



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de pregrado
Departamento de Literatura

**“DAMAS TRAMOYERAS EN DOS COMEDIAS DE ANA CARO.
UNA REVISIÓN DE *VALOR, AGRAVIO Y MUJER* Y *EL CONDE
PARTINUPLÉS*”**

Informe final para obtener el título de Licenciado(a) en Lingüística y Literatura Hispánica
con mención en Literatura

GRACIELA OLAVE RAMOS

Profesora guía
JÉSSICA CASTRO RIVAS

Seminario de grado: «*Teatro barroco: obras, representación, géneros y recepción*»

Santiago de Chile, 2017

ÍNDICE

	Páginas
AGRADECIMIENTOS	3
1. INTRODUCCIÓN	4-9
2. CONTEXTO DE PRODUCCIÓN	
2.1 El teatro en el Siglo de Oro español	9-13
2.2 Tras la huella de Ana Caro	13-18
3. DISCUSIÓN GÉNERICA DE LAS OBRAS	
3.1 <i>Valor, agravio y mujer</i>: una obra fronteriza	18-24
3.2 <i>El conde Partinuplés</i> y la comedia caballeresca	24-29
4. DAMAS TRAMOYERAS	
4.1 Esquema actancial en el teatro: personajes femeninos como sujetos de la acción	29-44
4.2 Mecanismos del enredo en <i>Valor, agravio y mujer</i>	
4.2.1 Amor, honor y venganza: motores de la acción	44-49
4.2.2 Disfraz varonil en la comedia del Siglo de Oro	49-58
4.3 Mecanismos del enredo en <i>El conde Partinuplés</i>	
4.3.1 El deber político de Rosaura	58-62
4.3.2 El poder del encantamiento y la tramoya escénica	63-67
4.4 Mecanismos convergentes: algunas consideraciones comparativas entre <i>Valor, agravio y mujer</i> y <i>El conde Partinuplés</i>	68-70
5. CONCLUSIONES Y APERTURA DEL ANÁLISIS	70-73
6. BIBLIOGRAFÍA	73-77

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar agradezco infinitamente a mi madre Graciela, mujer a quien admiro por su entereza y responsabilidad y de quien siempre he recibido amorosamente su apoyo en el ámbito académico a través de millones de formas y regalones. A mis abuelos Julián y María porque con amor guiaron mi niñez hacia el mundo de las letras y que, aunque no estén ya en este mundo, sé que me acompañaron cada vez que los necesité durante este año universitario. Mención especial a mi padre José Tomás por sus llamados nocturnos que me mantuvieron despierta en los tramos de esta tesina y que me animaron siempre con su gran sentido del humor. Agradezco de todo corazón a mi profesora guía Jéssica Castro, quien supo transmitirme el interés por la apasionante literatura del Siglo de Oro apoyándome en cada momento de escritura académica, gracias por la confianza y la paciencia en las múltiples correcciones que pasó esta tesina, por el siempre bien recibido café y por las amenas clases en las que se fueron gestando las ideas acá trabajadas. A Camilo, mi hermano del alma, a mis amigos de la Universidad, en especial a mis *damas tramoyeras*: Karen, Sofía, Catalina, M^a Angélica y Josefina. También quisiera mencionar a mis otras madres por su ternura y ánimo permanente Ana Virginia D, Flor F y Pilar R. Sin duda al área de literatura española, a Paco y a Ariel por su constante disposición académica, el recibimiento y el cariño entregado, asimismo a todo el equipo del Taller de Verso Clásico y alumnado de las tertulias calderonianas con quienes aprendí muchísimo sobre comedia barroca. Finalmente agradezco también a los profesores Ignacio Arellano y Antonio Sánchez por los valiosos consejos que me hicieron para este informe al venir a Chile en noviembre del presente año.

1. INTRODUCCIÓN

Dentro del apogeo cultural que viven los círculos letrados de la España del Siglo de Oro, se enmarca la Comedia nueva: un fenómeno artístico que atrajo a masas de espectadores tanto a corrales como a palacios. No eran solo lugares de representación, sino también un punto de convergencia entre distintos tipos de público, actores, actrices, dramaturgos, autores de comedia¹ y tramoyistas. El éxito del teatro clásico produjo una profesionalización de este, y por ende, su mercantilización e institucionalización. En este contexto, partícipe del disperso y minoritario grupo de dramaturgas barrocas, sobresale el nombre de Ana Caro, la autora de los textos que trabajaremos en este informe. Nacida alrededor de 1590 en Granada, es considerada una escritora de oficio por su activa participación en los círculos literarios de Madrid y Sevilla. Lamentablemente, hasta la actualidad conservamos de ella solo dos comedias completas: *Valor, agravio y mujer* y *El conde Partinuplés*.

Este informe se propone abordar las dos obras dramáticas profanas que nos han llegado de Ana Caro. Nuestro objetivo principal será estudiar a las protagonistas de las comedias ya mencionadas: Leonor y Rosaura, respectivamente. Este análisis se trabajará en el marco de lo que críticos especializados como Iglesias Feijoo (1997), Hildner (2017) o Navarro (2001, 2009) han llamado *damas tramoyeras*, personaje común y recurrente en el teatro clásico español. Este concepto de personaje femenino será el que analizaremos y perfilaremos en esta tesina, ya que desde nuestro punto de vista, las protagonistas de las obras de Caro son un claro ejemplo de esa tipología. Tanto Leonor como Rosaura tienen objetivos específicos en la trama y todas las acciones que realizan son para su propia conveniencia y de acuerdo al proyecto que ellas han definido.

Metodológicamente hablando, revisaremos primero el contexto de producción en que fueron escritas estas comedias, la condición de las dramaturgas áureas y la biografía específica de Ana Caro. Enseguida discutiremos y analizaremos los géneros de ambas comedias para luego centrarnos en el análisis de las protagonistas y sus objetivos particulares en cada trama. Utilizaremos para este fin el modelo actancial de Greimas (1971) que ha sido llevado desde la narratología al teatro por Ubersfeld (1998).

¹ Entiéndase autores de comedia no como dramaturgos, sino como el concepto actual de “director”.

Posteriormente profundizaremos en los conceptos teóricos de *enredo*, estudiando así los mecanismos que lo complican como lo son el disfraz, el engaño, el encantamiento y la mentira. Asimismo, a través del análisis comparativo, rastreamos los recursos y temas que convergen en ambas comedias, mencionando las diferencias y semejanzas de cada obra. Finalmente comprobaremos o refutaremos nuestra hipótesis que desde ya planteamos: las *damas tramoyeras* de las comedias de Ana Caro reflejan el oficio dramático en el plano ficcional como conciencias estructurantes del *enredo*, aspecto esencial en las obras dramáticas del Siglo de Oro. Cada una de ellas utiliza distintos mecanismos para esto, respondiendo a diferentes motivos, sin embargo, ambas son autoras del meollo del drama en pos de conseguir sus principales objetos: la venganza en el caso de *Valor, agravio y mujer* y el amor del caballero en *El conde Partinuplés*.

Estas obras poseen tramas que al ser cómicas tienen un énfasis especial la condensación espacio temporal, provocando así un tejido dramático complejo que suscita a la risa del espectador y sin duda, a la confusión primera de un lector anacrónico como es el del siglo XXI. Por ende, es relevante que esta introducción indique brevemente los argumentos y características formales de cada obra, lo que facilitará posteriormente la comprensión de nuestro trabajo.

En primer lugar *Valor, agravio y mujer* nos enfrenta a una comedia de género híbrido: con una trama propia de comedia de capa y espada, tiene características de la comedia palatina que más adelante discutiremos. La historia consiste en la búsqueda de venganza que hace Leonor, dama sevillana burlada por don Juan. El caballero luego de haberle dado palabra de esposo y de haber consumado el amor, la abandona, dedicándose a realizar múltiples viajes de placer. Gracias a una oportuna situación es invitado a la corte de Bruselas en Flandes: salva de unos bandoleros a las damas Lisarda y su prima Estela, condesa de Sora, a quien se dedica a seducir compitiendo con los otros caballeros que la cortejan: Ludovico, príncipe de Pinoy, y Fernando, hermano de Leonor.

La protagonista llega a Flandes vestida de hombre y se presenta a Fernando como Leonardo Ponce, un desconocido primo enviado de la misma Leonor. Los hermanos no se ven desde pequeños, por lo que él no la puede reconocer físicamente, sin embargo ella logra identificarlo al escuchar una conversación entre Fernando y don Juan. Este último

relata cómo agravó a una dama sevillana, refiriéndose a Leonor sin nombrarla y sin saber que aquella es hermana de su nuevo amigo. La protagonista muestra a Fernando una supuesta carta de Leonor pidiendo que reciban al caballero, es decir a Leonardo, porque huye de Sevilla debido a lances amorosos. Para efectos de mejorar la comprensión de esta comedia, a lo largo de esta tesina nos referiremos a Leonor como Leonardo cuando aquella esté disfrazada de hombre.

Ante el buen recibimiento, Leonardo se beneficia de la situación galanteando a Estela provocando que, como suele ocurrir convencionalmente en estos casos, la rival se enamore del apuesto joven que ha llegado a la corte. Aprovechando esta circunstancia nuestra protagonista se ayuda de la oscuridad de la noche para generar una serie de enredos: pide una cita a la condesa pero en su lugar envía a Ludovico, con quien ha pactado amistosamente esta treta. Paralelamente, ella misma se hace pasar por Estela solicitándole una cita en el terrero² a don Juan. Es gracias a su astucia tramoyera que logra hacer que el galán al día siguiente se delate ante la condesa como un burlador, por lo que el propósito de Leonor se va consolidando: la rival conoce la condición indecorosa de don Juan y por ende, ya no corresponderá a su cortejo. Posteriormente Leonardo logra que don Juan a través de los celos, reviva su amor por Leonor y Fernando, por su parte, se entera que la agraviada es su hermana. Este desenlace se vuelve particularmente intenso hasta que la protagonista vuelve al tablado vestida de mujer, revelando su identidad y cerrando la obra con una serie de matrimonios resolutivos.

En términos formales, la comedia cuenta con 2755 versos que se reparten en tres jornadas, prevaleciendo en ellos el uso del romance (1808 versos) y las redondillas (520 versos). El lugar de representación es Flandes y dentro de esta zona se ocupará tanto el bosque como la corte de Bruselas, donde jugará un papel importantísimo para el enredo, el uso del terrero. Temporalmente, pareciera ser que la comedia ocurre en el transcurso de varios días entre la primera jornada y la segunda, pues en esta última, Estela dice a Leonardo: "... ¿no me habláis? / ¿Vos sin verme tantos días?"(vv. 948-949)³. Entre el

² Nos referiremos al espacio del terrero como aquel jardín o espacio exterior inmediato que se ubica delante de la casa de la dama. La DRAE define "hacer terrero" como: "galantear o enamorar a una dama desde la calle o campo delante de su casa".

³ Caro, Ana. *Valor, agravio y mujer*, edición de Lola Luna. Madrid, Castalia, 1993. De ahora en adelante se consignarán solo los números de versos de acuerdo a esta edición.

segundo y tercer acto sí es seguro que transcurre una noche, pues es durante la noche de la segunda jornada en que suceden los hechos que se recordaran al día siguiente en el acto tercero. La noche entre esos dos días juega un papel crucial, pues es el tiempo del enredo por excelencia gracias a la oscuridad. A través de parlamentos paralelos entre Estela / Leonardo (que en realidad son Estela / Ludovico) y entre Estela / don Juan (quienes son Leonor / don Juan), serán suplantadas las identidades de los personajes. Es el momento donde el nudo dramático se hace más estrecho y más fructífero para la traza que urde la protagonista.

La edición que usaremos principalmente es la analizada y editada por la filóloga Lola Luna, el manuscrito en el que se apoya corresponde al siglo XVII y se encuentra en la Biblioteca Nacional de España. Además, existe otra copia que corresponde al siglo XVIII y que proviene de la Biblioteca de Osuna.

A diferencia de la primera comedia mencionada, *El conde Partinuplés* es una obra que unánimemente se ha catalogado como comedia caballescica, puesto que se basa en la novela francesa anónima del mismo nombre. Es la historia de Rosaura, emperatriz de Constantinopla, a quien su pueblo exige casarse por el bienestar político del imperio. Sin embargo ella lleva tiempo resistiéndose debido a que su padre, al momento de nacer Rosaura, vio en las estrellas que el hombre que le diera palabra de esposo a su hija, la agraviaría y luego le quitaría la vida. Su prima Aldora, que cuenta con dotes mágicas, le muestra una aparición donde observa a cuatro candidatos. Ella se enamora del prohibido: el conde Partinuplés, heredero del trono francés y prometido de Lisbella, su prima.

A través de la astucia y con ayuda de la magia de Aldora, Rosaura atrae al castillo a Partinuplés, a quien acompaña siempre su criado Gaulín. Luego de una serie de artimañas y siempre bajo la oscuridad de la noche, la emperatriz y el conde se declaran amor, sin embargo Rosaura teme a la pronosticada traición del conde, por lo que decide probarlo haciendo un trato: no le podrá ver el rostro a la luz del día mientras ella no se lo permita, de lo contrario, será expulsado del imperio y asesinado. Pasado el tiempo Rosaura trae noticias políticas a Partinuplés, Francia está en peligro y, por mucho que a ella le duela, pide al caballero que vaya a defender su patria. El conde por su parte, ha desatendido sus deberes políticos para dedicarse a vivir el amor recién descubierto, pero luego de la insistencia de la

emperatriz decide ir a luchar. Cuando Partinuplés vuelve de la aventura y se reencuentra con Rosaura, comienza a contarle sus sinsabores y victorias del viaje, ante lo cual ella se queda dormida escuchándole. Gaulín, quien permanentemente está influenciando a su amo, lo convence para que acerque una lámpara a su rostro y descubra su identidad. El caballero cede a la tentación y la dama se despierta furiosa y traicionada, exiliándolo del reino, entonces Aldora decide ayudar al conde y lo esconde en una nube, preparándolo para un torneo que se realizará en Constantinopla. Esta celebración tendrá como fin hallar un esposo definitivo para la emperatriz puesto que el vencedor se transformará en el emperador con el cual compartirá el trono. Al final de este suceso, el triunfador que había llevado durante todo el juego su rostro cubierto por la armadura, descubrirá su identidad y resultará ser el conde, consiguiendo de esta manera el perdón de la amada y el mando del imperio.

Formalmente esta comedia tiene 2110 versos en total repartidos en tres jornadas, en las cuales predomina el uso del romance (1249 versos) y el de la redondilla (576 versos). Las acciones ocurren principalmente en dos espacios: el castillo de la emperatriz en Constantinopla, sobre todo el patio de entrada, las habitaciones y el salón; y en Francia, territorio del conde, específicamente un monte, la playa y el bosque. Es solo en la jornada tercera cuando las afueras del castillo se transforman en un espacio importante, puesto que el desenlace ocurrirá en el campo de batalla de Constantinopla. Temporalmente hay que recordar que la Comedia nueva no suele respetar la unidad temporal. Se sabe por los diálogos de la primera jornada, que la emperatriz tendrá un año para escoger marido, por lo que se deduce que entre el inicio y el final de la comedia pasa esta cantidad de tiempo e incluso un poco menos. Aldora lo señala cuando presta ayuda a Partinuplés: “El tiempo se cumple ya / del cartel, mas no me espanto, / pues de mi ciencia el encanto / la jornada abreviará”⁴ (vv. 1895-1898). Además, no hay que olvidar que nos encontramos frente a una comedia caballeresca, género donde el tiempo suele ser mítico, es decir, que no se vincula directamente a un contexto histórico específico sino que se desarrolla en la atemporalidad propia de los mundos fantásticos.

⁴ Caro, Ana. *El conde Partinuplés*, edición de Juana Escabias, Madrid, Esperpento, 2015. De ahora en adelante se consignarán solo los números de versos de acuerdo a esta edición.

La edición que usaremos es la estudiada y editada por Juana Escabias, quien trabaja en base a una copia de la Biblioteca Nacional de España, proveniente de la primera mitad del siglo XVII, siendo el testimonio más antiguo que poseemos. Es importante señalar que la académica menciona que hasta el momento en que ella realiza la publicación y su estudio (2015), existen nueve testimonios de la comedia, dos manuscritos, una edición en inglés y seis en español. Una de aquellas es la incorporación de esta obra en el *Laurel de Comedias*⁵, la quinta parte específicamente, impreso en Madrid en 1653. La acompañan en esta recopilación Calderón de la Barca, Gaspar de Ávila, Vélez de Guevara, entre otros grandes dramaturgos.

En síntesis, como se puede observar en este breve resumen de los argumentos, las damas protagónicas de estas obras gestan la trama primordial. La escriben con sus propios actos, envolviendo tanto a don Juan como a Partinuplés en una red de engaños y encantamientos. Cada una con diferentes mecanismos como lo son el disfraz varonil o la magia, enredarán la trama según su propia conveniencia, creando así el nudo y conflicto de cada comedia.

2. CONTEXTO DE PRODUCCIÓN

2.1 El teatro clásico español en el Siglo de Oro

El llamado Siglo de Oro español es la denominación dada a la época en que las artes, especialmente la literatura, emergieron con fuerza en el siglo XVI y se profundizaron en el siglo XVII. Fue una época marcada por grandes autores y obras como el *Quijote* de Miguel de Cervantes, *La vida es sueño* de Calderón de la Barca y las *Soledades* de Góngora. La lista de *ingenios* y su producción es infinita, precisamente porque este período de la literatura se caracteriza por ser tremendamente fructífero a pesar de la gran crisis social, económica y política que asolaba a España sobre todo por la gradual inestabilidad del poder monárquico. Este período crítico en el que se localiza el Siglo de Oro, abarca cuatro reinados: Felipe II (1556-1598), Felipe III (1598-1621), Felipe IV (1621-1665) y Carlos II (1665-1700), donde en los tres últimos serán los consejos los que dirijan las decisiones monárquicas para España, representados por los validos duque de Lerma (1599-1618), el

⁵ Recopilación de comedias de distintos dramaturgos publicada en el siglo XVII.

conde duque de Olivares (1621-1643) y el conde de Haro (1643-1661). El segundo de ellos se sitúa en la época en que escribe Ana Caro y será uno de los promotores más activos de instancias artísticas como la Comedia Nueva, las justas poéticas o los concursos literarios.

Cierto es que “la monarquía ibérica no cayó de un siglo de gloria a un siglo de crisis: el paso de una coyuntura a otra solo se cumplió progresivamente” (Canavaggio, 1995, 2). Sin embargo, hechos históricos como la paulatina disminución de población debido a pestes, emigraciones y desgastes de suelos, los problemas entre castas y la preocupación por la “pureza de sangre”, la dependencia comercial con otros países y el creciente endeudamiento que vivía España, demuestran que efectivamente un fenómeno complejo se dejaba entrever poco a poco entre los españoles. Los habitantes y sobre todo los círculos letrados y aristócratas, eran cada vez conscientes de la crisis en que estaban viviendo.

Este problema “deja de lado, sin embargo, a Madrid y a Sevilla: dos polos de atracción cuya población aumenta con todos los necesitados que van a ellas en busca del remedio, lícito o no, para su indigencia” (Canavaggio, 1995, 8), focos culturales que, además serán el lugar donde Ana Caro se desenvuelva literariamente: entre las academias sevillanas y las fiestas del Buen Retiro, como revisaremos posteriormente. Este mundo que el ojo crítico de los artistas y eruditos del momento vio como un desorden antinatural, produjo un imaginario que precisamente buscaba lo contrario: el orden en el desorden, la realidad como una ilusión, la heterogeneidad como una constante y la complicación de la forma como un mecanismo lógico que produjera asombro en el lector, oyente o espectador, características que se acercan a lo que la crítica define desde Wölfflin y Burckhardt como el *barroco*.⁶

Maravall (1975) entiende el caso del barroco español como un concepto de época que se habría manifestado en el arte y la literatura. Afirma que es una realidad irrepetible y determinada por sus factores sociales, económicos y políticos. Aunque reconoce que esta época no estaría marcada por fechas rígidas, sino por procesos históricos, sí delimita al barroco dentro de los tres primeros cuartos del siglo XVII⁷. En este contexto es en el que se

⁶ Ya se hablaba de barroco desde el siglo XVIII como el estilo de ciertos artistas pero de una forma peyorativa. Ver Canavaggio, 1995, 31.

⁷ “Seguramente, se pueden establecer ciertas relaciones entre elementos externos, puramente formales, del Barroco en Europa, durante el siglo XVII, y los que presentan épocas históricas muy diferentes de áreas

desarrollaría la Comedia nueva, cumpliendo un fuerte rol social e ideológico según el autor: “ (...) el teatro español trata de imponer o de mantener la presión de un sistema de poder, y, por consiguiente, una estratificación y jerarquía de grupos, sobre un pueblo que, en virtud del amplio desarrollo de su vida durante casi dos siglos anteriores, se salía de los cuadros del orden social, o por lo menos, parecía amenazar seriamente con ello” (Maravall, 1990, 18).

La tesis de Maravall ha sido discutida por otros estudiosos del teatro español por considerarla reduccionista. Aunque se sigue manteniendo la noción de que el barroco sería un estilo o una cultura irrepetible, hoy en día la crítica en su mayoría matiza el análisis del rol ideológico que Maravall restringió tajantemente. Vitse, por ejemplo, se detuvo en el rasgo irruptor de la comedia barroca, enfatiza “su función de exploración, tal como se constituye en la corriente del primer siglo de la época moderna, cuando la literatura se convierte progresivamente en un cuestionamiento de la «cultura» según la han definido los antropólogos modernos” (1990, 18). Arellano por otro lado, afirma que esta posición deviene de una aplicación errónea que se le ha hecho a las obras, es decir, una sobreinterpretación que no ocurre únicamente en la tesis de Maravall sino que se extiende hasta las lecturas actuales⁸:

(...) toda interpretación excesivamente unilateral o exclusivizadora omite la reflexión sobre dos fuentes básicas de diferenciación: los géneros dramáticos (diferencia de objetivos, convenciones, horizontes de expectativas, funciones...) y la evolución cronológica (diferencias ideológicas, evoluciones literarias, modificación de los tratamientos en temas y rasgos constructivos... (Arellano, 1995, 131)

Si bien las representaciones con rasgos teatrales ya tenían un arrastre de la Edad Media dentro del ámbito público como lo eran los carnavales o las fiestas populares, la verdad es

culturales entre sí distantes. Que una cultura dispone siempre de préstamos y legados, los cuales le llegan de otras precedentes y lejanas, es algo fácil de comprobar. (...) Pero esos antecedentes, influencias, etc., no definen una cultura. (...) no se trata, propiamente, de un parentesco intracultural, sino más bien de aportaciones aisladas que se integran en conjuntos diferentes.” (Maravall, 1975, 25)

⁸ Se ha querido leer a las dramaturgas áureas como Ana Caro afirmando que escribieron obras “feministas” o que ellas mismas lo fueron. Desde nuestro punto de vista, creemos que es un pensamiento anacrónico el plantear que *El conde Partinuplés* o *Valor, agravio y mujer* son obras netamente feministas. Ya lo afirmaba Lola Luna, estudiosa de esta dramaturga, criticando esta *ahistorización* que olvida que el feminismo es un “movimiento moderno de emancipación de la mujer que tiene sus orígenes en la Revolución francesa y su hito fundamental es el movimiento sufragista de este siglo” (1993, 20). Por otro lado, los desenlaces resolutivos de estas comedias: casarse con el burlador y casarse con el traidor, escapan de toda ética feminista actual. Nos parece importante al momento de analizar a las dramaturgas mujeres del siglo XVII, no leer lo que se quiere leer sin prestar atención al contexto de producción de la obra, sobre todo cuando de teatro se trata.

que se carecía de la unidad mínima del teatro en su totalidad: el *mimema*, en palabras de Manuel Sito Alba (1981), es decir, aquel átomo teatral que cuenta con seis elementos: autor o director de escena, texto literario y códigos complementarios, actores-personajes, espacio, tiempo y público. Para este autor fue el dramaturgo renacentista Juan de la Enzina quien habría reintroducido la actividad teatral a España por medio de sus églogas.

En el siglo XVI comenzaron a construirse los primeros teatros estables en Castilla, según afirma Arellano: “la primera noticia de un teatro permanente es de 1568 y es la Cofradía de la Pasión la que lo inaugura, con representaciones en el mismo patio del Hospital de la Pasión y en terrenos alquilados, donde se montan improvisados tablados como escenario” (1995, 72) y que luego serían los corrales de comedia. Asimismo, la creación de la imprenta y del tablado conscientemente teatral serán elementos fundamentales para la concreción de la comedia barroca. El teatro como espacio de actividad laboral, de reunión masiva y de profesionalización tendrá su clímax en el siglo XVII. Sito Alba (1981) indica que lo más relevante de este cambio es que el público se volvió numeroso y asiduo al teatro, al que para entrar debían pagar. Esto demostraba el aspecto económico de la Comedia nueva al que se supeditan los seis elementos del *mimema*, reflejando así una madurez del teatro como actividad artística independiente y rentable.

Aunque los dramaturgos renacentistas ya habían escrito preceptivas⁹ en torno al drama, es Lope de Vega quien en su *Arte Nuevo de hacer comedias* (1609) plasmaría una normativa proveniente de su experiencia escritural. Al momento de publicarla tenía escritas 483 comedias, por lo que conocía los gustos y disgustos del público masivo que visitaba el teatro. Se le considera el pionero, el primer ingenio de la comedia clásica, incluso, le llamaban el *fénix de los ingenios* por su vasta producción en la que encontramos obras de todo tipo: palatinas, entremeses, burlescas, de capa y espada, etc. Canavaggio (1995) lo sitúa en la primera comedia, aquella que expande el teatro y que vive los inicios de las oposiciones éticas y estéticas¹⁰. Además, es en esta fase cuando se municipaliza el teatro

⁹ Por ejemplo, el proemio a la *Propalladia* (1517) de Torres Naharro o el *Arte de poesía castellana* (1496) de Juan del Encina.

¹⁰ “(...) desde los primeros años del siglo XVII, y más intensamente en el curso de la segunda década, se desencadenan, centradas en la herencia de santo Tomás y de Aristóteles, dos controversias, en las que sus

(Arellano, 1995), siendo subvencionado y controlado a través de alguaciles, censores y protectores de la comedia, lo que demostraba la gradual importancia cívica y cultural que iba adquiriendo la actividad dramática.

El siguiente período literario se denomina el de la segunda comedia, allí encontraremos otras figuras de renombre como Calderón de la Barca o Tirso de Molina. Se caracteriza por

recordar la importancia de los elementos heredados, ya sea en la recuperación o profundización del sistema dramático lopesco en su conjunto, ya sea en el aprovechamiento de temas, motivos, intrigas o procedimientos varios ya ampliamente utilizados en el primer período. Precisamente, esta renovación en la continuidad se traducirá en el fenómeno que sin duda, es el más característico de la *segunda comedia*, a saber, el de la reescritura o refundición.” (Canavaggio, 1995, 198)

Será en esta etapa donde escribirá Ana Caro, no solo para su gusto personal, sino que también para ganarse la vida dentro del competitivo mundo de la dramaturgia aurisecular. Como veremos posteriormente, la autora fue remunerada por su trabajo y frecuentó importantes círculos literarios de Sevilla y Madrid, los centros artísticos de la España del Siglo XVII.

2.2 Tras la huella de Ana Caro

Es importante situar a esta dramaturga dentro de un sistema cultural donde si bien no era frecuente que las mujeres escribieran o dirigieran una compañía, tampoco era extraño que lo hicieran. Ferrer afirma que “(...) 76 mujeres, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVII, consta que tuvieron a su cargo en algún momento la dirección de una compañía (...)” (2009, 84), usualmente viudas de autores de comedia que heredaban la empresa teatral. En el plano actoral, a diferencia del teatro inglés contemporáneo a la escritora, la comedia española sí permitía en su elenco a actrices y, aunque estas no gozaban de buena fama, los recitantes tanto masculinos como femeninos eran mal vistos por los códigos sociales de la época.

En el plano de la dramaturgia encontramos una mención a las escritoras en *Valor, agravio y mujer*, donde Ribete, utilizando su condición de gracioso que convencionalmente inserta comentarios metadramáticos a la obra, hace referencia a la situación teatral madrileña:

adversarios cuestionan la legitimidad moral y la validez artística del modelo teatral, que sus partidarios defienden encarnizadamente” (Canavaggio, 1995, 115).

Ya es todo muy viejo allá
sólo en esto de poetas
hay notable novedad
por innumerables, tanto,
que aun quieren poetizar,
las mujeres y se atreven
a hacer comedias ya (vv. 1164- 1170)

Seguramente el criado exageraba con ese tono de pluralidad que le da a la escritura femenina. Sí es verdad que las mujeres podían hacerlo, pero solían pertenecer exclusivamente a la nobleza, a la aristocracia o al convento, ya que la educación letrada para ellas se daba sólo en esos casos. Urban estudia a las dramaturgas de la época y analizando la situación cuantitativamente afirma que:

(...) contamos con 21 mujeres que escribieron desde comedias, autos sacramentales, loas, máscaras, bailes, sainetes y coloquios, hasta cartas sobre la licitud del teatro y, en el caso de Isabel Correa, la traducción al castellano de la tragicomedia de *El Pastor Fido* de Gian Battista Guarini. De estas 21 escritoras, 1 es una autora anónima de una máscara, 7 fueron monjas y centraron la mayor parte de su producción en temas religiosos o bíblicos, y 13 mujeres fueron seglares, de las que se tiene documentada un total de 29 piezas estrictamente teatrales, aunque, por desgracia, no se han conservado ni tan siquiera la mitad de ellas. (2014, 25-26)

Como podemos observar, Ana Caro no fue la única mujer que escribía, publicaba y veía sus obras representarse. Una de las primeras dramaturgas de las que tenemos noticias es Paula Vicente, hija de Gil Vicente, autor renacentista. Se calcula que nació cerca de 1500 y que actuaba y se desempeñaba como música en las obras de su padre. Se le atribuye la comedia *O cerco de Dio* y un *Arte de lengua inglesa y holandesa* que no se habría publicado. Por otra parte, es de Feliciano Enríquez de Guzmán de quien nos ha llegado la primera obra escrita: *Tragicomedia de los jardines y de los campos sabeos* de 1619.

En el grupo de las escritoras religiosas, nos encontramos con una sólida Sor Juana Inés de la Cruz que desde México se dedicó a la poesía, la prosa y el drama en obras como *Los empeños de una casa* o *Amor es más laberinto*. Igualmente, Marcela de San Félix, monja trinitaria e hija natural de Lope de Vega, escribió un prolífico conjunto de romances, loas, una autobiografía y coloquios, pero “no sabemos por qué circunstancias de los «cuatro o cinco» cuadernos escritos por sor Marcela, se salvó solo uno. El que nos ha llegado consta de 507 folios. Los demás los quemó «su humilde modestia» siguiendo órdenes de su confesor, acto de obediencia común en la época” (Sabat, 1989, 593).

Entre las damas nobles o aristócratas destaca María de Zayas, quien obtuvo gran éxito con sus *Novelas amorosas y ejemplares* y que en el teatro experimentó con *La traición en la amistad*. La condesa Leonor Menezes, por su parte, también se dedicó a la dramaturgia, escondiéndose tras el seudónimo de Laura Mauricio. Otras dramaturgas como Leonor de la Cueva, Sor María de Ceo, Ángela de Acevedo, Bernarda Ferreira, entre muchas, también fueron autoras activas del Siglo de Oro.

Ahora bien, estudiando específicamente la biografía de Caro, nos encontramos con que los recientes artículos sobre la dramaturga se han visto con la dificultad de situar su nacimiento en lugar y fecha específicos. Cronológicamente es en *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara donde documentamos la primera mención a la escritora: “levantáronse todos cuando entraron los forasteros (...) sosegada la Academia al repique de la campanilla del Presidente, habiendo referido algunos versos de los sujetos que habían dado en la pasada, y que daban fin en los que entonces había leído con una silva al Fénix, que leyó doña Ana Caro, décima musa sevillana” (1641, 55). Alonso de Castillo la señala en *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* como acompañante de María de Zayas “acompañala en Madrid doña Ana Caro de Mallén, dama de nuestra Sevilla, a quien se deben no menores alabanzas, pues con sus dulces y bien pensados versos suspende y deleita a quien los oye y lee” (1642, 52). De hecho, la misma María de Zayas la nombra también en sus *Desengaños amorosos*: “Y la señora doña Ana Caro, natural de Sevilla, ya Madrid ha visto y hecho experiencia de su entendimiento y excelentísimos versos, pues los teatros la han hecho estimada y los grandes entendimientos le han dado laureles y vítores, rotulando su nombre por las calles.” (1647, 106). Es posible que las dos autoras se hayan conocido en Madrid por las referencias que se hacen mutuamente¹¹.

Manuel Serrano y Sanz la consigna en sus *Apuntes para una biblioteca de Escritoras Españolas*, donde indica que:

Generalmente se afirma que nació en Sevilla; pero a nuestro juicio fue granadina, pues en esta población nació su hermano D. Juan Caro de Mallén, caballero de D.^a Elvira Ponce

¹¹ Ana Caro “dedica tres décimas a la novelista en la edición de 1638 de *Novelas amorosas y ejemplares*, es decir, un año después de la publicación del *Contexto de las Reales Fiestas*” (Luna, 1992, 18), las cuales se habrían realizado en el Palacio del Buen Retiro, por lo que la filóloga deduce que las escritoras se conocieron mientras Caro residía en Madrid, a donde habría llegado en enero de 1637, según su propio discurso: “Llegué a Madrid pimero / del erizado Enero” (cit. en Luna, 1992, 20).

de León, Marquesa de Villanueva de Valdueza. Residió bastante tiempo en Sevilla y también en Madrid. Perteneció a la Academia Literaria sostenida por el Conde la Torre, y cuyo presidente era D. Antonio Ortiz Melgarejo (...) Rodrigo Caro, en sus *Varones ilustres de Sevilla*¹², la llama «insigne poetisa que ha hecho muchas comedias, representadas en Sevilla y en Madrid y otras partes con grandísimo aplauso, en las cuales casi siempre se le ha dado el primer premio». (1903, 177-178)

Mucho más adelante Lola Luna (1992) haría un recorrido exhaustivo por la inacabada biografía de Ana Caro, donde se plantea que tenemos noticia de su quehacer literario desde 1628, año de la publicación de una *Relación de fiestas a los mártires de Japón*¹³ que se celebraron en el convento de San Francisco de Sevilla ese mismo año¹⁴.

La filóloga adhiere a la posibilidad de que haya nacido en Sevilla según los dichos de Rodrigo Caro que ya recogía Serrano y Sanz, así como también los de Zaya, aunque también cabe la posibilidad de que Rodrigo Caro se refiriera a la importancia de Sevilla como centro cultural donde Ana ejercía sus actividades literarias. Se suele vincular a la dramaturga con el árbol genealógico de aquel intelectual, donde contarían cinco Ana Caro según Luna o catorce según Delgado (1998). Luna, a partir de los testimonios estudiados, concluye: “Ana Caro de Mallén, natural de Sevilla, puesto que la fama otorga carta de natural según Rodrigo Caro, y puesto que ella misma la llama «Dulce patria antigua»” (1992, 23).

Lo que parece indiscutible es el origen noble del apellido Caro y de la misma autora, debido a la educación que se deja ver en sus obras llenas de referencias mitológicas, poéticas e históricas. Además, el uso que realiza de la técnica dramática denota una

¹² Según la Biblioteca Nacional de España, el manuscrito más antiguo de la obra de Rodrigo Caro se fecha entre 1701 y 1800, aunque este vivió entre 1573 y 1647, es decir, fue contemporáneo a Ana Caro. Disponible en <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiirsi/0/x/0/05?searchdata1=biam0000000054>.

¹³ A esta obra le siguen: *Grandiosa vitoria que alcanzó de los moros de Tetuán Jorge de Mendoza y Pizaña, general de Ceuta* (1633), *Relación de la grandiosa fiesta y octava que en la iglesia parroquial de San Miguel de la ciudad de Sevilla hizo don García Sarmiento de Sotomayor, conde de Salvatierra* (1635), unas décimas en alabanza a María de Zayas en las *Novelas amorosas y ejemplares* de la misma (1638), *Loa sacramental en cuatro lenguas* (1639), un soneto a Francisco Salado Garcés y Ribera en el *Episódico Poema* del autor (1640), *La puerta de Macarena* (auto sacramental de 1641), *La cuesta de Castilleja* (auto sacramental de 1642), un soneto a Tomás de Palomares en *Estilo nuevo de escrituras públicas* del mismo notario (1645), un *Soneto a doña Inés Jacinta Manrique de Lara estando enferma* (1645), *Coloquio entre dos* (auto sacramental de 1645), *El conde Partinuplés* en el *Laurel de Comedias. Cuarta parte de diferentes autores* (1653). De *Valor, agravio y mujer*, como hemos afirmado anteriormente, no tenemos fecha definida de publicación.

¹⁴ Luna en su edición de *Valor, agravio y mujer*, plantea que esta primera publicación “(...) participa del sentido espectacular, de rito civil y religioso, de la palabra que parece ser la forma “ideal” de la época. Época necesitada por primera vez de los fermentos públicos de una literatura de masas, impresas en pliegos sueltos que se encuentra en los orígenes del periodismo y la propaganda.” (1993, 10)

asistencia recurrente a las representaciones teatrales de la época y por qué no, la lectura de las mismas obras. Los estudios hechos por Delgado (1998) sobre la escritora reconocen que sus antepasados son de los primeros en poblar la villa de Utrera, perteneciente a la provincia de Sevilla donde formarían un importante y prestigioso linaje.

La dramaturga y académica Juana Escabias (2012), ha encontrado registro de su bautizo el 6 de octubre de 1601 en Granada, por lo que adhiere a la posición de Serrano y Sanz de que la autora habría nacido en esa ciudad entre 1590 y 1600. Es interesante señalar que:

En su documento de bautismo consta que había nacido bajo la condición de esclava. El hombre que la llevó a la pila bautismal, el procurador de la Real Audiencia y Chancillería de Granada, Gabriel Caro de Mallén, la adoptó legalmente (prohijamiento, según las leyes de la época). La niña, que vino al mundo tras la sublevación de los moriscos españoles y sus sucesivas derrotas y expulsiones que condenaron a la esclavitud a los hijos de los amotinados, dejó de ser entonces una esclava morisca para ingresar como miembro de pleno derecho en una de las familias cristianas más poderosas e influyentes de la época. (Escabias, 2013, 32)

El padre adoptivo de Ana Caro de Mallén habría sido un procurador de la Real Audiencia que trabajó y se casó en Granada con Ana María de Torres, madre putativa de Ana María Caro. El único hijo biológico de la pareja fue Juan Caro de Mallén y al momento de enviudar el padre, habría tenido un segundo hijo con su nueva esposa, el Fray Juan Mallén. Es debido a su hermanastro que encontramos muchas huellas de la dramaturga en los archivos de Sevilla y marcas de la misma ciudad en sus comedias, pues: “antes de abandonar España para trabajar como evangelizador en el Extremo Oriente, el joven estudiante Fray Juan Mallén culmina su formación religiosa en el sevillano convento de Santo Tomás de Sevilla, hoy desaparecido. Con ese propósito, alrededor de 1625, los Caro de Mallén se trasladan desde Granada a Sevilla, ciudad en la que se quedan a vivir” (Escabias, 2012, 185). De la vida conyugal de Ana Caro, poco se sabe, aunque se cree que no habría contraído matrimonio por su origen esclavo y morisco. Se conoce que falleció en Sevilla el 6 de noviembre de 1646 por una epidemia de peste según los registros del Archivo Parroquial de la Real Parroquia de Santa María Magdalena.

El pago por su oficio escritural es un aspecto en el que todos los estudiosos concuerdan, puesto hay registros de que fue remunerada por el Cabildo de Sevilla para escribir piezas teatrales durante el Corpus Christi desde 1641 hasta 1645: “(...) el que Ana Caro cobrara unas libranzas anuales, aunque exiguas no por ello despreciables en 1641, 1642, 1643, 1645

y una de mayor importancia en 1637, parece indicar que –para la autora– la escritura constituía un «oficio». Oficio el de poeta muy competitivo en la época de crisis de Felipe IV” (Luna, 1993, 11). Por otro lado, se la suele vincular debido a los dichos de sus contemporáneos a las academias del siglo XVII, específicamente con los círculos literarios de Sevilla y con la Academia del Conde de la Torre, siendo una protegida de las autoridades de la época:

(...) dedica la *Relación de la grandiosa fiesta y octava... de San Miguel* a Leonor de Luna Enríquez, mujer del conde de Salvatierra y Asistente de Sevilla de 1634 a 164. Y justamente, es en casa del Asistente donde Vélez de Guevara en su *Diablo cojuelo*, sitúa la academia literaria ya referida. Según estos datos, parece clara la relación entre Caro y los condes de Salvatierra, que, muy probablemente actuaron de mecenas de la autora. (Urban, 2014, 34-35)

3. DISCUSIÓN GENÉRICA

3.1 *Valor, agravio y mujer: una obra fronteriza*

La mayor parte de los estudios sobre esta obra revisan *Valor, agravio y mujer* como una comedia de capa y espada o una comedia de enredo¹⁵. Este último término es demasiado general para poder trabajarlo como parte de una categoría, puesto que según lo concluido por Serralta (1988), el enredo se encuentra presente prácticamente en toda la Comedia aurisecular. En cambio, nuestro punto de vista piensa que esta comedia se posiciona en la frontera que une al género de la comedia palatina y la comedia de capa y espada, llamada también comedia urbana.

En primer lugar hay que señalar que la comedia de capa y espada fue muy masiva e importante durante el Siglo de Oro desde los inicios de Lope de Vega, quien cultivó febrilmente el género, hasta la evolución que adquirió en obras como *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina o *La dama duende* de Calderón de la Barca. Las obras de este tipo fueron reconocidas por los dramaturgos y preceptistas de la época como Bances Candamo, quien ya las caracterizaba a fines del XVII en su *Teatro de los teatros*: “Las de capa y espada son aquéllas cuyos personajes son sólo caballeros particulares, como don

¹⁵ Ver Ferrer 1995 y Montauban 2011.

Juan, don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo” (1970, 33).

La obra de Ana Caro adquiere de este género el tono, el aparato enredoso, la concentración espacio-temporal y las características de sus protagonistas. Don Juan y doña Leonor no son personajes nobles, sino particulares. El profesor Arellano, que ha estudiado a fondo las convenciones de la comedia de capa y espada, sintetiza sus características de esta manera:

(...) la concentración temporal y espacial con tendencia a las unidades de tiempo y lugar, provocadoras de inverosimilitud entretenida y sorprendente, la ruptura del decoro, generalización de agentes cómicos, con tratamiento humorístico del honor, marcas de inserción en la coetaneidad y cercanía (geográfica, cronología, onomástica), primordial objetivo del enredo y dinamismo suspensivo. (1988, 48)

Es relevante destacar el segundo acto de la comedia, pues es ahí donde el enredo se ve extremado en la escena del terrero. Estela ha cedido a los requiebros de Leonardo y acuerdan una cita para esa noche. Sin embargo, cuando Estela sale de escena y aparece Ludovico, eterno enamorado de la condesa, Leonardo aprovecha la situación y le ofrece al príncipe lo siguiente:

LEONOR:	Esto me importa; escuchad: Estela se ha declarado connmigo; no la he de amar por vos, aunque me importara la vida, que la amistad verdadera se conoce en aquestos lances; mas del favor que me hiciere dueño de mi gusto os hará; y para que desde luego la pretensión consigáis al terrero, aquesta noche, quiero que la vais a hablar disfrazado con mi nombre (vv. 1121-1135)
---------	---

Ya concretado el plan entre Leonardo y Ludovico, la *dama tramoyera* se encargará de don Juan. Envía a Ribete con un mensaje para el galán que proviene supuestamente de Estela, aunque el público ya sabe que es un engaño urdido por Leonor. En este engaño creado por la protagonista, la condesa de Sora supuestamente solicitaría a Leonardo un encuentro nocturno enviándole un papel con Ribete, a lo que don Juan evidentemente

responderá: “no sé si es verdad o sueño / ni me atrevo a responder (...) / decid a mi hermoso dueño / que soy suyo” (vv. 1282-1283;1286-1287), de esta manera, la dama sevillana ha logrado unir a los personajes que van llegando uno a uno al terrero. El público, que estaba al tanto de las convenciones teatrales, sabía que los diálogos se entrecruzarían y que las parejas de personajes no estarían escuchándose entre sí. Antes de entrar suplantando la identidad de Estela, Leonor se hace pasar por una aparición frente a don Juan, posteriormente sale Estela a la ventana a recibir los cortejos de Ludovico, quien toma nombre de Leonardo. Paralelamente don Juan aparece en escena y también Leonor que se había ausentado unos instantes. Aunque no sabemos si esta ha mudado de traje o no, el espectador del Siglo de Oro entendía implícitamente que los sucesos ocurrían de noche y que los personajes no podían verse entre sí, por lo que no era importante señalarlo. De todas formas, la didascalía ya lo dice cuando sale a escena Leonor: «(Vase, y sale D^a LEONOR, de noche)» (v. 1302 acot.) y luego lo reafirma ella misma: “esta noche ha de entablarse / o mi remedio, o mi muerte” (vv. 1326-1327).

La escena del terrero es una de las más cómicas precisamente porque la concentración espacio temporal y la polifonía de voces de los personajes se potencian, exacerbando el malentendido y la suplantación de identidades. Así, mientras Ludovico engaña a Estela haciéndose pasar por Leonardo, Leonor engaña a don Juan haciéndose pasar por Estela:

D. Juan: ¿Yo ingrato? Quiera el cielo si no os adora mi hermoso celo que sea aqueste mi último fracaso	Ludovico: De que soy vuestro esclavo estoy bien cierto mas no se de que os desvela mi amor, hermosa Estela (Quiero saber a lo que Leonardo quiere)
Leonor: Que, ¿no me conocéis?, vamos al caso ¿Cómo queréis que os crea, si no era necia, fea, pobre, humilde, villana, doña Leonor, la dama sevillana? Y ya sabéis, ingrato, habéis burlado con su honor la verdad de su cuidado.	Yo sé que el de Pinoy por vos se muere; es rico, es noble, es príncipe, en efecto, y aunque atropella amor todo respeto, no me juzgo dichoso.
D. Juan: ¿Qué Leonor o qué dama?	Estela: Por cansado, soberbio y ambicioso, aun su nombre aborrezco.
Leonor: Llegaos más cerca, oíd: nunca la fama se engaña totalmente, y yo sé que no miente.	Ludovico: ¡Ah, ingrata, bien merezco que anticipéis mi amor a sus favores!
D. Juan: Que me haya don Fernando descubierto (Ap)	Leonor: ¿De qué sirven retóricos colores? Ya confesáis su amor. D. Juan Ya lo confieso (vv. 1646-1674)

Asimismo, la comedia no respeta la unidad de tiempo aristotélica, puesto que como he afirmado en la introducción, los sucesos ocurren entre varios días. Según Arellano, este rasgo de la comedia de capa y espada en general persigue:

(...) un efecto, contrario al de la preceptiva clasicista, es decir, persigue un efecto de *inverosimilitud* ingeniosa y sorprendente, capaz de provocar la admiración y suspensión del auditorio. En otras palabras, la unidad de tiempo no puede desligarse de la construcción laberíntica de la trama ingeniosa ni de la acumulación de enredos cuyos efectos potencia. (1988, 8)

En la escena que hemos mencionado el artilugio del enredo se estrecha con los parlamentos paralelos al ocurrir en un espacio y tiempo condensado, lo cual aumenta considerablemente la intensidad dramática. Al día siguiente, ya se han desatado los efectos que involucran la suplantación de la identidad y durante ese mismo día, el desenlace cómico es inminente. Por esto, creemos que es factible vincular este aspecto con la traza que idea la protagonista, doña Leonor, quien elige la noche que todo lo oculta y todo lo permite como momento propicio al enredo.

Otra característica de la comedia de capa y espada que se ve aplicada en este texto es la onomástica común. Don Juan y Leonor, son nombres particulares de simple galán y dama. Igualmente sucede en su pariente genérico *Don Gil de las calzas verdes*, donde doña Juana y don Martín no pertenecen a ningún grado nobiliario que se especifique en el texto, así como tampoco ocurre en *La dama duende* de Calderón con doña Ángela y don Manuel, sus protagonistas.

En *Don Gil de las calzas verdes*, paradigmática comedia de capa y espada de Tirso de Molina, la disfrazada de hombre tiene tintes aún más cómicos que en la obra presente, pues los cambios de vestimenta son más confusos y rápidos. Sin embargo, las semejanzas son muchísimas: doña Juana es una dama burlada que ha viajado a Madrid acompañada de Quintana su criado, hecho que también sucede en el caso de Leonor que viaja con Ribete. Don Martín, el galán que le dio palabra de esposo, ha sido enviado por su padre a casarse con doña Inés por conveniencia y porque no acepta la aventura que ocurrió entre su hijo y doña Juana. Esta es una diferencia notable con *Valor, agravio y mujer*, donde el mismo galán da como razón del abandono, el aburrimiento: “cansado y arrepentido / la dejé, y seguí la fuerza, / si de mi fortuna no / de mis mudables estrellas” (vv. 402-405). *La dama duende*, por su parte, luce una de las *damas tramoyeras* más desarrolladas de la Comedia

nueva. Doña Ángela efectivamente se comporta como un duende en su forma de ser sutil, traviesa y perspicaz. Se desenvuelve astutamente en el decorado escénico para alcanzar su objetivo, es capaz de modificar la estructura de su casa a través de una alacena por donde pasa a la habitación de don Manuel, intrigando así al amado con ayuda de su criada Isabel. El caballero dice de Ángela “como ilusión se deshizo / como fantasma se fue” (vv. 2231-2232) y Ángela misma introduce el término que acá estudiamos teóricamente cuando don Luis le cuenta los sucesos que ocurrieron por una dama tapada “miren la mala mujer / en qué ocasión te había puesto! / Que hay *mujeres tramoyeras*” (vv. 515-517), fingiendo así un recato de viuda que no le es propio, cuando en realidad ella era la mujer “torbellino”, término con el cual los personajes de esa obra se referirán permanentemente a la dama por su agilidad y astucia con que envuelve en sus engaños a don Manuel y miente constantemente a su hermano.

Las obras nombradas de Tirso y Calderón son claros ejemplos de la comedia de capa y espada. Suele encontrarse en su *dramatis personae* a *damas tramoyeras* que van tapadas o disfrazadas y que se caracterizan por su astucia. Usualmente tiene protagonistas femeninas cuyo proyecto principal en el texto es el amor de un galán o la recuperación del honor perdido.

Sin embargo, *Valor, agravio y mujer*, comparte rasgos con otro género: la comedia palatina. Los orígenes de este tipo de obras se encuentran en la comedia *a fantasía*, es decir, aquella que se basa en invenciones o cosas “fingidas”. Al respecto, Castro afirma que:

(...) el teatro de Torres Naharro conformará uno de los pilares sobre los que se cimentará la Comedia nueva, principalmente su división de la comedia entre *a noticia* y *a fantasía*. Esta última posee especial relieve en la medida en que bebe de una serie de fuentes conocidas y aprehendidas por Naharro, entre las que se encuentran la comedia humanística y con ella *La Celestina*, el rescate de la comedia latina y las recientes comedias italianas.” (2017, 4)

Esta división de Torres Naharro hecha en el proemio a su *Propalladia*, influenció a fines del siglo XVII al preceptista Bances Candamo, quien sistematizó estas categorías: “separa a las comedias en *historiales* y *amatorias*, en donde estas últimas se caracterizan por ser «pura invención o idea sin fundamento en la verdad». Asimismo, las comedias *amatorias* se dividen en comedias *de capa y espada* y comedias *de fábrica*” (Castro, 2017, 4). Es precisamente de este último término de donde vendría lo que hoy llamamos comedia palatina, ya que Bances caracterizó las comedias de fábrica como aquellas “cuyo artificio

consiste en varios acasos de la Fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran fama, altas conquistas, elevados amores y, en fin, sucesos extraños, y más altos y peregrinos que aquellos que suceden en los lances que, poco ha, llamé caseros” (1970, 33). Dicho esto, la invención y la ficción sería una de los principales rasgos de la comedia de fábrica, así como también la prevalencia del tema amoroso.

De esta manera, el género palatino no fue solo desarrollado por dramaturgos barrocos como Lope de Vega o Tirso de Molina, sino que ya en la renacentista *Comedia Aquilana* del propio Torres Naharro encontramos un origen claro de esta especie dramática (Castro, 2017).

Zugasti (2003) ha sintetizado los siguientes rasgos del género apoyándose en los trabajos de Weber de Kurlat sobre comedia palatina: atmósfera fantástica y cortesana, acción que ocurre en espacios exóticos como Flandes, Florencia o Polonia; atemporalidad o temporalidad remota, protagonistas nobles, reyes o príncipes que suelen evocar a un importante personaje histórico, onomástica altisonante de los personajes y la alta dosis de enredo que entregan las tramas de estas obras¹⁶.

Como se puede comprobar, en *Valor, agravio y mujer* efectivamente hay una lejanía temporal o más bien una atemporalidad, pues no se mencionan fechas específicas que nos permitan ubicar la trama en un espacio de tiempo cercano al espectador del siglo XVII. Por otro lado, existe una lejanía espacial pues la acción ocurre en Flandes, específicamente en la corte de Bruselas. Nuestros únicos personajes nobles son el príncipe de Pinoy, Ludovico y la condesa de Sora, Estela, quienes sin embargo, no son los protagonistas de la obra. Los personajes principales tienen nombres comunes y corrientes, propios de la comedia de capa y espada. La figura secundaria del príncipe Ludovico no se muestra como un personaje grandilocuente de altas virtudes nobiliarias, sino que más bien es un hombre ridículamente vanidoso que requiebra incansablemente a Estela. Esta dama, por otro lado, no es la condesa de Belflor de *El perro del hortelano* de Lope de Vega, insigne comedia palatina, donde Diana toma las riendas de la situación al enamorarse de su secretario, a quien declara a través de formas veladas para no ser incoherente con su decoro dramático. Es un personaje poderoso, un sujeto de la acción como lo es Rosaura en *El conde Partinuplés* y

¹⁶ Ver Zugasti, 2003, 163-168.

posee la astucia tramoyera de Leonor en *Valor, agravio y mujer*. En cambio Estela, es el objeto de deseo de tres hombres y de una disfrazada de hombre (Leonardo), pero poco hace por su propia cuenta o motivación, por lo que no es protagonista.

Como ya hemos afirmado, el enredo era una característica esencial en el teatro del Siglo de Oro, sin embargo este aspecto “es inherente a la comedia en sí, no es privativo de ningún género, pero los dos que con mayor profusión se sirven de él son la comedia de capa y espada y la palatina (más la primera que la segunda)” (Zugasti, 2003, 167). Por lo que podemos deducir que *Valor, agravio y mujer*, al ser una comedia que bebe de las dos vertientes teatrales que más ponen énfasis en el mecanismo del enredo, tiene una trama complicada en su calidad de comedia cómica. Obras serias como *La vida es sueño* o *El alcalde de Zalamea*, ambas de Calderón, también se basan en situaciones propicias al enredo, pero el tono general de las comedias no se carga de la comicidad que un malentendido tramoyero puede provocar. En cambio, el sentido global y el efecto estético dominante en aquellas comedias serias de Calderón, poseen tintes trágicos y elevados, cosa que no sucede en los géneros urbanos o palaciegos.

A partir de esta comparación concluimos que *Valor, agravio y mujer* posee muchas características centrales de la comedia de capa y espada, pero ciertos rasgos superficiales de la comedia palatina. Estos desajustes no eran extraños en la comedia del XVII, ya que como afirma Oleza sobre las representaciones del segundo cuarto de siglo, estas viven “el período más fecundo en cambios y reajustes en el sistema de los géneros teatrales. Casi todo lo nuevo que se detecta en esta fase seguirá caracterizando el teatro áureo hasta finales de siglo, aunque cada vez con menor empuje y originalidad” (2013, 726).

3.2 *El conde Partinuplés: una comedia caballerescas*

La comedia caballerescas nos refiere a aquellas representaciones teatrales que se escribieron y representaron durante el Siglo de Oro español y que generan una relación hipertextual, en términos de Genette, con las novelas de caballería¹⁷. Si bien es cierto,

¹⁷ “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. (...) o texto derivado de otro texto preexistente” (Genette, 1989, 14).

estudiosos como Claudia Demattè han incluido en esta tipología solo a las comedias basadas en las novelas caballerescas españolas, en este caso haremos el alcance hacia novelas de origen extranjero. Es la situación de *El conde Partinuplés*, basada en la novela medieval anónima del mismo nombre, datada en el siglo XII y escrita en francés.

Aunque no se sabe con exactitud el momento en que la materia caballerescas penetró en el teatro español, si es cierto que la comedia de este tipo encuentra sus orígenes en las festividades y prácticas escénicas de la Edad Media y el Renacimiento. Los nobles eran los más asiduos a las novelas de caballería, razón por la cual eran los precursores de celebraciones como los torneos, donde “se preparaba un mínimo argumento dramático apoyado por un aparato escenográfico que permitiera un mayor desarrollo del componente ficticio del juego” (López, 2006, 312). Esta realización escénica se ha llamado *momo*, es decir, la celebración post justa en honor al caballero vencedor. Pérez Priego reconoce este concepto como “una forma estilizada de esas teatralizaciones caballerescas de la Edad Media” (2006, 18).

Comenzó a configurarse este tipo de teatro en el siglo XVI, debido al apogeo de las novelas de caballería que seguían siendo un éxito, a diferencia de la supuesta decadencia que parte de la crítica ha visto posterior a la publicación del *Quijote*. Fue Gil Vicente quien en el contexto español empezó a trasladar la temática caballerescas al teatro renacentista como tal, ya que en 1522 escenificó el *Primaleón* en *La tragicomedia de don Duardos* y en 1533 llevó al tablado *La tragicomedia de Amadís de Gaula* inspirado por la influencia teatral italiana que privilegiaba el uso de tramoyas requerido en este tipo de teatro (Pérez, 2006). Como bien afirma Orozco respecto a la espectacularidad de este género enmarcado usualmente dentro de las fiestas nobiliarias, aquel era un “ámbito idóneo para la síntesis de arquitectura, escultura, pintura, música y literatura” (Orozco, 1969, 125).

Este tipo de comedias se caracterizan, en primer lugar, por contener episodios donde la acción emerge por causas fantásticas como hechizos, pócimas, conjuros, etc. Los personajes podían realizar actos maravillosos como volar, transformarse o desaparecer como lo hace frecuentemente el personaje de Aldora en la comedia de Caro: realiza conjuros, esconde a Partinuplés en una nube, encanta la mesa y la comida con las que reciben al caballero, entre otros sucesos fantásticos. Por lo mismo, este género solía

requerir tramoyas complejas que permitían la realización de los eventos maravillosos, aspecto que como hemos afirmado, se profundizó durante el siglo XVII tras la influencia de la camerata florentina y la invención italiana de la ópera, fuertes influjos en la comedia cortesana española¹⁸. Otra característica relevante de estas comedias es la utilización de nombres fuera de lo común en sus personajes, entre los cuales incluso algunos evocan directamente a los héroes de novelas de caballería como Roldán o Partinuplés. Así también, son maravillosos y fantásticos los lugares en los cuales se desarrollan las obras: naciones o ciudades extrañas como en el caso de *El conde Partinuplés* donde la acción se despliega entre Constantinopla y Francia, zonas distanciadas y exóticas para el espectador común del siglo XVII.

Por otro lado, es importante señalar que el dramaturgo de la comedia caballeresca realiza un trabajo de mediación entre sistemas de signos distintos como son la novela y el teatro, “(...) se ocupa de una traducción intersemiótica que presupone un probable cambio en el punto de vista del narrador, una reorganización del nudo en una secuencia temporalmente lineal y una racionalización de los acontecimientos” (Demattè, 2004, 182). Por ende, el autor hace un proceso de selección, donde elige los episodios de la historia original debido a la larga extensión que tenían las novelas de caballería. Condensa estos episodios de forma temporal y estructural en función del divertimento dramático y de las convenciones de la época, por lo que el *ingenio* cuenta con la capacidad de invención, configuración y perfeccionamiento del relato, adecuándolo al gusto del público teatral¹⁹.

Partonopleus de Blois es una novela francesa anónima del siglo XII que fue ubicada por Menéndez Pelayo (1905) en el Ciclo Troyano, difundido ampliamente en España. El mismo estudioso plantea que el texto se basa en *Lanval*, uno de los “lais”²⁰ de María de Francia, medio por el cual llegaron al arte vulgar las fábulas de los bretones. Al respecto, Escabias señala en su estudio sobre la fuente caballeresca de la comedia de Caro, que “hasta 1643 se conocen una docena de ediciones españolas de la historia, por la que se mantuvo el interés hasta mediados del siglo XIX puesto que siguió editándose en pliegos de cordel” (2015,

¹⁸ Ver Arellano 1995, 87-101.

¹⁹ Para profundizar en estos puntos, ver Demattè, 2004.

²⁰ Escabias lo define como “(...) poema narrativo corto escrito en una mezcla de primitivo inglés y francés que narra las aventuras de un héroe, normalmente caballero, vinculadas al ideal del amor cortés. El origen de la palabra es celta” (2015, 28).

27). Lola Luna (1992) por su parte, reconoce la mención hecha por Tirso de Molina al personaje Partinuplés²¹ y supone que el argumento de la novela era muy conocido en el público de la época. Es importante señalar esto, ya que las comedias en general solían representarse frente un público si no lector, asiduo a las narraciones orales que estaban muy inmersas en la cultura popular.

En la novela la protagonista toma el nombre de Melior, quien sucede en el trono a su padre, transformándose en la emperatriz de Constantinopla. Sus tutores le piden casarse pronto y ella se enamora del Conde Partinuplés, a quien atrae a su castillo a través de sus poderes mágicos, transportándolo en un barco encantado. Se frecuentan bajo la oscuridad de la noche con la advertencia de Melior al conde de que no puede ver su rostro hasta pasados dos años. El conde debe volver a Francia por urgencias militares y de vuelta, aprovechando que su amada duerme, alumbra su rostro. Una gota de aceite de la lámpara cae sobre ella, despertándola y enfureciéndola, por lo que Melior lo castiga ordenando su asesinato. Urracla, hermana de la emperatriz, intercede por él y lo salva. Al igual que en la comedia, se realiza un torneo para escoger el marido de la protagonista y emperador para Constantinopla, juego en el que Partinuplés gana, recuperando el amor y el perdón.

La obra pareciera tener un influjo directo del mito de Psiqué y Eros, y según lo que ha planteado Smith (1977), el autor francés del relato caballeresco podría haberse basado en el *Mythologiarium* donde se recoge la visión de Psiqué y Amor de Ovidio y de Apuleyo, pero también en el corpus céltico de historias fantásticas de donde resuena la caracterización de Melior. El encuentro amoroso de estos personajes mitológicos también surge en la oscuridad, tal como sucede en la obra de Caro y en la novela original. Eros le pide a Psiqué no ser descubierto, pero esta lo traiciona al verse influenciada por el consejo de sus celosas hermanas, provocando su expulsión. Tanto en la novela como en la comedia, los roles femeninos y masculinos se invierten respecto al mito. Será Rosaura / Melior la que se oculte permanentemente y Partinuplés el traidor que instigado por su criado, rompe el pacto.

²¹ “El personaje que da título a la obra gozaba de tanta popularidad en la primera mitad del siglo XVII, que Tirso de Molina, para referirse a «encantamiento o hechizo amoroso» utiliza tan sólo el nombre: «Si te encanta / Qualche princesa o infanta, / llámate Partinuplés»” (Luna, 1992, 124).

Aunque la dramaturga respetó el esqueleto de la trama, son varios los cambios que podemos observar desde la novela medieval hasta la comedia áurea. A Rosaura se le presentan tres candidatos para esposo a través de un conjuro hecho por su prima, desde donde ella los puede ver sin que se enteren: Eduardo de Escocia, Federico de Polonia y Roberto de Transilvania. Sin embargo, de quien se enamora es del conde Partinuplés de Francia, quien está comprometido. Esta mostración de candidatos no se realiza en la novela original, donde además dan a Melior dos años para elegir esposo y no uno como ocurre en la comedia.

En cuanto a los personajes, todos sus nombres cambian, a excepción de Partinuplés. Rosaura es Melior y tiene los poderes mágicos que Aldora ostenta en la comedia, además, la rival no se llama Lisbella sino que Elenisa, y su presencia es más poderosa que en la obra pues en un episodio de la narración es con quien casan a Partinuplés forzosamente.

Urracla es la figura paralela de Aldora en el texto original y, aunque en este caso es su hermana y no su prima, se enamora también del conde y lo encierra en su castillo. Es gracias a la reina Ansises, un personaje no desarrollado en el drama, que el caballero puede escapar y participar en el torneo final.

En la novela el caballero no es acompañado por ningún gracioso como si sucede en la obra dramática, figura con la cual atiende a las convenciones del Siglo de Oro. Por el contrario, Gaulín es un caballero moro que se llama Gaudín y que se transforma en amigo del conde, no en criado. En cambio, el que intenta disuadir al caballero de su amor por Melior es un obispo, quien, además, lo incita a romper el pacto que los enamorados habían tratado. Finalmente es importante destacar la relevancia de la figura materna en el texto medieval, cosa que también está ausente en el texto dramático aurisecular precisamente porque así como era usual, según las convenciones dramáticas, que existiera un gracioso para acompañar al caballero, de igual manera las madres tenían nula presencia en los *dramatis personae* de las comedias barrocas.

Es importante diferenciar el relato medieval de la obra dramática por el tono distinto con el que tratan a los protagonistas. En la comedia Rosaura es el sujeto de la acción, como veremos en el siguiente capítulo, en cambio el conde solo se esmera en vivir holgadamente el amor recién descubierto. La emperatriz posee poderes y deberes políticos que no

desconoce y ante los cuales reacciona como su alta nobleza lo exige. En el texto narrativo, Melior si bien utiliza sus poderes mágicos para atraer al conde, el énfasis del texto original está puesto en la heroicidad del caballero, cosa que se pasa por alto en el drama. Largas narraciones nos cuentan sobre la valentía y las aventuras del protagonista, además de sus varios amores con Melior, Urracla y su doncella, Persia. Este no es el enfoque que Caro selecciona para la comedia, sino más bien una acotación de la historia que permite en su brevedad ser representada en códigos cómicos y no serios. Es por esto que no se mostrarán las osadas batallas del conde donde la trama habría sido mucho más susceptible al riesgo trágico que a la comicidad. El foco de la comedia caballeresca en cambio, será el amor, fuente de divertidos encantamientos, imprevistos y malentendidos.

4. DAMAS TRAMOYERAS

4.1 Los roles actanciales en el teatro: importancia de los personajes femeninos como sujetos de la acción

En el año 1961 Algirdas Julius Greimas publicaba su *Semántica estructural*, texto con el que ahondaba en el estudio del signo lingüístico aplicando su funcionalidad sintáctica en esquemas estructurales de novelas y cuentos. Es así como nace la teoría del modelo actancial esbozada por el teórico ruso y profundizada arduamente por la semiótica en su posterioridad. Este modelo no es incompatible con los estudios de la teoría dramática y menos con aquellos que se dedican al teatro barroco español. Por esta razón, creemos posible estudiar las comedias de Ana Caro a partir de la clave actancial, enfatizando en ellas las oposiciones y relaciones entre personajes, sobre todo desde la perspectiva de las protagonistas femeninas.

El esquema actancial se constituye básicamente por seis actantes que vienen a reemplazar los elementos de la sintaxis en una estructura narrativa, en palabras de Greimas, “es ante todo extrapolación de una estructura sintáctica” (1971, 184). Conformados en base a oposiciones, generan relaciones interdependientes en función de la estructura general del relato. Se conforman en tres parejas: sujeto / objeto, ayudante / oponente y destinador / destinatario. Con el fin de delinear estos conceptos brevemente, nombraremos los rasgos

generales de cada elemento: en primer lugar, el sujeto de la acción es una figura que desea un objeto, razón por la cual se genera el contenido y conflicto del relato. Este sujeto y su proyecto principal, pueden ser apoyados por un ayudante o entorpecidos por un oponente. A su vez, el destinador cumple la función de ser el motivo o la fuerza que provoca la búsqueda del objeto por parte del sujeto, mientras que el destinatario es el elemento que se beneficia si el sujeto cumple su objetivo.

Llevar este modelo desde la narratología a la teoría dramática ha tenido adherentes y detractores. Trancón, señala que este sistema:

(...) nacido para el análisis de la obra narrativa, se ha aplicado con escaso éxito a la obra teatral. Supone que la estructura profunda de la obra narrativa y de la teatral es la misma. Pero al reducir la obra teatral a su estructura narrativa, en realidad dejamos fuera del análisis la estructura teatral propiamente dicha, es decir, describimos sólo cómo se organizan o suceden narrativamente los hechos, no cómo se organizan y suceden dramáticamente esos mismos sucesos. (2006, 379)

Desde nuestro punto de vista, creemos que esta aseveración es demasiado tajante y general. Aunque podría ser adecuada para el teatro contemporáneo que trabaja con personajes más complejos psicológicamente, creemos que la comedia del Siglo de Oro se presta para ser estudiada a partir de las conexiones actanciales que plantea la semántica y la semiótica estructural. Basta pensar en sus personajes prototípicos: no puede haber criado sin caballero ni galán sin dama por ejemplo. Entre ellos se generan relaciones de oposición que ya planteaba la taxonomía hecha por J. de José Prades (1963), quien proponía un sistema de personajes en el teatro barroco español basado precisamente en seis elementos pareados. Un caballero, por ejemplo, se vincula inevitablemente a un criado que va imitando sus discursos idealizados sobre el amor pero en clave graciosa; así también, es el encargado de relajar las tensiones dramáticas entre los protagonistas provocando la risa con sus comentarios metateatrales y sus referencias extratextuales. Por su parte, la dama suele acompañarse de una criada que le ayuda a conseguir sus objetivos amorosos y que muchas veces es mediadora entre los enamorados. Esta, al igual que el gracioso, participa activamente de escenas que cortan la intensidad del drama para recordarnos que estamos frente a una comedia cómica y no de tipo serio cuando es el caso. Un rey poderoso por ejemplo, puede encontrar su reflejo en el personaje del viejo sabio, quien acostumbra a ser su vasallo y oponente a la vez, como pasa frecuentemente en las comedias serias. En estas

ocasiones la pugna suele ser el debate entre la lealtad al monarca o el bienestar propio y familiar, muchas veces relacionado a la honra de las hijas.

Creemos que el sistema de personajes del Siglo de Oro permite ser entendido a partir del modelo actancial, siempre advirtiendo de antemano que solo podemos acceder al texto dramático y no a la obra teatral en su contexto barroco. De esta forma, el estudio puede ser fructífero sobre todo a través del análisis de los sujetos de la acción, es decir, las *damas tramoyeras*. Este tipo de personaje femenino ha tenido gran relevancia sobre todo en el género de capa y espada, donde el personaje más importante suele ser una mujer que tiene un objetivo claro: la recuperación de la honra o una conquista amorosa. La dama tracista, como también es llamada, recurre a su astucia y no a su fuerza, cosa que haría un varón, para mover los hilos de la trama y acceder a su objeto de deseo. En ese proceso de urdir mentiras y engaños, la dama se vuelve un ente creador que arma la comedia por su propia mano. Si este personaje se ausenta de la obra a la que pertenece, podemos comprobar que no hay conflicto, pues en su condición tramoyera será quien inserte el germen de la comicidad, el malentendido y los equívocos entre personajes.

Ahora bien, para hablar de la dama tracista como sujeto de la acción es necesario revisar cómo podemos llevar el modelo actancial al estudio dramático. La publicación fundamental que ha tratado de aplicar esta teoría en el teatro es la *Semiótica teatral* (1998) de Ubersfeld. A diferencia de Trancón, la académica afirma que: “el análisis actancial, lejos de ser algo rígido e invariable, se nos muestra (...) como un instrumento de gran utilidad para la lectura del teatro. (...) el modelo actancial no es una forma, es una *sintaxis*, capaz, en consecuencia, de generar un número infinito de posibilidades textuales” (1998, 48). Esta es la perspectiva con la que abordaremos a los personajes femeninos de las comedias de Caro. Son relevantes ciertas afirmaciones que la estudiosa francesa realiza en torno a esta aplicación del esquema actancial. En primer lugar, nuevamente se plantean las dificultades de llevar este sistema al ámbito dramático, pero las posibilidades se abren:

(...) el carácter tabular del texto de teatro (texto de tres dimensiones) obliga a suponer la concurrencia y el conflicto de muchos modelos actanciales (dos como mínimo). Del mismo modo, el carácter conflictual de la escritura dramática hace difícil, salvo en casos particulares, la anotación de una sucesión fija de las funciones del relato. (...) Intentaremos mostrar cómo la teatralidad se inscribe ya en el plano de las macroestructuras textuales del teatro, de la pluralidad de los modelos actanciales, de la combinación y transformación de

estos modelos: estas son las características principales que disponen al texto de teatro para la construcción de sistemas significantes plurales y especializados. (...) esta misma pluralidad de modelos actanciales puede darse en textos novelescos o incluso poéticos. (1998, 46)

Por otra parte, es importante señalar que, como advierte la estudiosa, el término actante no es lo mismo que un personaje. De hecho, un actante podría ser una abstracción (el honor), un personaje colectivo (el pueblo) o una agrupación de personajes (una pareja de criados por ejemplo). Así también, un personaje puede asumir distintas funciones actanciales según la estructura de la obra, asunto que aplicará para el personaje de Aldora en *El conde Partinuplés*. Aquella, como se verá más adelante, se desplaza de ayudante a oponente de Rosaura, lo que no sucede en *Valor, agravio y mujer*, donde el ayudante será permanentemente un objeto: el disfraz varonil que se mantendrá en su rol actancial hasta los últimos versos donde Leonor vuelve a vestirse de dama porque ya no necesita del traje masculino para cumplir su objetivo.

Igualmente, un actante puede estar ausente durante la representación escénica y simplemente darse a conocer mediante el discurso de los personajes que lo refieran: es el uso del relato titoscópico, gracias al cual sabemos por ejemplo que don Juan en *Valor, agravio y mujer*, fue en el pasado un sujeto que deseaba el amor de Leonor. Al obtenerlo, se cansa del romance y se dedica a viajar, sin embargo solo lo conocemos cuando ya no es sujeto, sino que traspasa su rol a Leonor, quien en tanto mujer agraviada, ahora pretende burlar al burlador. En *El conde Partinuplés* sucede algo similar, ya que para los espectadores o lectores hay esquemas actanciales que están ausentes, el del pueblo francés por ejemplo. Es posible que los habitantes del reino exijan a Partinuplés un matrimonio como Constantinopla lo hace con Rosaura, del cual sí vemos representantes en la escena inicial de los amotinados. De la situación francesa no nos enteramos más que por boca de Lisbella, quien llega al imperio de la dama protagonista buscando a su prometido para cumplir el deber político de reinar ya que ha muerto el anterior monarca, su tío.

Por otra parte, Ubersfeld considera relevante llevar el término de *rol* al esquema actancial del drama. Un rol actancial sería el “actor codificado limitado por una función determinada. Como el actor, el rol es una de las mediaciones que permiten pasar de un «código» actancial abstracto a las determinaciones concretas del texto (personajes, objetos)” (1998, 81). Es decir, la aplicación concreta del actante en la estructura dramática.

Por ejemplo, en *El conde Partinuplés* el rol actancial del sujeto es representado por el personaje Rosaura. En cambio, el rol actancial del destinador en *Valor, agravio y mujer*, es representado por la abstracción *honor*. Estos roles están definidos principalmente por su función en la comedia, ya que “la *acción* es inseparable de la relación fundamental entre los protagonistas” (Ubersfeld 1998, 87), o sea, para definir tanto a personajes como a roles actanciales dentro este sistema, no se pueden aislar de la acción que cumplen en la estructura completa de la obra dramática. Esta afirmación se vuelve aún más importante para los dramas áureos, donde como ya ha afirmado Parker (1976), el teatro es un teatro de acción y no de caracterización, es decir, no está puesto el foco en los personajes como individualidad sino como elementos funcionales interdependientes que se desarrollan en función de una trama específica.

La oposición que más interesa para el análisis de las obras en estudio, es la agrupación sujeto / objeto. Núcleo imprescindible de la acción, esta pareja se une a través de una búsqueda por parte del sujeto hacia el objeto, la cual constituirá el eje de toda la obra. No es sujeto quien busca lo que ya tiene o desea conservarlo, pues entonces se carece de fuerza en términos estructurales. Asimismo, “el objeto de la búsqueda del sujeto puede perfectamente ser *individual* (una conquista amorosa, por ejemplo); pero lo que se juega en esta búsqueda sobrepasa siempre lo individual en razón de los lazos que se establecen entre la pareja sujeto- objeto, jamás aislados, y los otros actantes” (Ubersfeld, 1998, 57), como sucede claramente en *El conde Partinuplés*, donde la búsqueda del amor del conde es también la búsqueda de un emperador para Constantinopla lo cual beneficia políticamente al pueblo. Por otro lado, esta relación puede contar con lo que la autora llama *reversibilidad*, es decir, que el objeto pase a ser sujeto, que el oponente pase a ser sujeto o, como sucede en *Valor, agravio y mujer*, que el oponente pase a ser objeto de deseo.

Román Calvo en *El modelo actancial y su aplicación* (2007), afirma que pueden existir secuencias actanciales paralelas, cosa que sucede en las dos obras de Ana Caro: no existe únicamente el esquema actancial que tiene como eje el deseo de venganza de Leonor (*Valor...*) o la búsqueda del amor de Partinuplés por parte de Rosaura (*El conde...*). Tienen su propio modelo paralelo otros esquemas menores como lo son el de Fernando que busca

el amor de Estela, o el de Lisbella que busca concretar el matrimonio con su primo cuando muere el rey de Francia para así darle estabilidad política al reino.

Tomando estos puntos en consideración, es relevante señalar que las dos comedias cuentan con varios esquemas actanciales mayores y menores, sin embargo, dedicaremos este informe a aquellos que tienen como eje la relación sujeto / objeto de las protagonistas. En ambas comedias la trama principal es sostenida por estas oposiciones donde el rol actancial principal es el de las damas: Leonor y Rosaura. El esquema más importante de *Valor, agravio y mujer* podría resumirse de la siguiente manera:

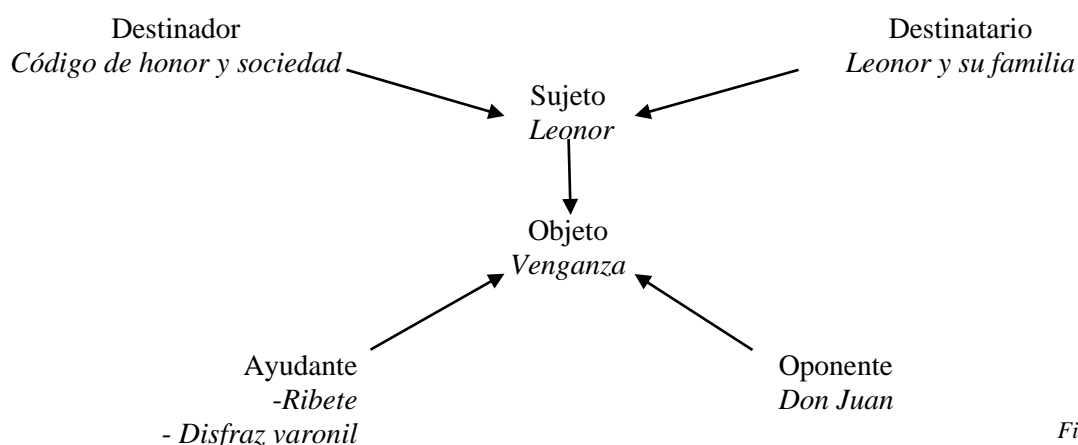


Figura 1

Sabemos, por las palabras de la misma protagonista, que antes de llegar a Flades residía en un convento debido al agravio cometido por don Juan. Gracias al disfraz varonil que le permite salir del claustro religioso y viajar hasta Flandes, y al apoyo constante de su criado Ribete, la *dama tramoyera* puede ejercer la búsqueda de la venganza, su objeto principal durante los dos primeros actos. En este sentido, hay que destacar que Leonor es motivada por un destinador que la incita a viajar a Flandes y es el código del honor. Estas reglas sociales la impulsan a buscar la venganza, objetivo con el que si bien no recobrará su honra por completo, disminuirá el agravio que ha contaminado la reputación de ella y de su familia, figuras que actancialmente cumplen el rol del destinatario.

Ya en el tercer acto, Leonor comienza a modificar su objeto de deseo. Antes de que se haga explícito desarrolla una serie de enredos para asegurarse de que lo obtendrá. La protagonista, cumpliendo su papel de Leonardo, cede el cortejo de Estela a don Juan pues confiesa estar enamorado de otra dama. Muestra el retrato de ella misma ante al burlador,

quien comienza a arder en celos al reconocerla. A través de este mecanismo Leonor irá asediando al galán para que este reviva el amor por la dama sevillana, ya que Leonardo habría llegado a Flandes buscando venganza para su amada, quien resultará ser la misma Leonor: “a Bruselas he venido, / pues no he de poder casarme / si primero no castigo / con un rigor un agravio” (vv. 2202-2204). En un aparte, el mismo don Juan reflexiona: “celos, que ya la disculpo; / yo solo el culpado he sido / yo la dejé, yo fui ingrato” (vv. 2218-2220). Es en el momento de la confesión de Leonardo cuando el galán perderá los estribos: “He merecido / sus brazos y sus favores, / y a vuestro entender remito / lo demás” (vv. 2241-2244), ante lo cual el caballero responderá: “pueden más celos que amor, / ya la adoro, ya me rindo / (...) pues la ofensa que me hizo / siempre estará en mis oídos” (vv. 2256- 2257; 2261- 2262). Don Juan por lo tanto, se declara el burlador de Leonor y enemigo de Leonardo, haciendo inminente el duelo. En estos artilugios ya se está delimitando el nuevo plan de la *dama tramoyera*, quien ha reformulado su traza cuando se da cuenta que aún puede recobrar el honor por completo casándose con su propio oponente. La muerte, en los códigos del honor de la literatura del Siglo de Oro, no solucionaba completamente el conflicto social de la dama agraviada, así como tampoco el convento. Por lo tanto en el caso de la comedia cómica, la salida recurrente era efectivamente el matrimonio con el galán, resolviendo de manera armónica y sin riesgo trágico la trama. De hecho, es tal la comicidad de la obra, que al momento de reñir llega Fernando y don Juan aprovecha esa interrupción para huir temporalmente (v. 2302). A estas escenas les sucede un episodio de criados que calma aún más la tensión entre los protagonistas: Flora, la dama de Estela, le roba a Tomillo mientras este duerme. Posteriormente llega Ribete, ayudándole a recuperar sus pertenencias e insertando los comentarios metadramáticos que siempre lo caracterizan a lo largo de la obra: “TOMILLO: (...) ¡Ay, bolso del alma mía! / RIBETE: Hazle una presopopeya / TOMILLO: *Mira, Nero de Tarpeya / a Roma como se ardía*” (vv. 2446-2449). Al volver la escena en que los galanes riñen, Leonor da luces más claras de su nuevo deseo en voz de Leonardo:

LEONOR:	En efecto; si Leonor no rompiera el lazo estrecho de tu amor, y si no hubiera admitido mis empeños, ¿la quisieras?
D. JUAN:	La adorara

LEONOR: Pues a Leonor verás presto... (vv. 2666-2671)

Así es como se produce entonces la *anagnórisis*, la protagonista sale de escena para cambiarse de ropa y vuelve vestida de *dama bizarra*, revelando su plan a los hombres presentes:

LEONOR: Desde España hasta Flandes
y haberme arrojado al riesgo
de matarme tantas veces;
la primera, en el terrero,
retirando a Ludovico
y a mi propio esposo hiriendo,
y hoy, cuando guardó a Palacio
mi valor justo respeto,
y deslumbrando a mi hermano,
fingir pude engaños nuevos,
y ahora, arrojada y valiente,
por mi casto honor volviendo,
salí a quitarte la vida,
y lo hiciera, ¡vive el cielo!
a no verte arrepentido,
que tanto puede en un pecho
valor, agravio y mujer.
Leonardo fui, mas ya vuelvo
a ser Leonor. ¿Me querrás?
D. JUAN: Te adoraré (vv. 2706- 2725)

En términos gráficos, podemos instaurar entonces un nuevo modelo actancial para Leonor:

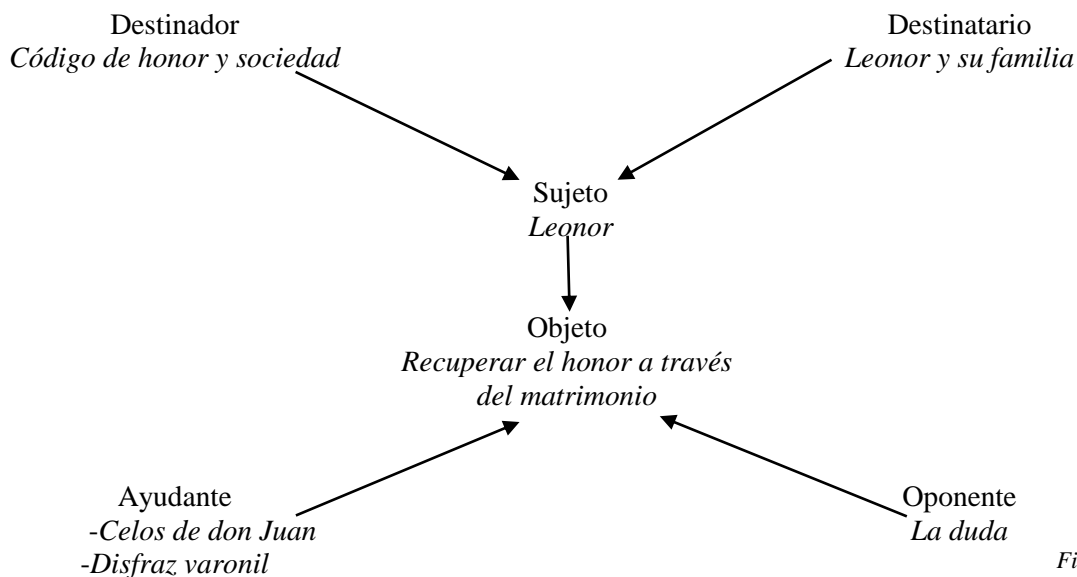


Figura 2

Este nuevo modelo (*figura 2*), a diferencia del primero (*figura 1*), logra concretarse, pues la dama termina recuperando su honor al casarse con don Juan. Si bien es cierto, el rol actancial del destinador y del destinatario se mantienen, el ayudante principal en esta situación son los celos que causa Leonardo en el galán, los cuales son provocados porque la dama sigue vestida de hombre. Sin la vestimenta de caballero la treta no es posible ya que el disfraz posiciona a Leonardo como un fuerte rival ante don Juan, para quien la única reacción posible son los celos desahorados. Estos dos elementos sumados provocarán el desenlace victorioso, ayudando a la protagonista a cumplir con su nuevo objeto de deseo: recuperar el honor a través del matrimonio.

Como este esquema se instaura casi a final de acto, podríamos decir que no encontramos oponente pues el sistema se resuelve ya en el desenlace. Sin embargo, según los propios dichos de Leonor, la duda que tiene de si se arrepentirá o no el burlador es lo que la mantiene aún en hábito de hombre sin decidirse a mostrar su verdadera identidad.

Ahora bien, en el caso de *El conde Partinuplés*, el modelo actancial en un principio se formularía vinculando a Rosaura (sujeto de la acción) con el conde Partinuplés (objeto de deseo). Por ende, en torno a esta pareja funcionará la siguiente sistematización:

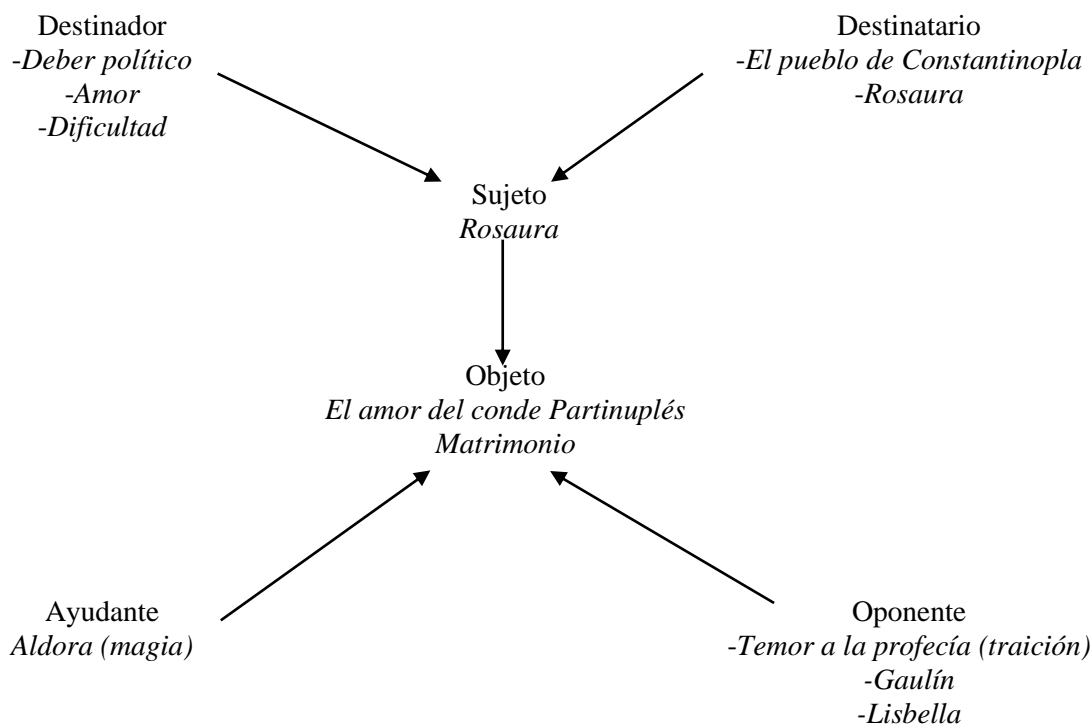


Figura 3

Como se puede observar, Aldora es la principal ayudante que tiene Rosaura para conseguir su objetivo y con ella, la magia como fuerza ayudante primaria. Aldor, más que un personaje, es una herramienta clave para que la emperatriz consiga como esposo a un hombre virtuoso y leal, que es lo que busca en el conde. La oposición a este proyecto es el temor a la profecía que el padre de Rosaura leyó en las estrellas, la traición es una posibilidad que atormenta a Rosaura por lo que se ha negado durante mucho tiempo a elegir marido. También se opone a su deseos Gaulín, criado de Partinuplés, “un tipo mixto de lacayo y cómico rústico con visos de pícaro” (Luna, 1992, 106), quien permanentemente influenciará a su amo a hacer lo que a él le parece correcto y que usualmente son decisiones contrarias a los deseos de Rosaura. Es este gracioso quien tienta a Partinuplés para alumbrar el rostro de la amada que duerme mientras él le relata sus aventuras en Francia. Como nos encontramos frente a un galán paciente y no agente, caerá en la travesura del gracioso y será exiliado del imperio. La tercera oposición nos parece más bien menor dentro del desarrollo de la obra y es la presencia de Lisbella, prima y prometida del conde. Este personaje no constituye un verdadero problema para Rosaura, puesto que en toda la obra no ha importado su figura hasta que la misma Lisbella llega a caballo a Constantinopla para exigir de vuelta al conde porque ha muerto el rey de Francia y se necesita un nuevo monarca. Pero a la emperatriz no le ha supuesto un oponente verdadero, pues cuando la ve llegar ella ya ha exiliado al conde por traidor y ha modificado su objeto de deseo.

En cuanto al rol actancial del destinador, la principal motivación para Rosaura es el deber político que debe cumplir según las exigencias del pueblo: el matrimonio. Este es el primer motor de la acción de esta *dama tramoyera* y es lo que provoca que Aldora le muestre a través de un conjuro a los cuatro candidatos. Al ver al conde queda inmediatamente prendada y enamorada, transformándose así el amor en una segunda fuerza interna que mueve a la protagonista. En ese mismo episodio, queda revelado que no es solo un amor espontáneo lo que ha engendrado el interés en Rosaura, sino también la imposibilidad del conde. Ella misma enfatiza este aspecto al visualizarlo en esta primera vez e incluso admite que Partinuplés se encuentra en un lugar “menor” que los otros candidatos, pero que a pesar de eso le intriga y seduce la dificultad de conseguir su amor:

ROSAURA: ¡Ay Aldora!, a no tenerlo
 otro me agradara, otro

fuera, en mi grandeza, empeño
de importancia en la elección.
Pero, si lo miro ajeno...
¿cómo es posible dejar,
por envidia o por deseo,
de intentar un imposible,
aun siendo sus gracias menos? (vv. 376-384)

ROSAURA: (...)

Yo lo difícil intento;

lo fácil es para todos (vv. 420-421)

El esquema sin embargo se transforma cuando el conde desestabiliza el orden dramático, incumpliendo con el pacto que había hecho con la amada debido a la insistencia de su criado. No consideramos que esta sistematización sea la principal de la obra, puesto que solo aparece en la tercera jornada y no alcanza a ser concretada. Sin embargo, nos parece interesante esbozarla para comentar ciertas modificaciones que ocurren:

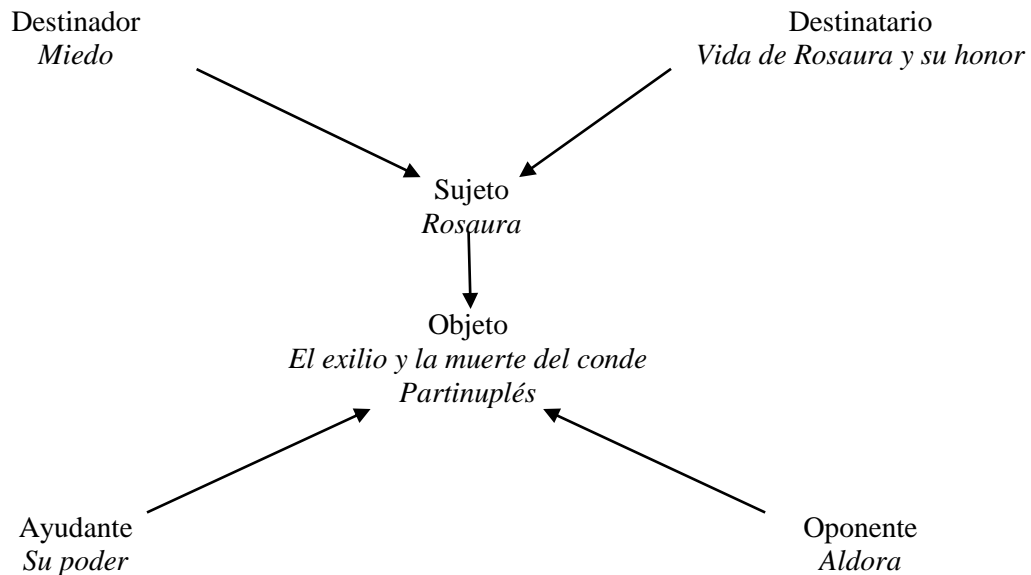


Figura 4

Observamos en este nuevo diagrama cómo Aldora pasa de ser ayudante a oponente, por lo que si tuviéramos que hacer un esquema actancial del conde podríamos indicar que entonces ella se convertiría en su ayudante. Sin embargo, poco se puede decir de Partinuplés como sujeto, ya que no suele contar con iniciativas propias: no es él quien pide ayuda a Aldora, sino ella quien lo esconde en una nube y lo prepara para el torneo. Por otro lado, lo único que le permite a Rosaura exiliar al caballero es su poder como emperatriz. La

ayuda de su prima sin embargo, logra impedir el asesinato, gracias a lo cual no nos encontramos ante el riesgo trágico que podría desplazar esta comedia caballeresca cómica a una comedia seria.

Esta modificación del esquema no es extraña, menos aún cuando se estudia la obra dramática desde la semiótica estructural. El cambio del rol actancial de Aldora de ayudante a oponente, no ocurre por un cambio psicológico de la dama sino que sucede para mantener la estructura orgánica de la obra y sus convenciones: la comedia cómica exigía un final donde la pareja amorosa principal viera concretada su unión. Ubersfeld al respecto afirma que “un oponente raramente se convierte en ayudante en virtud de un cambio psicológico, por una mutación de los móviles del personaje actante; el cambio de función depende de la complejidad inherente a la acción misma, es decir, a la acción de la pareja fundamental: sujeto-objeto” (1998, 51). Además es oportuno recordar que la convención cómica exige que se mantenga en suspenso al espectador respecto al dúo principal (los amantes) y que el conde no sea asesinado al momento de su exilio, sino que emparejado con Rosaura.

La figura del miedo es una importante motivación en este caso. Rosaura ha probado al conde y este ha fallado, quebrando el pacto que entre los amantes se habían hecho y con el cual la emperatriz tanteaba la virtud del caballero. Como aquel se ha dejado llevar por su propia curiosidad y los incentivos de su criado, así también podría ser el conde un tirano con Rosaura y matarla para quedarse con el poder total del imperio. Por ende, es la misma emperatriz la que se beneficia exiliando y matando a Partinuplés, asegurando de esta forma la integridad de ella misma y de Constantinopla.

Cerrando este breve acercamiento al modelo actancial y su aplicación en el teatro, nos parece pertinente aclarar ciertas cuestiones sobre la teoría del personaje del Siglo de Oro y específicamente, revisar a fondo el concepto de *dama tramoyera*.

Mucho se ha reflexionado sobre los personajes de la Comedia nueva, incluso ya desde la preceptiva de Torres Naharro (1517) o en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope²². Ya hemos mencionado la clásica sistematización hecha por J. de José Prades (1963)

²² Estos no son los únicos textos del Siglo de Oro que teorizan sobre las características de la comedia y sus personajes, también se escribieron muchísimas más poéticas y preceptivas, por mencionar a algunas encontramos la *Filosofía antigua poética* (1596) de Alonso López Pinciano, *Loa de la comedia* (1603) de Agustín de Rojas, *Los cuatro libros de los inventores de las cosas* (1608) de Juan de la Cueva, *Idea de la*

en seis prototipos de personajes: el poderoso (rey), el padre (viejo), el galán, la dama, el gracioso y la criada, división que tuvo gran relevancia en los estudios del teatro barroco. Si bien es cierto que se podrían asociar estas generalizaciones al modelo actancial de Greimas, la verdad es que cada comedia por muy clásica que sea es lo suficientemente escurridiza como para hacerla encajar a la perfección en esta estructura. Por ejemplo, si quisiéramos asociar sujeto / objeto con galán / dama, en *Valor, agravio y mujer* no resultaría efectivo, pues en este caso, el sujeto es la dama y el objeto principal la venganza y no el amor. Asimismo, en *El conde Partinuplés* la trama carece de rey poderoso o de padre viejo. En cambio, contamos con la emperatriz quien cumple el rol de poderoso y que precisamente busca a un rey / emperador que no tiene y que su pueblo exige.

Se ha dicho que “esta repartición jerarquizada, como la tipología de J. de José Prades, implica que el primer orden de caracterización del personaje se relaciona con su estatuto sociodramático, antes que con las acciones de que participa” (Courdec, 2006, 29), por lo que aunque es factible afirmar que, al igual que el modelo de Greimas la división prototípica de seis personaje constituye un sistema de relaciones y funciones dramáticas, este sistema no deja de tener sus detractores. Arellano, por su parte, ha hecho hincapié en que los personajes tipos cambian según el género al que pertenece la comedia ya sea seria o cómica e insiste “en que sus dimensiones y funciones varían con los géneros” (1995, 49). Vitse, por otro lado, ha visto la categorización de personajes de la Comedia nueva como un “un sistema de relaciones doble, conjunta e indisolublemente familiar y social (...) una sociedad dramática ordenada dualmente, es decir atravesada por fronteras que separan a señores y vasallos, por una parte, y a amos y criados, por otra” (1990, 284). Todos concuerdan en la importancia de relacionar esta taxonomía de personajes con las acciones que realizan en función de la estructura de la obra dramática, aunque no por esto se debe considerar al personaje aurisecular vacío, sino más bien funcional. Se caracterizaba según la función que debía cumplir en la sucesión de acciones del drama. El promedio de seis personajes tipo: galán-dama, gracioso- criada, poderoso- viejo no es sinónimo de un sistema plano y estático. Precisamente el dinamismo de las figuras dramáticas es lo que

comedia de Castilla (1635) de José Pellicer de Tovar, entre otras. Por razones de extensión no trabajaremos el amplio abanico de preceptivas áureas en este informe, sino que procuraremos atenernos a estas dos importantes referencias sobre todo porque abarcan por una parte el Renacimiento (Torres Naharro) y los inicios de la Comedia nueva (Lope de Vega).

producía risa y sorpresa en la comedia cómica o compasión en la comedia seria. Por ejemplo, cuando observamos como espectadores que Segismundo al verse abruptamente príncipe luego de pasar toda una vida como fiera, intenta abusar de Rosaura en *La vida es sueño* (Calderón), nos damos cuenta que la figura del rey o del príncipe puede ser tratada de una manera no convencional para producir en el espectador emociones trágicas. Asimismo, una dama como Diana en *El perro del hortelano* (Lope) no solía enamorarse de su secretario, pero fue tanto el éxito que produjo esta clase de transgresiones al decoro, que hoy encontramos dentro de la comedia palatina un subgénero llamado comedia de secretario.

El personaje en el que nos centraremos en esta tesina es el de la dama a la que usualmente se le designan “atributos de belleza, linaje noble, dedicación amorosa, fidelidad al galán, audacia y capacidad de enredo y engaño según las comedias” (Arellano, 1995, 145). Y es precisamente en esa última característica la que más nos interesa tratar, la capacidad de enredo y engaño, de ocultamiento y tramoya, puesto que en las comedias de Ana Caro este aspecto es el motivo central por el cual se desenvuelve la acción dramática. Al ser estas dos obras de tipo cómico, la dama tenía mayores posibilidades de comportarse traspasando sutilmente los límites decoro moral, siempre en función de la trama y nunca contra el decoro dramático²³.

Asumiendo que el enredo es parte esencial para producir la comicidad en la Comedia nueva, compartimos la opinión de Iglesias Feijoo al respecto: “(...) dado que todo el teatro clásico español gira siempre en torno al enredo, cabría hablar de comedias que son «de puro enredo» para distinguir aquellas que se basan en un uso mecánico del mismo...” (1998, 216). Como ya hemos señalado, los géneros que suelen enfocar su trama en el enredo, son las comedias de capa y espada y las comedias palatinas. En obras serias como *El pintor de su deshonra* de Calderón, sí es parte del enredo el haber considerado muerto a don Álvaro cuando no lo estaba, hecho que provoca una serie de equívocos: su amada ya se ha casado, lo que induce al posterior desarrollo de la trama. A pesar de que el malentendido y la complicación están presentes en un drama de honor como aquel, este tipo de géneros no enfatiza el sentido global ni su efecto estético general en la complicación cómica, cosa

²³ “(...) es decir la coherencia interna del personaje, entendida como una relación de conveniencia entre su discurso y sus actos, por una parte, y su condición (social) por otra” (Courdec, 2006, 34).

que si hace una comedia de capa y espada o una comedia palatina. De esta forma, es importante señalar que las obras dramáticas de Ana Caro sí resaltan el enredo en sus tramas al punto de ser el núcleo de ambas comedias y que cuenta con la particularidad de ser tejido por mano de los personajes femeninos a lo largo de toda la trama. En el caso de *Valor, agravio y mujer*, es urdido por la fuerza temática del deseo de venganza y en *El conde Partinuplés*, por la fuerza temática del amor.

Ahora bien, teniendo esto en consideración, es pertinente definir el concepto de *dama tramoyera*, nombre que ha dado tanto la crítica como los mismos dramaturgos a aquellas damas que dentro de la comedia generan el enredo a través del engaño, la mentira y las artimañas, manejándolo todo según su proyecto dentro de la trama. Críticos como Iglesias Feijoo (1998), Hildner (2017) o Navarro (2001, 2009) han estudiado a Calderón y a Tirso acuñando este término, sin embargo muchos otros han tratado de las *damas tramoyeras* sin llamarlas de este modo. Precisamente porque suelen ser protagonistas de la comedia cómica, la dama cuenta con esa facultad y libertad de usar estrategias del enredo como el disfraz varonil, el manejo de la oscuridad, la mentira, los lenguajes codificados, la tramoya escénica, etc., sobre todo cuando se trata de materias de amor, temática mayoritaria dentro del género cómico.

Si bien es cierto el concepto de tramoya hace alusión a la maquinaria utilizada en los corrales y en la corte para hacer efectos especiales en el teatro, el Diccionario de Autoridades lo define de esta forma: “metafóricamente vale enredo hecho con ardid y maña o apariencia de bondad”. Rosa Navarro (2009), por su parte, caracteriza a este personaje prototípico como aquella que maneja la comedia y envuelve al galán y que, además de su astucia, tiene el privilegio de mentir ya que a diferencia del caballero, no tiene por qué ser fiel a su palabra.

Al igual que otras comedias como *Don Gil de las calzas verdes* o *La dama duende*, Leonor y Rosaura usan distintas estrategias para cumplir con sus objetivos principales. Como si fueran las dramaturgas de sus propias comedias, las protagonistas urden el enredo y crean historias o inventos en torno a él. El proceso de engaño es también un proceso creativo en el que los personajes se vuelven *ingenios* teatrales dentro de la misma obra, reflejándose así en la conciencia estructurante que los dispone y los maneja a lo largo del

plano ficcional. Este recurso no es exclusivo de Ana Caro, sucede también en otras obras canónicas contemporáneas a estas como *El gran teatro del mundo* de Calderón, donde el personaje Autor (Dios), es a la vez espejo de un dramaturgo o de un director de comedias que da a cada personaje su papel para cumplir en la vida: el pobre, el rico, la belleza, etc. Si bien es cierto que en las comedias de Caro no se da de forma explícita una alusión al teatro, sí hay una manipulación creativa por parte de las protagonistas que estructuran según su conveniencia, relaciones y reacciones de los demás personajes. Así como Rosaura (*El conde...*) con ayuda de Aldora atrae al conde a su castillo donde consuman el amor que se han declarado previamente; Leonor (*Valor...*) se disfraza de hombre inventando una historia que rodea a su personaje inventado: Leonardo.

4.2 Mecanismos del enredo en *Valor, agravio y mujer*

4.2.1 Amor, honor y venganza: motores de la acción

El motivo principal del viaje que realiza Leonor a Flandes es el de vengarse de don Juan, deseo de venganza que deriva de un primer sentimiento amoroso. Posteriormente la traición del galán transformará ese amor en un tema netamente de honor, lo cual regirá la búsqueda y el viaje de la protagonista. Este concepto ha sido definido por Covarrubias, diciendo que “honor vale lo mismo que honra”, por lo que de ahora en adelante me referiré a ambos aspectos de forma sinónima.

Es importante recalcar que el honor de una dama no solo la afecta a ella, sino que también compromete al honor de toda su familia. Se sabe que ya Lope reconocía este aspecto como un exitoso recurso dramático, afirmaba en el *Arte Nuevo* “los casos de la honra son mejores, / porque mueven con fuerza a toda gente” (2009, vv. 327-328). Lope no planteaba el uso de la temática del honor como una imitación de la sociedad aurisecular sino que estos versos refuerzan la opinión de que la honra se trabajaba como técnica dramática.

Ahora bien, intertextualmente hablando, así como doña Leonor dialoga con el personaje de doña Juana de *Don Gil de las calzas verdes*, don Juan lo hace con el protagonista de *El*

burlador de Sevilla del mismo Tirso de Molina. Principalmente, porque según las convenciones dramáticas del Siglo de Oro, no era casual que el galán burlador llevara por nombre Juan. Durante el siglo XVI ya habían obras que ocupaban este personaje masculino: se caracterizaba por su interés en desestabilizar el orden social y político, haciendo caso omiso de los valores familiares y amorosos convencionalmente respetados. Dentro de este grupo de textos encontramos la comedia *El infamador* de Juan de la Cueva, la égloga *Farsa o cuasicomedia de una doncella, un pastor y un caballero* de Lucas Fernández y la *Égloga interlocutoria* de Diego de Ávila. Según Rodríguez López-Vázquez (1996), el germen extraliterario de don Juan estaría en la Crónica de Zurita, específicamente en el relato del reinado de Don Pedro I entre 1350 y 1355, donde son citados los personajes históricos que luego Tirso de Molina habría reelaborado en su comedia: Gonzalo de Ulloa, Pedro Tenorio y Juan Tenorio.

Aunque nuestro don Juan, según él mismo le relata a Fernando cuando se presenta, es oriundo de Córdoba, en Sevilla es donde ha burlado a Leonor. Podríamos pensar en una relación biografista por el supuesto lugar de nacimiento y crianza de Ana Caro, pero es más factible asociar la presencia de Sevilla por el diálogo permanente con la obra de Tirso, donde “la peculiaridad de Sevilla (...) reside pues, por un lado, en su fama de ciudad estimulante y libertina, o sea en su presentarse como el sustrato ideal para engaños y yerros, y por otro, en el ser sede de la corte...” (Dolfi, 2006, 32). A diferencia del don Juan tirsiano, el personaje de *Valor, agravio y mujer* no se ve ajusticiado por el poder divino sino por la propia treta que ha creado Leonor a fin de recuperar su honor y volver a consolidar el orden que el galán ha removido. Se presupone que el inconveniente amoroso sucedido con la dama sevillana no es el único en el historial del caballero, ya que cuenta a don Fernando:

D. JUAN: (...)
Gasté en Madrid de mis años
florecente primavera
(...)
Por sucesos amorosos
que no importan, me destierran,
y juntos poder y amor
mis favores atropellan (vv. 287-288; 295-298)

De esta forma, podemos vincular la fama del *Burlador de Sevilla* con una reputación de don Juan que no se nos cuenta en detalle, pero que el público de la época reconocería fácilmente, pues la figura del burlador ya estaba en el imaginario colectivo del espectador asiduo. Este constante quiebre de las normas sociales de la época se vuelve inconsecuente con la “noble sangre” (v. 283) que ha heredado y que le obliga a una condición de caballero con valores como la honestidad, la firmeza, la valentía y la fidelidad. Él mismo se identifica a ratos con estos rasgos, por ejemplo cuando salva a Estela y a Lisarda de los bandoleros. Al escuchar lo que sucede se prepara para salvarlas y afirma “yo he de cumplir con quien soy” (v.155). Es preciso señalar que esta autoafirmación de caballero valeroso va de la mano con la intención de cortejar a la dama que se ha de socorrer. No sucede así en cambio en la tercera jornada cuando está a punto de enfrentarse con don Leonardo y, aprovechando la llegada de Fernando, huye sigilosamente del duelo manifestando su cobardía.

A esto hay que añadir que una de las características fundamentales del burlador es su capacidad de enamorar a la dama. Se vuelve agente de la conquista y no paciente, a diferencia de lo que sucede en *El conde Partinuplés* donde quien inicia el proceso de seducción es Rosaura. Sin embargo, como lectores o público no asistimos al desarrollo de la conquista de don Juan a Leonor, sino que la obra de Caro pone el énfasis en el proceso reverso y posterior: el burlador siendo burlado. Los particulares hechos que componen la prehistoria de la obra los conocemos por el relato que hacen de ellos los personajes y no porque estos se presenten en escena.

Es recurrente en la comedia aurisecular el tema de la mujer agraviada, no solo en las tipo cómico, sino también en las serias. Una suerte familiar a la de Leonor es la que vive la figura de Rosaura en *La vida es sueño*, allí la mujer también se viste de hombre para ir a reclamar su honra a Astolfo. El patrón de la historia que suele vivir la dama deshonrada se podría resumir de la siguiente manera: un galán le da palabra de esposo y luego de haber recibido sus favores (entiéndase acto sexual o incluso la posibilidad de que este haya ocurrido) la abandona. Cuando el honor femenino se ve quebrado, no solo la propia dama se ve estigmatizada para siempre sino que también irradia y compromete al honor familiar. La solución dramática frecuente para este problema era la muerte, el convento o el matrimonio con el conquistador. Con las dos primeras opciones el honor si bien no quedaba

restaurado para la dama, sí lo hacía para el círculo familiar. La tercera solución es la única que permite prototípicamente recobrar el honor perdido. En el caso de *Valor, agravio y mujer*, la muerte del burlador pareciera ser el único desenlace posible al menos en las dos primeras jornadas. Arellano afirma que “el deshonorado debe recuperar su nivel de autoridad demostrando con la venganza que el honor es un territorio protegido con castigo de muerte para los transgresores” (2015, 25-26) y, aunque usualmente esto lo haría el hermano, esposo o padre de la dama, en el caso de Leonor no contamos con ninguna figura masculina que proteja la autoridad familiar. Es por esto que ella misma debe vestirse de varón y vengar por cuenta propia su agravio, permitiéndose libertades masculinas a las que en traje femenino no podría haber accedido.

Cuando Leonor se disfraza y se enfrenta por primera vez a don Fernando, luego de reconocerse como primos, aquel le cuenta del recién llegado don Juan y de sus lances amorosos pensando que habla del burlador frente a un hombre y no frente a una mujer:

D. FERNANDO: Es la primer maravilla
su talle, y de afable trato,
aunque fácil, pues ingrato,
a una dama Sevillana,
a quién gozó con cautela,
hoy la aborrece, y adora,
a la Condesa de Sora;
que aunque es muy hermosa Estela,
no hay, en mi opinión, disculpa
para una injusta mudanza.
LEONOR: ¡Ánimo, altiva esperanza! (*Aparte*)
Los hombres no tienen culpa
tal vez... (vv. 765-776)

Leonor, siempre estratégicamente, responde poniéndose en el lugar de don Juan, pues su condición actual de caballero amerita que observe la situación desde un punto de vista masculino. Sin embargo, cuando ya se ha quedado sola, un monólogo desesperado da cuenta de la desdicha que vive por la pérdida de su honra y la traición:

LEONOR: ¿Adónde, cielos, adónde
vuestros rigores se encubren?
¿Para cuándo es el castigo?
La justicia, ¿dónde huye?
¿dónde está? ¿Cómo es posible
que esta maldad disimule?
¡La piedad en un aleve
injusta pasión arguye!

¿Dónde están, Jove, los rayos?
 ¿Ya vive ocioso e inútil
 tu brazo? ¿Cómo traiciones
 bárbaras y enormes sufres?
 (...)

¿A qué dios le sustituye
 su poder, para que grato
 mi venganza no ejecute?
 (...)

¿Yo aborrecida y sin honra?
 ¿Tal maldad los cielos sufren?
 ¿Mi nobleza despreciada?
 ¿Mi casta opinión sin lustre?
 ¿Sin premio mi voluntad?
 Mi fe, que las altas nubes
 pasó y si llegó a las estrellas,
 ¿es posible que la injurie
 don Juan? ¡Venganza, venganza,
 cielos! El mundo murmure
 que ha de ver en mi valor,
 (...)

Mi honor en la altiva cumbre
 de los cielos he de ver,
 o hacer que se disculpen
 en mi locura mis yerros,
 o que ellas mismas apuren
 con excesos cuánto pueden,
 con errores cuánto lucen
 valor, agravio y mujer,
 si en un sujeto se incluyen (vv. 820-831; 837-839; 856-866;
 879-887)

Puesto que el honor de Leonor como hemos dicho, no es protegido por ningún varón cercano, la fuerza divina parece ser la única que tiene en sus manos hacer justicia. Y sin embargo, la dama se siente abandonada por Dios, razón por la cual debe ir ella misma a vengar su agravio. Es importante destacar que la protagonista sabe que no es común que *valor*, *agravio* y *mujer*, sean características contenidas en un solo sujeto, ya que la valentía solía estar relegada a los hombres. Leonor se reconoce como mujer antes que todo y no como valiente caballero, es por eso que clama a Dios e increpa a su fuerza omnisciente por no haber protegido su honra, ya que no es ella quien debiera estarla reparando sino otro caballero o, en su defecto, la justicia divina que en este caso no ha cumplido a pesar de la fe de la dama.

Por otro lado, en el mismo monólogo la protagonista separa *virtud* y *nobleza* de honra / honor. Ella sigue siendo virtuosa a pesar del ultraje que ha vivido, razón por la que puede aún tener *valor*, es decir, noble valentía. Su condición de dama de sangre ilustre se ha visto despreciada y no por eso agraviada, ya que la deshonor ha entrado en otro orden de cosas: ella no ha desestabilizado el orden del mundo y los valores, sino que lo ha hecho don Juan; es el burlador quien ha actuado fuera de su decoro nobiliario, no la víctima. Arellano reflexiona sobre la ética de la honra y afirma que: “el honor virtud pertenece a los tratados morales y religiosos, y puede asomar en algunos géneros narrativos, pero no tiene papel en el teatro, donde las cosas van por otro lado” (2015, 19). Aunque sí se podría pensar en un honor virtuoso en géneros como el auto sacramental o la comedia de santos, en una comedia de capa y espada o en una comedia palatina, la noción del honor radica más bien en el hecho que ha provocado su quiebre y no en la virtud personal de la víctima, precisamente porque como ya hemos recalado, en el teatro áureos prevalece la acción antes que la psicología de los personajes.

4.2.2 Disfraz varonil en la comedia de Siglo de Oro

El recurso del disfraz dentro del teatro, según ha enfatizado Pavis es una “marque de la théâtralité, du théâtre dans le théâtre” (1996, 83). Las abundantes comedias del Siglo de Oro que utilizan este recurso en sus tramas, de cierta forma son obras *sobreteatralizadas* que en palabras de Huerta (*Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, 107-109)²⁴, enfatizan su carácter teatral, de manera que nos encontramos ante espectadores y actores dentro de la misma ficción de la obra. En el caso de *Valor, agravio y mujer* el disfraz es la vestimenta de galán, recurso estudiado profundamente por Bravo-Villasante en *La mujer vestida de hombre en el teatro español del Siglo de Oro* (1955), texto donde se divide al personaje prototípico de la dama disfrazada en dos vertientes: la *dama enamorada* y la *dama heroica-guerrera*.

Leonor se sitúa en la primera categorización de este recurso: es una mujer femenina y valiente que viste de hombre guiada por asuntos amorosos (don Juan) y que tiene un rival femenino (Estela). Los orígenes de este tipo de personaje son italianos y se encuentran en el *Orlando innamorato* (1487) de Boiardo, allí Bradamante se comporta como una dama

²⁴ De ahora en adelante nos referiremos al *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro* como DCSO.

guerrera siendo a la vez una dama *inamorata*. La tradición es continuada por Ludovico Ariosto con el *Orlando furioso* (1532), el cual habría tenido gran éxito en España y donde Bradamante suele aparecer con armadura, espada y a caballo. Su fin principal es el de rescatar a su enamorado Ruggero, quien se encuentra encerrado en un alto castillo en manos del mago Atlante. Dentro del relato, uno de los personajes femeninos, Fiordaspina, encuentra a la protagonista dormida y pensando que es un caballero, se enamora y la besa. Según Bravo-Villasante, esta obra sería el origen de la típica situación equívoca donde una dama se enamora (vestida de varón) pensando que es un caballero, aspecto ampliamente recogido en la Comedia nueva.

En *Valor, agravio y mujer*, Estela, rival de Leonor, es pretendida por cuatro galanes. En primer lugar por Ludovico, príncipe de Pinoy, a quien detesta e ignora constantemente pues es el más insistente en cortejarla. A pesar de que es el caballero de más alto grado nobiliario, a principios de la segunda jornada se referirá al galán de la siguiente manera: “no hay disgusto / para mí como su nombre / ¡Jesús! ¡Líbrenme los cielos / de su ambición!” (vv. 899-902). Por otro lado, como espectadores y lectores sabemos que don Fernando siempre ha estado enamorado de Estela, aunque nunca se lo haya dicho ni jamás se haya atrevido a cortejarla. Como capitán de la Guardia, debe ser fiel a su príncipe antes que a sus propios sentimientos, por lo que se dedica siempre a intervenir entre la dama y Ludovico con ánimos de amigo y vasallo. En el desenlace de matrimonios resolutivos, efectivamente Estela pide la mano de don Fernando ya que no puede casarse con Leonardo porque se entera que es mujer, ni con don Juan que es un burlador y, en ese momento, prometido ya de Leonor. De esta manera, el capitán le responderá a la dama final de la obra “estas dichas / causó Leonor. Yo soy vuestro” (vv. 2734- 2735). En otro orden, el recién llegado don Juan ha salvado a Estela y a su prima Lisarda de unos bandoleros en la primera jornada, por lo que ella lo ha conocido en su mayor muestra de valentía. Al principio es el burlador quien genera sentimientos amorosos en la dama, sin embargo, cuando conoce a Leonardo, los demás varones se ven opacados:

ESTELA: (...)
 La obligación de don Juan
 bien solicita mi intento
 forzoso agradecimiento.
 Mas este Adonis galán,

este fénix español,
este Ganimedes nuevo,
este dios de amor, mancebo,
este Narciso, este sol,
de tal suerte en mi sentido
mudanza su vista ha hecho
que no ha dejado en el pecho
ni aun memorias de otro olvido (vv. 913-923)

De esta manera, es posible afirmar que el recurso de la dama disfrazada de hombre que enamora a otra dama, se ve claramente ejemplificado en la comedia de Caro. En este caso y, como suele suceder en las comedias auriseculares, enamora a la rival para desviar los posibles sentimientos amorosos que Estela había manifestado por don Juan al principio del texto. Es muy probable que Ana Caro hubiera leído o al menos se hubiera enterado de la existencia del *Orlando furioso* que es el poema de donde proviene este recurso desarrollado por las figuras femeninas de Bradamante y Fiordaspina. Como hemos afirmado anteriormente, *El conde Partinuplés* se basa en la novela de caballería del mismo nombre, por lo que la dramaturga pareciera haber tenido una educación o un afán de lecturas cercanas al género caballeresco. De cualquier manera, este mecanismo era muy utilizado por sus contemporáneos, ejemplo del recurso “dama enamora a otra dama” son *El ingrato arrepentido* y *La gallarda toledana* de Lope, *Don Gil de las calzas verdes* y *La mujer por fuerza* de Tirso o *Las manos blancas no ofenden* de Calderón.

Dado esto por sentado es conveniente señalar que el disfraz varonil en la actriz del Siglo de Oro si bien pasó por momentos críticos en la censura²⁵, fue aceptado ampliamente por autores y público, sobre todo entrado el siglo XVII. Ya lo reconocía Lope de Vega en el *Arte Nuevo* afirmando que las mujeres “si mudaren traje, sea de modo / que pueda perdonarse, porque suele / el disfraz varonil agradar mucho” (2009, vv. 281-283). El hábito de hombre en las actrices²⁶ ciertamente tenía un componente erótico, ya que “la mujer vestida con las calzas varoniles —a manera de medias, rematadas con un calzón corto, que

²⁵ Ferrer ha revisado los registros del Consejo de Su Majestad y los estudios que se han hecho al respecto; señala que “la licencia para representar mujeres se otorgó en 1587 con dos condiciones, que en la práctica no siempre se cumplirían, especialmente la segunda de ellas: que las actrices estuvieran casadas y trabajaran en la misma compañía que sus maridos, y que no pudieran representar «sino en ábito e vestido de muger y no de hombre», advirtiéndole que “de aquí adelante tanpoco pueda representar ningún muchacho bestido como muger»” (2003, 193)

²⁶ Algunas actrices, también llamadas *comediantas*, se especializaron en representaciones donde debían disfrazarse de hombre: Francisca Baltasara, Bárbara Coronel, Micaela Fernández y Jusepa Vaca fueron algunas de las más destacadas.

según la moda subía o bajaba de la rodilla—, ofrecía para un público masculino una imagen erótica atractiva. Sus piernas, oscuro objeto de deseo, se entregaban a la mirada pública, si bien no desnudas, en todo el esplendor de su contorno” (Ferrer, 2003, 194). Sin embargo, como hemos destacado anteriormente, la comedia del Siglo de Oro era una comedia de enredo *per sé*, por lo que el uso del disfraz varonil en personajes femeninos daba lugar a equívocos que volvían más rica aún la condición enmarañada del drama aurisecular. Si el rasgo erótico no era la única motivación para utilizar este mecanismo, ni menos el principal, tampoco lo era la imitación de la sociedad del siglo XVII²⁷, así también lo señaló Romera Navarro: “no fue el ejemplo de vida, repito, sino la gracia del arte, la que le puso calzas varoniles a una mujer española” (cit. en Bravo, 1955, 185).

La mujer disfrazada de hombre solía ser representada por muchachas jóvenes, ya que usualmente el papel del galán que representaban era admirado por su juventud, rasgos finos y modales delicados, siendo estas las principales razones por las que algunas damas se sentían atraídas, generando de esta forma el equívoco. Curioso es lo que sucede con la comedia más cercana en temas y recursos a la obra de Caro, *Don Gil de las calzas verdes*, la cual fue rechazada por el público en su estreno precisamente porque las características de la actriz que representó al delicado y juvenil *gilito* no eran las más adecuadas. El mismo Tirso reflexiona al respecto en los *Cigarrales de Toledo*:

La segunda causa (...) de perderse una comedia, es por lo mal que le entalla el papel al representante. ¿Quién ha de sufrir, por extremada que sea, ver que habiéndose su dueño desvelado en pintar una dama hermosa, muchacha, y con tan gallardo talle que, vestida de hombre, persuada y enamore la más melindrosa dama de la Corte, salga a hacer esta figura una del infierno, con más carnes que un antrujejo, más años que un solar de la Montaña y más arrugas que una carga de repollos y que se enamore la otra y le diga: «¡ay, qué don Güito de perlas!, ¡es un brinco, un dix, un juguete del amor!?» (1996, 451-452)

No se tiene seguridad de quiénes habrían representado la obra en el caso de *Valor, agravio y mujer*, pero si se puede deducir que debió de ser una actriz joven que al igual que en el caso de *Don Gil*, tuviera la capacidad de enamorar a otras damas por sus costumbres

²⁷ Bravo-Villasante (1955) menciona algunos casos de la vida real que posiblemente inspiraron al disfraz varonil teatral pero que no por ser reales dejan de ser excepciones a la regla. Uno de ellos es la historia de la Monja Alférez, quien supuestamente escapó de un convento vestida de hombre para viajar a América a pelear por la corona española. Habría tomado partido de una batalla en Chile, matado a un cacique, acompañado a Cortés como soldado y atravesado la cordillera de los Andes. Se cree que era Catalina de Erauso, aunque hay discrepancias en torno a su verdadera identidad. Otro caso de mujer en hábito de hombre fue el de la reina Cristina de Suecia, de quien se ha dicho que gobernaba vestida de hombre y que gustaba mucho de las comedias españolas.

delicadas. Subrayamos que el personaje femenino siempre se deja entrever aunque sea en forma de sospecha, en nuestro caso, Fernando piensa en el parecido de Leonardo con su hermana cuando aquel se le presenta al inicio de la obra. En un aparte, exclama “¡qué gallarda / presencia! ¿Si es de Leonor?” (vv. 618-619). Más adelante será don Juan el que intuya lo que está sucediendo, sin que sus vagas ideas intervengan en la traza de Leonor, ya que no es una ocurrencia que tenga posterior desarrollo:

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?
(...)
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 (vv. 1207-1212; 1217-1222)

Leonor ocupa el mecanismo del disfraz principalmente para acceder al viaje que tiene como fin la venganza del burlador. El traje varonil representa para ella una nueva situación de poder que en traje femenino no tenía, le abre nuevas posibilidades y es por esto que al principio del drama le dice a Ribete: “en este traje podré / cobrar mi perdido honor” (vv. 464-465). No es extraño que el primer parlamento adjudicado a Leonor en toda la obra tenga como verbo principal *cobrar* y no *recobrar* o *recuperar*. Como ya hemos mencionado en el análisis actancial de la obra, el primer objetivo de la dama es la venganza. No hay posible recuperación del honor más allá del matrimonio, que durante las dos primeras jornadas no se manifiesta como una probabilidad, por lo tanto, a Leonor la mueve una violencia calculada y razonable, según lo que ella misma afirma:

Cuando gobierna
la fuerza de la pasión,
no hay discurso cuerdo o sabio
en quien ama; pero yo,
mi razón, que mi amor no,
consultada con mi agravio,
voy siguiendo en las violencias
de mi forzoso destino... (vv. 470-479)

El disfraz no solo es una herramienta que da pie a la venganza, sino que también modifica la identidad del que lo utiliza. Ya que en el teatro del Siglo de Oro las didascalias eran mínimas y los recursos escenográficos escasos, el vestuario adquiriría gran significación y definía, según las convenciones dramáticas, al personaje frente al público: “ese «vestirse de hombre» adopta la mayoría de las veces la forma externa de ropaje, en un universo donde la indumentaria queda rigurosamente fijada de acuerdo a los módulos sociales vigentes en cada estamento social y su «uniforme». De esta manera, la adopción del vestido es una adopción vicaria del ser, y su cambio una auténtica transgresión de normas” (Morrow, 2001, 273).

El traje varonil permite a Leonor viajar de Sevilla a Flandes, portar una espada y tener un criado, Ribete, todas estas características *superficiales* en el sentido de que se pueden observar materialmente en escena, concuerdan con los nuevos rasgos masculinos que Leonor presenta, siendo particularidades definitorias del caballero aurisecular. Así, ella misma se crea un tono galán que enamora y sorprende a los demás personajes. En un principio se muestra silenciosa, ante lo cual Estela, dama prototípica que conocía las arbitrariedades del discurso romántico, señala “¡Oh, qué mal cumplís, qué mal, / la ley de la cortesía, / la obligación de galán” (vv. 950-952). Sin embargo, cuando se declara a la condesa, utiliza una retórica propia de los caballeros enamorados, justificando su mudez por haber sido efecto de la impresión de sus ojos luminosos, motivo petrarquista muy utilizado en la Comedia nueva²⁸. Además, se refiere a la amada como un ser ambiguo que mata y da vida a la vez: “con que dais pena y dais gloria, / con que dais vida y matáis” (vv. 975-976), “porque el herir y el matar / a traición jamás halló / sólo en vos disculpa igual.” (vv. 1026-1028). El galán se presenta frente a la dama como un servidor, por lo que el campo semántico del vasallaje abunda en las comedias barrocas, Leonardo incluirá estas convenciones en sus alabanzas “para que os sirva, si es justo / que a mi amor lo permitáis”

²⁸ La representación de los ojos de la amada como luz de sol la encontramos en los siguientes versos de Petrarca, por nombrar algunos ejemplos de tantos: “Alma beata que tan dulcemente / mi pecho con tus soles alumbrabas” (Soneto 312, 1591, 163), o “De qué sol procedió luz tan entera / de aquellos ojos? paz mía y mi guerra/ que en medio me arden del fuego y del hielo?” (Soneto 182, 1591, 107).

(vv. 1031-1032), “Irá / a obedeceros el alma” (vv. 1078- 1079). Ribete, en su condición de criado, al escuchar a Leonor emitirá su frecuente comentario metateatral que además de aportar comicidad y relajo al intenso discurso amoroso, permite recordarnos que estamos ante un juego técnico de figuras retóricas, rimas y ficciones: “¡qué difícil asonante / buscó Leonor! No hizo mal” (vv. 1041-1042).

Por otra parte, el disfraz da lugar a Leonor a la creación de una nueva historia dentro de la trama. Es parte de este afán creador que caracteriza a las *damas tramoyeras*, quienes gracias a su astucia no se permiten engaños y mentiras simples, sino que verdaderos relatos paralelos al principal. En este caso Leonardo llega a Flandes narrando sucesos pasados que luego se irán modificando y complicando más: primero al presentarse frente a Fernando le cuenta que él en Sevilla estaba enamorado de Anarda, una dama a quién sirvió con sus galanteos por mucho tiempo y a quien el marqués Ricardo también pretendía, pero que fue rechazado permanentemente por la doncella. Un día Leonardo lo habría encontrado a las puertas de la habitación de Anarda para hallar “ocasión cierta” (v. 684), y él, protegiendo el honor de la mujer, lo habría expulsado del lugar peleando con espadas. Puesto que Ricardo hacía alarde del agravio cometido, importunando de esa manera la reputación de Anarda, Leonardo habría asesinado a uno de sus amigos en una pelea, razón por la cual el marqués buscaría venganza. El galán, adelantándose a las consecuencias, habría escapado de su patria buscando refugio en Flandes al amparo de su supuesto primo, Fernando. Para que todo fuese más creíble, la misma Leonor escribe una carta y lleva una sortija, la primera estaría firmada con su nombre y su letra pidiendo hospitalidad para su primo Leonardo, y la segunda sería una identificación que el tío de Fernando, padre del caballero, le enviaría para que este pudiese reconocerle.

A través de la sucesión de escenas, la inventada historia de Leonardo se va configurando de acuerdo a las necesidades de la *dama tramoyera*. No todo sale siempre como ella espera, por lo que debe ajustar sus mecanismos y mentiras de acuerdo a su conveniencia. Según esto, en la tercera jornada don Juan se acerca a la dama disfrazada para pedirle en condición de amigo –sin dejar jamás el tono cortés que caracteriza a todo don Juan– que se aleje de Estela pues él se ha enamorado de ella. Leonardo le dice que la dama ya se le ha declarado y que es “el dueño de su albedrío” (v. 2145), sin embargo no le corresponde pues es a otra

mujer a quien ama. De esta forma, Leonor cuenta una historia distinta a la que ya ha contado a don Fernando, pues la *dama tramoyera* define su comportamiento y sus mentiras según el interlocutor que está siendo seducido por sus ficciones y enredos, en este caso, don Juan. Ante el burlador era conveniente generar celos para divisar cierta posible reconciliación entre la víctima y el libertino, es por esto que la dama cuenta su propia historia con ciertas modificaciones en boca del personaje masculino que ella misma ha creado.

Leonardo procede a mostrarle el retrato de ella misma, es decir, de Leonor a don Juan diciéndole que esa es la verdadera mujer a quien él ama. Está comprometido con la dama sevillana pero antes debe castigar el agravio que le han hecho a su amada. Don Juan no puede más con sus celos y comienza a mostrar su desesperación, ante lo cual Leonor, a sabiendas del éxito de sus inventos, señala:

¡Ah, bárbaro, ingrato,
tan ciego, tan divertido
estás, que no me conoces!
¿Hay más loco desatino
que el original no mira
y el retrato ha conocido?
Tal le tienen sus engaños (vv. 2232- 2238)

La dama tracista generalmente es consciente de que la burladora ahora es ella, por eso enfatiza que ahora el engañado, el ciego y el burlado es el mismo burlador. Puesto que saber del compromiso entre Leonardo y Leonor no es suficiente información para don Juan, pregunta directamente lo que más le importa como libertino: “¿Qué empeños de amor debéis / a esta dama?” (vv. 2240-2241), a lo que Leonor responde “he merecido / sus brazos y sus favores, / y a vuestro entender remito / lo demás.” (vv. 2241-2244). La dama sabe que don Juan está a punto de romper su decoro como caballero, es decir, sabe que en algún momento dejará de lado los valores y razonamientos serenos que deben caracterizar al galán noble, por lo que los últimos dos versos citados dan lugar a que la posibilidad de un acto sexual encienda aún más la llama de los celos en su contrincante. Es entonces cuando (por segunda vez, recordemos que la primera fue ante Estela pensando que ésta ya sabía del agravio) el caballero se delata movido por “locuras y desvaríos” (v. 2245). Odiando y a la vez, volviendo a reconocerse enamorado de Leonor, el galán afirma:

D. JUAN: Leonor fue común desdicha;
rompa mi silencio a gritos
el respeto; esa mujer,
ese monstruo, ese prodigio
de facilidad, fue mía;
dejéla, y aborrecido,
pueden más celos que amor;
ya la adoro, ya me rindo
al rapaz arquero alado (vv. 2250- 2258)

Cuando entra don Fernando en escena no alcanza a escuchar la confesión de don Juan, pero si puede ver cómo los caballeros se enfrentan peleando con espadas. Como de una comedia cómica se trata, la intensidad se ve disminuida al no haber ningún posible riesgo trágico entre los rivales, por esta razón Leonardo le comunica a don Fernando que se encuentran hablando “del ejercicio / de las armas” (vv. 2299- 2300) y no que pelean por una misma mujer. Convencionalmente la comedia debe disminuir aún más la tensión, viéndose así interrumpida por un episodio entre los criados Flora, Tomillo y Ribete. Más adelante el enredo se vuelve aún más espeso y la concentración espacial da lugar a que la verdad vaya saliendo poco a poco a la luz, de manera que el espectador sigue viendo a la dama en disfraz varonil pero sabiendo que se acerca el momento en que aquella revele su identidad. Se van sumando al tablado gradualmente los cuatro galanes: don Juan, Fernando, Ludovico y Leonardo. La disfrazada entonces mezcla los relatos ficticios con los que había envuelto a los caballeros y delata al burlador. Don Juan, que no sabía que la deshonrada era hermana de su amigo Fernando, ve acrecentar aún más su desdicha:

LEONOR: (...) Ludovico,
y Fernando, estad atentos:
pues ya te hizo don Juan,
¡oh primo!, de los secretos
de su amor y su mudanza,
(...)
que sirvió a Estela, que aleve
intentó su casamiento,
óyeme y sabrás lo más
importante a nuestro cuento.
Doña Leonor de Ribera,
tu hermana, hermoso objeto
del vulgo y las pretensiones
de infinitos caballeros,
fue... no sé cómo lo diga...

D. FERNANDO: Acaba, Leonardo, presto.

D. JUAN: Espera, espera, Leonardo.
 Todo me ha cubierto un hielo;
 ¡si es hermana de Fernando!,
 ¿hay más confuso tormento?

LEONOR: Digo, pues, que fue tu hermana
 doña Leonor de los yerros
 de don Juan causa (vv. 2572-2576; 2580-2596)

Así es como entonces Leonor logra llevar a don Juan al límite de la humillación y el peligro, sin que corra ningún riesgo trágico realmente. La vergüenza que vive el burlador se ve desencadenada más que por algún tipo de violencia, por la astucia de Leonor que ha logrado arrinconarlo verbalmente y no por la fuerza. Esto provoca que la comedia sea efectivamente cómica y no seria, ya que vemos a don Juan envuelto en los relatos, mentiras y disfraces de la dama y no castigado justamente por Dios como sucede por ejemplo en *El burlador de Sevilla*. De esta forma, el disfraz varonil se transforma en el principal y primer mecanismo de Leonor para poder cobrar el honor perdido. La venganza solo es posible viajando a Flandes y complicándole la existencia al burlador, es decir, enredando sus posibles nuevos amores y martirizándolo con su pasado reciente, del cual él poco se avergüenza ante don Fernando pero sí le genera complicaciones frente a su nuevo blanco: Estela.

4.3 Mecanismos del enredo en *El conde Partinuplés*

4.3.1 El deber político de Rosaura

La trama de *El conde Partinuplés* nos introduce de lleno en la exigencia que hace el pueblo de Constantinopla a su emperatriz, Rosaura. Su madre ha muerto en el parto y el padre tiempo después, no tiene hermanos ni ninguna otra figura varonil que pueda tomar el cargo de emperador, por lo que ella es la única figura de poder con la que cuenta el reino. Su consejero, Emilio, no se desarrolla en la obra como lo que la taxonomía clásica de personajes llamaría *viejo / sabio*, sino que se comporta como un mediador entre la emperatriz y los habitantes. Cuando los amotinados interrumpen en palacio (que será siempre considerado el lugar del silencio y la serenidad), Emilio exige prudencia:

“caballeros, reportad / el furor que os apasiona” (vv. 3-4), pero también comunica el mensaje de los vasallos a Rosaura:

EMILIO: Rosaura hermosa
yo diré a lo que han venido
perdonad y oíd, señora.
Ya sabéis la obligación
con que de estos reinos gozas,
y que por ella es preciso
tomar estado; no ignoras
(...)
Esta es inviolable ley,
y en tus años tan forzosa
(...)
Yo te aconsejo lo justo;
tú, emperatriz, mira ahora
si te importa el libre estado,
o si el casarte te importa (vv. 58-64; 75-76; 87-90)

Como se puede observar en los últimos versos, el consejero conoce su lugar en el reino. No es quien para exigir nada a Rosaura, pero sí debe cumplir con su deber de hacer recomendaciones a la emperatriz en beneficio de Constantinopla. Ella carga entonces, con un poder que no comparte con nadie más en el reino y que debe, según su deber político, elegir un acompañante para ejercerlo. Es así como la primera jornada de la obra nos sitúa en el tema del *decoro*. Para el renacentista Torres Naharro, este aspecto consistía en “una justa y decente continuación de la materia, conviene a saber, dando a cada uno lo suyo, evitar cosas impropias, usar de todas las legítimas de manera que el siervo no diga ni haga actos del señor *et e converso* y el lugar triste entristecerlo, y el alegre alegrarlo con toda la advertencia, diligencia y modo posibles etc” (ed. Vélez-Sainz, 2016). Más tarde, Lope de Vega sumaría a estos rasgos del decoro, la importancia del lenguaje, afirmando que cada personaje debía hablar con la gravedad o liviandad que le correspondiera²⁹. Wiltrout, en el DCSO, resume la noción de decoro señalando que es “hacer que el personaje actúe de acuerdo con quién él es (...). El decoro se incluye dentro de la caracterización en el esquema aristotélico; éste requiere que el personaje esté bien delineado con rasgos típicos de su rango social, y que sea verosímil y consistente” (2002, 105).

²⁹ “Si hablare el rey, imite cuanto pueda / la gravedad real; si el viejo hablare, / procure una modestia sentenciosa; / describa los amantes con afectos/ que muevan con extremo a quien escucha; / los soliloquios pinte de manera / que se transforme todo el recitante, / y, con mudarse a sí, mude al oyente; / pregúntese y respóndase a sí mismo, / y, si formare quejas, siempre guarde / el debido decoro a las mujeres.” (Lope de Vega, 2009, vv. 269-279).

La obra comienza precisamente con una pugna entre los amotinados del pueblo que irrumpen en palacio exigiendo que la emperatriz actúe de acuerdo a quién es, es decir, que se case, dándole a Constantinopla emperador y sucesores. En un principio ella no sabe qué es lo que sucede en la corte, por lo que cuando escucha el alboroto inmediatamente piensa que algo grave ha pasado en el imperio. El temor femenino no es lo que se apodera de ella, sino un sentimiento de urgencia y deber político:

¿Qué es esto, vasallos míos?
¿Hay acaso en nuestras costas
Enemigos? ¿Han venido
de Persia bárbaras tropas
a perturbar nuestra paz,
envidiosos de mis glorias?
Decidme qué es; porque yo,
atrevida y fervorosa
con vosotros, imitando
las ilustres amazonas,
saldré a defender, valiente,
de estos reinos la corona
y aún ofreceré mi vida
con resolución heroica (vv. 23-36)

La violencia de los amotinados se desarma al escuchar estas palabras, tanto así que uno de ellos exclama “¡Qué cuerda!” (v. 44). Sin embargo, cuando se entera que han entrado a palacio exigiendo su matrimonio, se enfurece irracionalmente, al punto en que no sabe cómo reaccionar. En un aparte señala: “No sé cómo responderle; / tanto el enojo me ahoga / que están bebiendo mis ojos / del corazón la ponzoña” (vv. 91-94). Ese sentimiento de furia no es solo porque le exijan violentamente que se case, sino también porque no comprenden que la dama sí ha respetado las exigencias de su papel como emperatriz, pero los designios astrológicos no permiten que lo cumpla como tal: “¡Hay locura tan impropia! / ¡Que estos mi decoro ofendan! / ¡Que así a mi valor se opongan!” (vv. 96-98). Rosaura se sabe valerosa en su propio reino y sabe que es lo que tiene que hacer, sin embargo por proteger su propia integridad y por resguardar al imperio, no ha accedido a casarse.

Antes de que su padre Aureliano muriera, le contó a su hija lo que había sucedido el día de su nacimiento: al morir su madre, el rey consultó a las estrellas por el futuro de la recién nacida. Vio en los astros que el hombre con quien se casara la muchacha la deshonoraría y luego la mataría. Es por esto que Rosaura, no solo se niega al matrimonio por un temor

privado, sino también público. Puesto que una deshonra a una mujer, como ya hemos visto, no solo afecta a la propia integridad sino también a la familia, en este caso se contaminaría del agravio todo el pueblo de Constantinopla. Así le dice ella misma a sus vasallos: “Después supe, ¡ay triste!, de sus labios, / de mi adversa fortuna los agravios; / que así, por no perderos y perderme / no he querido, vasallos, resolverme” (vv. 187-190).

Como emperatriz, nunca pierde los estribos frente a su pueblo, por lo que luego del monólogo en aparte en el que ella se queja y se enfurece, sigue los consejos de su prima y serenamente comunica a su pueblo que en el plazo de un año elegirá marido. Su discurso público se vuelve totalmente contrario al anterior parlamento en el que la intensidad y el enojo se apoderaron de sus palabras pero de forma introvertida. Ella se muestra serena en su rol de emperatriz y dando las razones debidas de por qué no se ha casado, el pueblo sabe entenderla. Comprende y agradece la preocupación de sus vasallos solo de forma aparente, pues en su interior sigue molesta:

ROSAURA:	<i>Aparte</i> ¡Ah, vasallos! Si sois traidores, ¿qué importa rendiros con beneficios ni obligaros con lisonjas?
EMILIO:	Gran señora, ¿qué respondes?
ROSAURA:	Agradecida y dudosa del afecto y la elección, mas ahora quiero que escuchéis, vasallos...(vv. 113-121)

La *dama tramoyera* no solo sabe engañar al burlador como vimos en la obra anterior, sino que también sabe conducirse ante el vasallaje de forma sutil y velada. Entiende que la apariencia y el engaño son necesarios para esconder sus emociones y mostrarse serena frente al imperio, en tanto imagen pública de autoridad. No dejará que las exigencias de su nobleza impidan hacer las cosas según lo que ella cree conveniente, y para eso su prima con facultades mágicas la ayudará llamando a los “espíritus infelices / que en el espantoso reino / habitáis, por esas negras / llamas sin luz y con fuego” (vv. 323-326). La hechicería es su facultad que le permite auxiliar a la emperatriz, quien logra ver a cuatro candidatos. De ellos solo escogerá al más virtuoso, es decir, con quien tenga menos posibilidades de salir dañada según los presagios astrales. Sin embargo, no es lo único que le incumbe, también le importará elegir a un marido que no le quite poder en forma desmedida y que se dedique a

amarla. A Rosaura le interesará que su futuro cónyuge sea un hombre que la ame y que se concentre en vivir ese amor con ella, asegurándose así de sus sentimientos genuinos y de su lealtad, es por esto que al ver las apariencias que se muestran en el conjuro, la emperatriz elige al caballero francés. Aldora, que antes le ha advertido que el conde "...es más digno de ser / de entre los demás, tu dueño, / a no estar como te he dicho, / tratado su casamiento" (vv. 367-370), no puede creer la predilección de su prima por Partinuplés. Entonces, aludiendo a las cualidades específicas de cada pretendiente, le pregunta: "¿No es galán el de Polonia? / ¿No es el de Escocia discreto? / ¿Gallardo el de Transilvania?" (vv. 395-397). A lo cual Rosaura responderá:

Si consulta con su espejo
el de Polonia sus gracias
y está de ellas satisfecho;
¿cómo podrá para mí
tener, Aldora, requiebro?
Si es filósofo el de Escocia,
judiciario y estrellero;
¿cómo podrá acariciarme
ocupado el pensamiento
y el tiempo siempre en 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? (vv. 398-414)

Aunque en un principio Rosaura se ve atraída por el conde por su imposibilidad "¡Ay Aldora!, a no tenerlo / otro me agradara..." (vv. 376-377), la emperatriz buscará en él amor y seguridad para el imperio, de manera que el cumplimiento del deber político sea compatible con sus propia seguridad. La dama ha visto en él un hombre virtuoso para acompañarla en el trono y que no tenga comportamientos tiránicos ni intente derrocarla al momento de compartir el poder. Partinuplés es el elegido y para que desde Francia llegue a Constantinopla, buscará todos los medios posibles, incluso el encantamiento y la hechicería de Aldora, su principal ayudante en el objetivo final: el amor del conde.

4.3.2 El poder del encantamiento y la tramoya escénica

Primeramente es necesario indicar que todos los mecanismos que utiliza Rosaura son facilitados por Aldora, es decir, por la magia y el encantamiento. Solo se valdrá de su propio poder como emperatriz cuando exilie al conde ya casi al final del texto, cosa que no podrá cumplir por completo pues como sabemos Partinuplés vuelve al ser rescatado por la maga. Teniendo esto en consideración, revisaremos los mecanismos del enredo en esta obra asumiendo que la magia en su totalidad era representada en el tablado a través de la tramoya escénica, es decir, las maquinarias que producían efectos especiales en el espectáculo.

La comedia caballeresca, así como la comedia de santos o la mitológica, concebían el recurso tramoyero como un elemento esencial en el desarrollo de sus tramas. Los espacios de la representación eran mundos fantásticos donde los personajes volaban, aparecían, desaparecían o se transformaban. La influencia de arquitectos y escenógrafos italianos provocó que las maquinarias para estos efectos fueran cada vez más complejas, sobre todo por el influjo que tuvo la camerata florentina y la creación de la ópera en el siglo XVI (Arellano, 1995). Algunos de los artefactos que posiblemente se utilizaron en *El conde Partinuplés* fue en primer lugar, el escotillón o la trampilla que consistía en un pasadizo en el suelo que permitía aparecer y desaparecer a los personajes, lo que posiblemente se ocupó en la aparición de candidatos en la primera jornada. También es probable que se haya recurrido a la maroma, dispositivo que ayudaba a sostenerse en el aire para fingir un vuelo, acción que Aldora suele hacer en la comedia. Eventualmente se utilizó también el bofetón, torno giratorio que al darse la vuelta era capaz de ocultar al actor que se colocaba en uno de sus lados, artefacto que pudo ser utilizado por Rosaura cuando de fiera pasa a ser dama en el primer acto, se señala en la acotación: «*Vale a dar el CONDE a la fiera y vuélvese una tramoya y aparece ROSAURA como estaba pintada en el retrato*» (v. 579 acot.). Además, los fondos escénicos solían ser grandes lienzos pintados, inclusive una de las didascalias del texto lo indica cuando Partinuplés se encamina por primera vez al palacio de Rosaura: «*Mirando el CONDE hacia donde estará pintado un castillo*» (v. 817 acot.).

No solo se utilizaron las maquinarias para realizar estos mágicos efectos, también se ocupan en esta comedia la música y los sonidos. El primer recurso suele utilizarse en Constantinopla, donde las guitarras, las cajas y clarines dan un tono armónico al sereno espacio de la corte. Cuando el conde llega al castillo y se sienta a la mesa, escucha la música de alguna habitación interior: «*Tocan guitarras dentro*» (v. 895 acot.), «*Cantan dentro*» (v. 900 acot.), mientras, el coro entona “si me buscas me hallarás” (v. 901). También se escucha música al final de la obra en la celebración del torneo: «*Vanse y corren una cortina y aparece sentada en su estrado con sus damas ROSAURA en un balcón bajo con gradas, y debajo, de juez, EMILIO, y tocan chirimías, cajas y clarines*» (v.1942 acot.). En contraste, los sonidos de la naturaleza o del exterior, acompañan situaciones más bruscas y violentas, así por ejemplo, cuando la acción en un principio nos traslada a tierras francesas, encontramos a Lisbella y Partinuplés cazando cerca de la playa: «*Suena dentro ruido de caza y luego salen el REY DE FRANCIA, LISBELLA, el CONDE PARTINUPLÉS, GAULÍN y criados, de caza todos*» (v. 432 acot.). También «*suenan truenos*» (v. 712 acot.) cuando la magia de Aldora pone frente al conde y su criado un barco en plena tormenta, allí se refugian y se duermen por encantamiento, hechizo que los transporta misteriosamente a las cercanías del castillo en Constantinopla.

Así podemos ver que Rosaura y Aldora no escatiman en opciones para atraer al conde. El primer anzuelo que utilizan las damas es el retrato, un recurso clásico de la comedia del Siglo de Oro aunque siempre manejado de distintas formas para cada tipo de trama. La imagen de Rosaura llega a manos de Partinuplés dentro de una caja que ha transportado el vaivén del mar hasta sus pies, sus inmediatos efectos se corresponden con la “creencia mágica de que el objeto de representación sustituye al objeto representado hasta el punto que el objeto adquiere la autonomía necesaria para ejercer su poder sobre el sujeto” (Montauban, 2011, 43). Genera celos en Lisbella que acompaña en su paseo al conde, pero también el instantáneo amor del caballero:

LISBELLA: *Aparte*
 Celos
 me está dando el conde ingrato,
 divertido en el retrato

CONDE: *Aparte*
 ¿Qué es esto que visto, cielos?
 Rendido está a los primores

de aquel pincel mi sentido.
(...)
CONDE: *Aparte*
¡Qué rigor!
Disimulemos, amor,
el incendio que me abrasa (vv. 545-550; 558-560)

La cultura del barroco en palabras de Maravall (1975), era una cultura de la imagen sensible, allí un retrato no era solo la pintura de la amada, sino que consistía en “tenerla «en presencia»” (Vianna, 2004, 1509). Así entonces, en el momento en que el conde divisa el retrato de Rosaura ya puede verla con los ojos del alma y del corazón, enamorándose perdidamente de ella. Tópicos amorosos frecuentes en el teatro español aparecen entonces: el fuego como metonimia del amor o la personificación de este, ya que Partinuplés lo increpa al decirle “disimulemos, amor” (v. 559). Asimismo, el encantamiento logra crear en el caballero un efecto de curiosidad y desafío, mismo resultado que había causado en la emperatriz la apariencia imposible del caballero por su compromiso con la dama francesa. Es lo que Montauban ha etiquetado como “juego de rastreo”:

(...) junto con los enmascaramientos y ocultamientos de nombre (y por lo tanto de identidad), los retratos aparecen como mensajes portadores de un misterio que espera ser descifrado. La solución en estos casos se corresponde con la laboriosa construcción de un signo que une el significante enigmático y vacío con el significado correcto. (Mountaban, 2011, 42)

Habría que decir también que tanto los celos de Lisbella como el inmediato enamoramiento del conde se expresan a través del recurso teatral del aparte. Son reacciones que no deben ser dichas entre personajes pero si para el público, complicando y condensando de esta forma el enredo. El juego de apariencia y realidad a lo largo de esta comedia no será relevante solo en aspectos tangibles como el disfraz o el retrato, sino también en las mentiras y disimulaciones que hacen los personajes entre ellos.

Por otro lado, es importante señalar que el retrato trae una rotulación: “RA”. Este mecanismo hace que la imagen no solo lleve la representación física de Rosaura sino también su nombre, seduciendo de forma más astuta aún al conde ya que se presenta ante él como un jeroglífico que debe descifrar. Este recurso “obedece a una estrategia de la astuta Rosaura, quien se presenta ante Partinuplés travestida de objeto de deseo cuando en realidad es ella el sujeto seductor. La estrategia necesita que en todo momento Partinuplés

se considere el elemento activo de la seducción (...) y en que se mantenga cifrado el enigma de la imagen” (Mountaban, 2011, 51).

Ciertamente la imagen es un tema central en esta comedia pues no solo ocurre en la entrega física del retrato, sino que sucede algo similar al inicio de la obra cuando Aldora muestra a través de apariencias los candidatos para su prima. Mountaban señala respecto a este episodio que:

Si bien no son estrictamente retratos (se trata de figuras fijas que desaparecen una vez que son evaluadas por Rosaura) este recurso se inscribe en la costumbre de intercambiar retratos como parte de las negociaciones previas a los matrimonios reales. El hecho de que sean “retratos mágicos” y no hechos al natural le otorga a Rosaura la ventaja de la fidelidad en la que no podían confiar los reyes ni las reinas, pues muchas veces el retratador solía enmendar el original corrigiendo las imperfecciones. (2011, 49)

En esta visualización de las apariencias no solo se muestran las figuras visibles de los caballeros, sino que la imagen de Partinuplés tiene una particularidad que profundiza los niveles ficticios del asunto: gracias al conjuro las damas pueden ver que es lo que está haciendo en tiempo real cada candidato, al conde por lo tanto, se le ve mirando el retrato de Lisbella según dice Aldora: “el que allí se ve suspenso / o entretenido, mirando / el sol de un retrato bello / es Partinuplés famoso” (vv. 356-359). En ese estado es en el que Rosaura conoce al conde, admirando la belleza de otra dama. Sin duda esta dificultad hace crecer el interés que tiene por él y sabiendo su prima que un retrato puede ser un encantamiento efectivo para aplicar en el conde, decide ayudar de esta manera: “yo haré que un retrato tuyo / sea brevemente objeto / de su vista, porque amor / comience a hacer sus efectos” (vv. 425-428).

Además del retrato con el que la *dama tramoyera* logra atraer al conde a su palacio, el disfraz o más bien, la transformación si hablamos en términos fantásticos, será otro mecanismo visual para generar el enredo y consumir el amor. La primera vez que Rosaura se aparece ante el conde lo hace en forma de fiera y es justo después de que él la ha visto retratada. La emperatriz, gracias a la ayuda mágica de Aldora, logra aparecerse frente al conde en las tierras de Constantinopla. El caballero sigue a la bestia que acaba de ver y que ha asustado a los demás, dándose cuenta de que el animal ahora se ha transformado en la misma dama que acababa de ver en el retrato, es decir, en Rosaura. Dentro de todos estos episodios, como público y lectores, entendemos que convencionalmente el conde jamás

logra divisar completamente el rostro de la emperatriz. La oscuridad será el principal sustento que mantendrá a Rosaura en la intriga durante casi toda la obra. Solo cuando la luz irrumpe en esa atmósfera del ocultamiento, el orden será desestabilizado nuevamente por una figura masculina, igual que como ocurría en *Valor, agravio y mujer*.

No es casual que en el plano ficcional, el retrato, las apariciones, los disfraces y la tramoya escénica sean importantes recursos para crear el enredo en el que se ve envuelto el conde. Pertinentes son en este caso las palabras de Orozco:

La integración de todas las artes e incluso la cooperación de otras sensaciones de orden distinto, aunque todo centrado por lo visual, pensemos que el teatro, en cierto modo, supone la utilización de las tres artes visuales; en cuanto, con el decorado, acude a los recursos de la pintura; unido a ello, con los efectos de perspectiva, con telones, bastidores y embocaduras, recurre a lo arquitectónico; y con las figuras de los actores viene a dar un valor plástico, escultórico, de figura en movimiento. Esos valores visuales —hay que reconocer con Ortega— son lo básico y esencial del efecto teatral. (1969, 122)

Esta visualidad permanente en el teatro del Siglo de Oro estará muy presente en la comedia caballeresca y sobre todo en la obra que estamos estudiando, ya que el principal mecanismo de Rosaura es el ocultamiento. Paradójicamente, este recurso se irá perfilando a lo largo de la obra a través de pequeños fragmentos de la persona *Rosaura* que atraerán al amado hacia ella. Este juego seductor en el que Partinuplés se verá siempre envuelto se rasgará cuando Gaulín lo incite a romper el trato de lealtad que tenía con la emperatriz. No es casual que sea el gracioso quien *alumbra* a la amada, puesto que tanto criado como gracioso son personajes prototípicamente terrenales, por lo que funcionalmente deberán romper la idealización de los amantes, logrando que Rosaura y Partinuplés se conozcan realmente. A pesar del acto impropio de Gaulín no debemos subestimar su rol en la trama: con esta desestabilización del orden el criado no solo quiebra la confianza entre los enamorados sino que también remueve el enredo que habían tejido las *damas tramoyeras*. Una intromisión que sin embargo, provocará que Aldora por un breve episodio actúe a espaldas de su prima, lo que aún se mantiene en concordancia con el esquema actancial principal: conseguir como cónyuge y emperador de Constantinopla al conde Partinuplés.

4.4 Mecanismos convergentes: algunas consideraciones comparativas entre *Valor, agravio y mujer* y *El conde Partinuplés*

Partiendo de la base de que tanto *Valor, agravio y mujer*, como *El conde Partinuplés*, son comedias de tipo cómico, debemos señalar que cuentan con un énfasis en el enredo, en este caso provocado por las protagonistas femeninas. En su calidad de *damas tramoyeras*, las damas principales utilizan distintos mecanismos para envolver al amado o vengarse de este. Son en tres puntos donde los recursos tramoyeros se tocan, aunque para cada personaje tendrá una importancia y función distinta en el plan que han trazado.

En primer lugar debemos destacar la presencia de la oscuridad en ambas obras como elemento propicio para generar las situaciones equívocas, ya que la noche o un castillo a oscuras permiten que las identidades de los personajes se oculten y que nada más que los sentidos del oído o el tacto sean útiles para identificar parcialmente a los interlocutores. En la escena del terrero de *Valor, agravio y mujer*, dos parejas entablan diálogos sin verse entre ellos, lo cual provoca la suplantación de identidades. Es el momento de la delación involuntaria tanto de Estela como de don Juan. Por un lado el burlador piensa que la condesa sabe del deshonor que ha cometido en Sevilla pues Leonor, que está representando el papel de esa dama, le cuenta que conoce ya toda la verdad. Ludovico por su parte, se hace pasar por Leonardo ante Estela y aprovecha la ocasión para preguntarle si corresponde a los amores del príncipe de Pinoy, es decir, él mismo. Estela le responde que no y que en realidad lo aborrece, explicitando esta forma el rechazo que antes ya mostraba de forma sutil y cortés ante el galán. La oscuridad del jardín de palacio es entonces un recurso importantísimo para anudar la trama, ya que a partir de la noche que transcurre entre la segunda y la tercera jornada, la obra comenzará a tomar camino al desenlace.

En *El conde Partinuplés* también será esencial la oscuridad, podríamos decir incluso que en mayor medida puesto que sostiene al principal esquema actancial de la obra. Durante un año la emperatriz habría mantenido su identidad entre penumbras probando la lealtad del conde de no ser por la imprudencia del criado, quien incentiva a su señor a ver el rostro de la mujer con una lámpara. De todas formas, las dos primeras jornadas y el principio de la tercera transcurren a oscuras en el castillo de Rosaura, donde de forma inverosímil, los amantes consuman el amor y viven juntos sin que el caballero pueda ver jamás el rostro de

la amada. Como ya hemos afirmado, es precisamente una de las características de la Comedia nueva la inverosimilitud de los acontecimientos, ya que la principal función del teatro barroco era divertir a los asistentes con recursos como la condensación temporal y espacial. Si desde un principio Rosaura hizo el trato con el conde de no que no podría verle el rostro por un año, el espectador áureo entendía que debía imaginar a los amantes sin poder verse entre sí, por mucho que la comedia estuviera siendo representada en pleno día. Era tal la cultura teatral que poseía la sociedad del siglo XVII que el público ya se había acostumbrado a las convenciones dramáticas que hacían posible el entendimiento de las obras. De esta forma, se entiende que las representaciones eran siempre de día por la falta de iluminación urbana pero también sabemos que gran parte de la comedia aurisecular ocupa el recurso de la noche, el ocultamiento o la oscuridad como mecanismo central de sus tramas.

Por otra parte, el disfraz será un recurso común que ambas obras desarrollarán aunque de distintas maneras. En el caso de nuestra comedia de capa y espada, el traje varonil será el mecanismo de enredo fundamental a lo largo de toda la trama, tanto así que solo en los últimos versos Leonardo cambiará su identidad a Leonor. En este caso, el disfraz cumple un rol actancial de ayudante como ya hemos señalado, tanto así que a la dama le da el poder de transitar sola y libremente entre ciudades, cosa que estaba vetada para una mujer que había perdido su honor y que por ende vivía en un convento. Así, el traje varonil ayudará a la protagonista a escapar del claustro, a cortejar a Estela y a revivir el amor de don Juan a través de los celos. Será un recurso central en esta comedia y siempre se estará aludiendo a su utilidad a lo largo de la trama. Cosa distinta sucede en *El conde Partinuplés*, comedia donde el disfraz de fiera es utilizado solo en un breve momento por Rosaura producto del encantamiento que hace Aldora en ella: la transforma en bestia para atraer brevemente la atención del conde y luego vuelve a convertirse en humana. Debemos entender que a diferencia de *Valor, agravio y mujer*, este disfraz corresponde al vestuario teatral y no al plano ficcional de la trama, ya que la emperatriz es *convertida* y no *disfrazada* de fiera. Asimismo, el conde también utilizará no un disfraz propiamente tal, pero si la armadura de caballero al final del texto, episodio en el cual la vestimenta permitirá ocultar su rostro y ganar el torneo para recuperar así el amor de Rosaura. De todas maneras, en las dos comedias vemos que el disfraz es un mecanismo, una herramienta y no un juego sin objeto

final como podría suceder en un baile de mascaradas o en un carnaval. En situaciones de celebración como aquellas, los disfraces de los personajes son utilizados sin un fin específico, solo como parte de la diversión festiva, en cambio, en las comedias de Caro, tanto Leonor como Rosaura y Partinuplés, utilizan el traje, la apariencia o el disfraz para contribuir al cumplimiento de sus objetivos.

Finalmente, mencionaremos de nuevo la importancia que tiene el retrato en estas dos obras, donde al igual que el disfraz, la imagen de la amada es un mecanismo que ayuda a las *damas tramoyeras* a obtener lo que desean. En *Valor, agravio y mujer* sucede ya en la tercera jornada cuando las tensiones dramáticas están en su punto más alto: Leonardo muestra un retrato de Leonor a don Juan diciéndole que aquella es su enamorada, a quien pretende ayudar vengando su honor perdido. Este retrato es el desencadenante de la acción final: el galán al divisar la imagen, reconocerá la figura de Leonor, su culpa como burlador y el regreso de los sentimientos amorosos por la dama sevillana. Tres efectos instantáneos que provoca la imagen en el caballero, ya que como *burlado*, es un personaje susceptible a padecer el enredo y los efectos que provocan la astucia de la *dama tramoyera*.

Algo similar sucede en *El conde Partinuplés* como ya hemos indicado. Ahí el retrato no es un recurso que induzca al desenlace de la trama como si sucede en la comedia de capa y espada. Es en el inicio de la comedia cuando la protagonista y su prima deciden que el retrato podría ser un buen anzuelo para atraer al galán. Efectivamente la inteligencia y encantamientos de Rosaura y Aldora, respectivamente, provocarán que a través de esta visión el conde se enamore perdidamente de la emperatriz.

5. CONCLUSIONES Y APERTURA DEL ANÁLISIS

A modo de síntesis, hemos logrado hacer en primer lugar, un breve recorrido por el contexto donde se enmarca la Comedia nueva en el Siglo XVI y XVII. Posteriormente pudimos obtener ciertas luces de lo que fue la dramaturgia femenina en la España clásica, conociendo de esta manera a autoras que escribían desde el ámbito conventual o secular, sobre todo damas nobles como María de Zayas. Discutimos luego acerca de los datos biográficos de Ana Caro, de los cuales no hay consenso pero sí bastante material en el cual

apoyarse a la hora de investigar sobre su vida y obra, donde nos parece relevante redundar en que Ana Caro fue una dramaturga de oficio que pudo convivir con los círculos intelectuales más destacados de la España áurea. Entramos así en el ámbito literario, específicamente en la discusión genérica de las obras. Revisamos como *Valor, agravio y mujer* se posicionaba en una frontera entre la comedia palatina y la comedia de capa y espada; de igual forma, estudiamos la comedia caballeresca con *El conde Partinuplés*, obra ejemplar de este tipo de género. Al entrar al análisis de las comedias ocupamos la metodología del esquema actancial de Greimas, y junto con ello revisamos la aplicación de este modelo en el teatro con Ubersfeld. Nos acercamos así al personaje principal de estas obras dramáticas: las *damas tramoyeras*, un concepto aplicado a la mayor parte de los personajes femeninos del teatro cómico aurisecular. Rastreamos esta noción de personaje en ambas obras y dimos así entonces con los objetivos a los que tanto Leonor como Rosaura aspiraban en sus historias. Si por un lado el disfraz varonil se posicionaba como el principal recurso de enredo, en el caso de nuestra comedia caballeresca era el encantamiento la herramienta principal para complicar la trama cómica. Seguidamente realizamos un breve análisis comparativo entre los mecanismos que se entrecruzaban en ambas comedias: la oscuridad, el disfraz y el retrato, eran elementos estructurantes en el plan creado por los sujetos femeninos.

De esta manera, podemos concluir que los protagonistas de *Valor, agravio y mujer* y *El conde Partinuplés* son mujeres, específicamente, damas. El foco de las comedias efectivamente se pone sobre los personajes femeninos y no sobre los masculinos, cuestión que tiene que ver también con el hecho de que las obras sean cómicas y no serias, ya que el personaje de la *dama tramoyera* suele estar mucho más patente en este tipo de comedias. Asimismo, tanto Rosaura como Leonor adscriben a este concepto de *damas tramoyeras* por manejar situaciones y personajes a su antojo, seduciendo al caballero, disfrazándose o encantándolo, las protagonistas se caracterizan por la astucia y perspicacia con la que pretenden conseguir sus objetivos.

En segundo lugar, es importante señalar que el término de *dama tramoyera* implica un afán creativo por parte del personaje. La dama tracista, como también se le llama, debe crearse un personaje, historias, mentiras y engaños para conseguir su objetivo,

convirtiéndose de esta manera en una especie de conciencia estructurante dentro de las comedias.

Finalmente, deducimos que cada protagonista ocupó recursos específicos para seguir el plan que trazan al principio de las obras, obteniendo así sus objetivos gracias a la inteligencia y no a la fuerza, como sería propio de un valiente caballero, por ejemplo. Estos mecanismos se asociaron siempre a la oposición verdad / mentira o descubrimiento / ocultamiento. Si pudiéramos resumirlos, diríamos que los recursos utilizados fueron: el disfraz, la oscuridad, el retrato y la magia.

Ahora bien, para ampliar el análisis hacia futuras revisiones, es importante afirmar que si bien es cierto no son pocos los estudios que se han hecho sobre Ana Caro y su obra, aún existen algunas aperturas nos gustaría mencionar. Por ejemplo, resultaría tremendamente interesante hacer un estudio comparativo entre la figura del criado presente en ambas obras, pues la diferencia de comportamientos entre ellos es muy grande: Gaulín siempre emitirá comentarios que obstaculizarán los planes de Rosaura; en cambio Ribete, en muchos casos, tiene acercamientos a Leonor que indican una amistad entre iguales y no una relación asimétrica de dama / criado. De la misma forma, podría ser fructífero un estudio que analizara a las rivales de las protagonistas en cada obra: Estela y Lisbella si bien son personajes secundarios, poseen una relación contrastada que sería interesante sistematizar.

Haciendo dialogar las comedias de Caro con otras contemporáneas a su época, podría ser valioso estudiar comparativamente el recurso de la oscuridad ocupado en estas obras y *La dama duende* de Calderón de la Barca, donde la protagonista se da a conocer finalmente al galán en medio de la oscuridad de su casa. Asimismo, hay que señalar que *El conde Partinuplés* dialoga a ratos con *La vida es Sueño*, también de Calderón de la Barca, pues tanto Segismundo como Rosaura son objeto de predicciones que los padres de ambos se encargan de interpretar cuando los protagonistas nacen. Finalmente, para profundizar aún más esta última idea, no dejaría de ser relevante en un trabajo de tal magnitud, vincular la visión de destino que las comedias poseen, así como un análisis retórico de las metáforas planetarias que se despliegan a lo largo de ambos textos. En este sentido y para un trabajo de mucha más extensión, creemos posible realizar un estudio acabado que reúna semejanzas y diferencias entre el estilo o tono de Calderón y Ana Caro.

A partir de estas conclusiones y aperturas, podemos recalcar la importancia de los personajes femeninos dentro de la comedia del Siglo de Oro, donde las mujeres como personajes gozan de libertades inusitadas para el siglo XVII: irrumpen astutamente algunos paradigmas sociales, generan equívocos a su favor y son, al fin y al cabo, el núcleo dramático de las obras cómicas. En los textos que hemos estudiado, posiblemente no existiría risa sin las *damas tramoyeras*, esencial reflejo de lo que una conciencia escritural realiza con sus lectores u oyentes: mentir, engañar, seducir y enredarnos en la maraña de letras que nos convoca al momento de abrir un libro o asistir al teatro. Somos, como espectadores o lectores, burladores siendo burlados, pretendiendo analizar y esquematizar comedias que se caracterizan por su condición laberíntica. Y aun así, como si las obras dramáticas nos sedujeran, nos sumergimos de golpe y sin resistirnos a los enredos y ficciones de tramas exquisitamente enmarañadas. Las *damas tramoyeras* escriben sus propias historias pero también trazan el camino que debemos seguir como espectadores, son el eje dramático y por ende, el centro y enfoque de nuestra mirada crítica.

No han sido empresas fáciles las de estas damas tracistas, más bien inverosímiles o inconsecuentes con la realidad que vivía la mujer del Siglo de Oro. Sin embargo, el encanto del teatro barroco estaba en esa inverosimilitud de la cual la audiencia concurrente sabía disfrutar, porque, ¿qué es la literatura sino es mágica mentira que desautomatiza a lectores y espectadores enfrentándolos a otros tipos de realidades?

6. BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

CARO, ANA, *Valor, agravio y mujer*, ed. L. Luna, Madrid, Castalia, 1993.

_____ *Las comedias de Ana Caro. Valor, agravio y mujer y El conde Partinuplés*, ed. M. J. Delgado, New York, Lang, 1998

_____ *El conde Partinuplés*, ed. J. Escabias, Madrid, Esperpento, 2015.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

ARELLANO, IGNACIO, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», en *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 1, 1988, pp. 27-49.

_____*Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

_____*«Éticas del honor (y del poder) en el teatro del Siglo de Oro»*, en *Boletín de la Real Academia Española*, tomo 95, cuaderno núm. 311, 2015, pp. 17-35.

BANCES CANDAMO, FRANCISCO, *Teatro de los teatros de los presentes y pasados siglos*, ed. Duncan Moir, Londres, Támesis, 1970.

BRAVO-VILLASANTE, CARMEN, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, Revista de Occidente, 1955.

CANAVAGGIO, JEAN, *Historia de la literatura española. Tomo III, el siglo XVII*, Barcelona, Ariel, 1995.

CASA, FRANK. P, *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002.

CASTILLO, ALONSO DE, *La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, [edición digital a partir de la edición original en Madrid, Imprenta del Reyno, 1642], Works of Cervantes. URL: <http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTE/othertexts/Gardunya.pdf>. Consultado en septiembre de 2017.

CASTRO, JÉSSICA, «De la comedia a fantasía a la comedia palatina: Aquilana de Bartolomé de Torres Naharro como modelo dramático», *Bulletin of Spanish Studies*, núm. 94, 2017, pp. 595-613.

COUDERC, CHRISTOPHE, *Galanes y damas en la comedia nueva: una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2006.

COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Ediciones Turner, 1979.

DELGADO, MARÍA JOSÉ, «Introducción y estudio de las comedias de Ana Caro» en *Las comedias de Ana Caro. Valor agravio y mujer y El conde Partinuplés*, New York, Lang, 1998, pp. 1-32.

DEMATTE, CLAUDIA, «El teatro caballeresco del siglo XVII. Hacia una clasificación de las dinámicas transtextuales», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispánitas. Literatura Española: siglos XVI-XVII (2001), 16-21 de julio*, ed. J. de la Cuesta, New York, Linguatext Ltd., 2004, pp. 181-186.

DOLFI, LAURA, «El burlador burlado. Don Juan en el teatro de Tirso de Molina», en *Varia lección de Tirso de Molina: Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles, (1999), Madrid, 5-6 de julio*, ed. I. Arellano y B. Oteiza, Madrid, Instituto de Estudios Tirsonianos, 2000, pp. 31-64.

ESCABIAS, JUANA, «Ana María Caro Mallén de Torres: una esclava en los corrales de comedias de siglo XVII», en *Epos*, núm. 28, 2012, pp. 177- 193.

- _____ *Dramaturgas del Siglo de Oro*, Madrid, Huerga & Fierro, 2013.
- _____ «Introducción y estudio de *El conde Partinuplés*» en *El conde Partinuplés*, Madrid, Esperpento, 2015, pp. 9-75.
- FERRER, TERESA, «La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII», en *Mujeres, escrituras y lenguajes (en la cultura latinoamericana y española)*, ed. S. Matalía y M. Aleza, Valencia, Universitat de València, 1995, pp. 91-108.
- _____ «Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega», en *Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (2002)*, Almagro, 9 y 10 julio, ed. F. B. Pedraza, E. E. Marcello y R. González, Almagro, Universidad Castilla – La Mancha, 2003, pp. 191-212.
- GENETTE, GERARD, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.
- GREIMAS, ALGIRDAS, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971.
- HILDNER, DAVID, «Damas tramoyeras en el poder: tres casos tirsianos», en *Hipogrifo*, vol. 5, núm. 1, 2017, pp. 263-275.
- IGLESIAS FEIJOO, LUIS, «“Que hay mujeres tramoyeras”: La “matemática perfecta” de la comedia calderoniana», en *La comedia de enredo: actas de las XX Jornadas de teatro clásico (1997)*, Almagro, 8, 9 y 10 de julio, ed. F. B. Pedraza y R. González, Cuenca, Universidad Castilla – La Mancha, 1998, pp. 201-236.
- JOSÉ PRADES, JUANA DE, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.
- LÓPEZ, IGNACIO, «Juegos caballerescos en el origen del teatro áulico», en *Bulletin of the Comediantes*, vol. 58, núm. 2, 2006, pp. 307-322.
- LUNA, LOLA, *Ana Caro, una escritora profesional del Siglo de Oro. Vida y obra*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1992
- _____ «Introducción y estudio de *Valor, agravio y mujer*» en *Valor, agravio y mujer*, Madrid, Castalia, 1993, pp. 9-56.
- MARAVALL, JOSÉ ANTONIO, *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1975.
- _____ *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO, *Orígenes de la novela vol. 1*, Madrid, Librería Editorial de Bailly-Bailliere é Hijos, 1905.
- MOLINA, TIRSO DE, *Cigarrales de Toledo*, Madrid, Castalia, 1996.
- _____ *El burlador de Sevilla*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1996.
- MONTAUBAN, JANNINE, «El retrato como síntoma y representación en el teatro de Ana Caro y María de Zayas», en *Bulletin of the Comediantes*, vol. 63, núm. 2, 2011, pp. 39-56.

MORROW, CAROLYN, «La representación de la mujer en “La vida es sueño” y “La dama duende”», en *Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (2000), 27-29 de marzo, Pamplona*, ed. I. Arellano y G. Vega, New York [etc.], Peter Lang, 2001, pp. 271-278.

NAVARRO, ROSA, «La actualidad del Calderón cómico», en *Acotaciones: Revista de investigación teatral*, núm. 6, 2001, pp. 1-7. RESAD.

URL: www.resad.es/acotaciones/acotaciones6/6rosanavarro.pdf. Consultado en noviembre de 2017.

_____ «"Las damas no desdigan de su nombre"», en *Damas en el tablado: Actas de las XXX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (2008), 1, 2 y 3 de julio*, ed. F.B. Pedraza, R. González y A. García, Cuenca, Universidad Castilla – La Mancha, 2009, pp. 133- 152.

OLEZA, JOAN, «La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones», en *RILCE*, vol. 29, núm. 3, 2013, pp. 689-741.

OROZCO, EMILIO, *El teatro y la teatralidad en el Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.

PARKER, ALEXANDER, «Aproximación al drama español del Siglo de Oro» en *Calderón y la crítica*, ed. M. Durán y R. Echeverría, Madrid, Gredos, 1976.

PAVIS, PATRICE, *Dictionnaire du théâtre*, París, Dunod, 1996.

PÉREZ, MIGUEL ÁNGEL, «La materia caballeresca en los orígenes del teatro español», en *La comedia de caballerías: Actas de las XXVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro (2005) 12, 13 y 14 de julio*, ed. F. B. Pedraza, E.E. Marcello y R. González, Almagro, Universidad Castilla – La Mancha, 2006, pp. 17-30.

Petrarca, Francesco, *La prima traduzione completa del "Canzoniere" di Petrarca in spagnolo: "Los sonetos y canciones del Petrarcha", que traducía Henrique Garcés de lengua thoscana en castellana*, Madrid, 1591, [Edición digital a partir de la edición de Manuela Aviva Garribba], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011. Cervantes virtual. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-prima-traduzione-completa-del-canzoniere-di-petrarca-in-spagnolo-los-sonetos-y-canciones-del-petrarcha-que-traduzia-henrique-garces-de-lengua-thoscana-en-castellana-madrid-1591/>. Consultado en noviembre de 2017.

ROMÁN CALVO, NORMA, *El modelo actancial y su aplicación*, México D.F., Pax, 2007.

TRANCÓN, SANTIAGO, *Teoría del teatro: bases para el análisis de la obra dramática*, Madrid, Fundamentos, 2006.

SABAT, GEORGINA, «Voces del convento: Sor Marcela, la hija de Lope», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1986)*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, pp. 591-600.

SERRALTA, FRÉDÉRIC, «El enredo y la comedia: deslinde preliminar», en *Criticón*, núm. 42, 1988, pp. 125-137.

SERRANO Y SANZ, MANUEL, *Apuntes para una biblioteca de Escritoras Españolas*, Madrid, Impresiones de la Real Casa, 1903.

SITO ALBA, MANUEL, «La teatralità seconda e la struttura radiale el teatro religioso spagnolo del medioevo: la Representación de los Reyes Magos», en *Atti del V Convegno Internazionale del Centro sul Teatro Medioevale e Rinascimentale*, Viterbo, Amministrazione Provinciale, 1981, pp. 253- 277.

SMITH, RICHARD, *Partinuplés, conde de Bles*, Tesis doctoral inédita, University of California, Berkeley, 1977.

TORRES NAHARRO, BARTOLOMÉ DE, *Proemio*, [edición digital a partir de la edición crítica de Julio Vélez-Sainz], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016. Cervantes virtual. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/proemio/>. Consultado en noviembre de 2017.

UBERSFELD, ANNE, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1998.

URBAN, ALBA, *Dramaturgas seglares en la España del Siglo de Oro*, Tesis doctoral inédita, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2014.

VEGA, LOPE DE, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. P. Encinas, Lima, Universidad Científica del Sur, 2009.

VIANNA, LYGIA, «El retrato en la expresión barroca del teatro del «Siglo de Oro»: emblemática y teatralidad», en *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja (2002), 15-19 de julio*, ed. F. Domínguez y M. Lobato, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, vol. 2, 2004, pp. 1507-1522.

VITSE, MARC, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*, Toulouse, PUM, 1990.

ZAYAS, MARÍA DE, *Desengaños amorosos*, en *Lemir*, núm 18, 2014. [Edición digital de la Universidad de Valencia, España]. Parnaseo. URL: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista18/Textos/02_Zayas_Desenganos.pdf. Consultado en noviembre de 2017.

ZUGASTI, MIGUEL, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro» en *El sustento de los discretos: la dramaturgia áulica de Tirso de Molina: Actas del Congreso Internacional organizado por GRISO (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 2003), 4, 5 y 6 de junio*, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, pp. 159-185.