
- Sullivan, Henry W., «Love, matrimony and Desire in the Theatre of Tirso de Molina», *Bulletin of*

- the Comediantes*, 37, 1, 1985, pp. 83-99.
- Ter Horst, Robert, «The Ruling Temper of Calderón's *La dama duende*», *Bulletin of the Comediantes*, 27, 2, 1975, pp. 68-72.
- Urban Baños, Alba, «El “yugo de Himeneo”: obligación, elección y desenlace en *El conde Partinuplés* de Ana Caro», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2014, pp. 385-402. ([file:///C:/Users/ss/Downloads/el-yugo-de-himeneo--obligacion-eleccion-y-desenlace-en-el-conde-portinuplés-de-ana-caro%20\(6\).pdf](file:///C:/Users/ss/Downloads/el-yugo-de-himeneo--obligacion-eleccion-y-desenlace-en-el-conde-portinuplés-de-ana-caro%20(6).pdf) consultado en julio de 2016).
- Valbuena-Briones, Angel, «La técnica dramática y el efecto cómico en “La dama duende”, de Calderón», *Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, 90, 349, 1975, pp. 15-26.
- Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- , *Fuenteovejuna. El Caballero de Olmedo*, Madrid, El siglo de Europa, 1993.
- , *La dama boba*, ed. Diego Marín, Madrid, Cátedra, 1989.
- , *La viuda valenciana*, ed. Teresa Ferrer Valls, Madrid, Castalia, 2001.
- Vigil, Mariló, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo veintiuno de España, 1986, pp. 1-91, 195-207.
- Villarino Martínez, Beatriz, «Dimensiones semántica y pragmática en *El conde Partinuplés*, de Ana Caro», *Signa (Revista de la Asociación Española de Semiótica)*, 15, 2006, pp. 561-587.
- Vivó de Undabarrena, Enrique, «Don Gil de las calzas verdes: matrimonio y derecho», *Revista de Derecho UNED*, 3, 2008, pp. 125- 166.
- Wardropper, Bruce, W., «La comedia española del Siglo de Oro» en *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 181-242.
- Weimer, Christopher B., «Ana Caro's *El conde Partinuplés* and Calderón's *La vida es sueño*: Profeminism and Heuristic Imitation», *Bulletin of the Comediantes*, 52, 1, 2000, pp. 123-146.
- Williamsen, Amy R., «Re-Writing in the margins: Caro's *Valor*, *agravio* y *mujer* as challenge to dominant discourse», *Bulletin of the Comediantes*, 44, 1, 1992, pp. 21-30.