



**Universitat de les
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres

Memòria del Treball de Fi de Grau

**Análisis de tres comedias de autoría femenina
del Siglo de Oro: *Valor, agravio y mujer, La
traición en la amistad y La firmeza en el
ausencia***

Marta Lebrón Romero

Grau de Llengua i Literatura Espanyoles

Curs acadèmic 2017-18

DNI de l'alumne: 41622828G

Treball tutelat per Ana Patricia Trapero Llobera
Departament de Filologia Espanyola, Moderna i Clàssica

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació	Autor		Tutor	
	Sí	No	Sí	No
	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Paraules clau del treball:

Dramaturgas, Siglo de Oro, análisis, Ana Caro Mallén de Soto, María de Zayas y Sotomayor, Leonor de la Cueva, *Valor, agravio y mujer, La traición en la amistad, La firmeza en el ausencia.*

ÍNDICE

1. Propósitos e introducción.....	2
2. Biografías.....	7
2.1. Ana Caro Mallén de Soto.....	7
2.1.1. Obra.....	9
2.2. María de Zayas y Sotomayor.....	12
2.2.1. Obra.....	13
2.3. Leonor de la Cueva.....	17
2.3.1. Obra.....	17
3. Argumentos.....	19
4. Temas y su ejemplificación en los personajes.....	22
4.1. <i>Valor, agravio y mujer</i>	22
4.1.1. El amor: «las mujeres determinan los sucesos»	23
4.1.2. Pérdida y restauración del honor de la mujer: «la mujer puede defenderse sola y mejor que un hombre»	29
4.2. <i>La traición en la amistad</i>	35
4.2.1. La amistad: «en esta guerra de amor he de mostrarme atrevida».....	35
4.2.2. La defensa del honor: «la mujer se erige en una figura de autoridad»	40
4.2.3. El amor: las mujeres construyen «el vodevil más descarado»	45
4.3. <i>La firmeza en el ausencia</i>	49
4.3.1. El amor: «en seis años de relaciones no han llegado a tocarse una mano».....	49
4.3.2. El honor y la honra: «yo soy amigo leal y yo soy vasallo del Rey».....	52
4.3.3. La ausencia: «es justa cosa temer mudanzas del tiempo vario»	54
5. Espacio y tiempo.....	56
5.1. <i>Valor, agravio y mujer</i> : el espacio público como peligro.....	57
5.2. <i>La traición en la amistad</i> : la diversidad espacial como sinónimo de libertad..	60
5.3. <i>La firmeza en el ausencia</i> : el espacio cerrado como opresión.....	65
6. Conclusión.....	68
7. Bibliografía.....	71

1. Propósitos e introducción:

El propósito de este trabajo es el análisis de tres obras de dramaturgas del siglo XVII español.

Un siglo que, en todos los manuales, solo ha desarrollado la obra de los autores restando visibilidad y mérito a las escritoras. Se han visto engullidas por nombres canónicos como los de Lope, Calderón, Tirso o Moreto, obviando el dominio que estas autoras tuvieron del lenguaje de la escena y las estrategias dramáticas.

En la actualidad se está recuperando la escasa producción que nos ha llegado de estas dramaturgas (y de las dramaturgas en general). Una buena muestra de ello son los grandes estudios, manuales y artículos que Hormigón, Urban Baños, Serrano y Sanz o Teresa Ferrer Valls han ido dedicando al tema. Asimismo, también cabe destacar la labor de la Asociación de Directores de Escena de España, que se ha esforzado en editar algunos manuscritos de las comedias de nuestras tres autoras.

Aun así, tenemos muy poca información biográfica sobre las autoras que ocupan este trabajo, así como de su producción literaria, ya que cada una de ellas no solo se dedicó a la actividad teatral —que es a la que me voy a dedicar— sino también a las ocupaciones líricas o narrativas. Las dramaturgas en las que me centraré desplegaron un cúmulo de saberes. Fueron verdaderas humanistas que abarcaron una gran diversidad de ramas del conocimiento, así como distintas temáticas que van desde la religión a la filosofía pasando por la utilización de referentes literarios coetáneos o anteriores.

La cultura que las dramaturgas poseían tuvo sus raíces en el seno familiar donde nacieron y la educación que recibieron a lo largo de sus vidas. Este hecho influyó tanto en la maduración personal como profesional de cada una. Aunque otras no habrían corrido con la misma suerte y terminaron por convertirse en autodidactas, lo cual no tuvo menos mérito.

Todas ellas demostraron una gran valentía frente a esa sociedad tan cuadrículada en que les tocó vivir, al romper con sus producciones las convenciones y estereotipos de su tiempo. Estoy convencida de que el hecho de que las heroínas de estas tres dramaturgas que estoy trabajando se definan constantemente en artículos como "activas" o mujeres movidas por la venganza, traducen la posición de unas autoras que lucharon por el cambio. Fue una forma de rebelarse contra el mundo social y

literario que, por entonces, parecía únicamente hecho por y para los hombres que redactaban o se dedicaban al mundo de las letras.

Sabemos que estas autoras no lo tuvieron fácil. Y, quizás, no lo siguen teniendo. Raras veces pudieron editar sus obras o representarlas. Tampoco los académicos pueden darnos unas fechas exactas para hacernos conocedores de en qué momento exacto iniciaron su producción teatral dando voz a los personajes femeninos y sus reivindicaciones. Creo que fue justa la finalidad de nuestras escritoras y, para ello, me resulta adecuado citar estas palabras:

Valor, agravio y mujer no trata de elevar a las mujeres a una posición superior socialmente sobre los hombres; lo que sí trata de hacer, sin embargo, es presentar a los hombres y mujeres como seres iguales que tienen el mismo derecho y necesidad de defenderse de cualquier medio contra las injusticias.¹

Es cierto que estas palabras de Kathryn Orlando se refieren exclusivamente a las mujeres de la comedia de Ana Caro Mallén de Soto; pero creo que esta se puede aplicar a todas las escritoras y a las obras que analizaré en adelante.

Ana Caro, María de Zayas y Leonor de la Cueva, en sus escritos, y a través de los parlamentos de las mujeres de sus comedias, no pretenden menospreciar al hombre ni tampoco pretenden mostrarse como seres superiores. Su intención es dar a entender al lector y al público de sus comedias que es tan dolorosa la pérdida de la honra o el desamor tanto en ellas como en los hombres. Pretendieron desarrollar los temas esenciales del teatro de la época (amor, honor, desengaño, celos...) desde una perspectiva femenina. Si bien es cierto que cada una de ellas cuenta una historia diferente o un enredo diferente, en el argumento se observa la pretensión de que los amantes sientan en sus propias carnes qué es el dolor, que vean lo que están sufriendo ellas por amarlos y no ser correspondidas o por sentirse humilladas por sus agravios.

Los temas, los subtemas y la evolución de los personajes tienen el mismo fin e intención: transmitir una moraleja. No se trata de menospreciar ni dañar a nadie, simplemente aprender, demostrar. Aprendizaje que afectará a los personajes y también a los lectores o espectadores «según las normas de la comedia, estos

¹ Orlando, Kathryn. *¿Hombre, mujer o ser neutro?: La identidad como estrategia en el teatro de Ana Caro*, Doctoral Thesis, Michigan, University of Michigan, 2012, p. 20.

personajes tendrán que cambiar o serán castigados, pues son malos ejemplos que representan una conducta reprobable».²

Esa es la intención: invitar a la reflexión, dando lugar a un crecimiento personal en los diferentes personajes para que estos no se presenten planos a lo largo de las tres jornadas. Y del mismo modo que acontece esta evolución con los personajes, el didactismo de la obra se cumpliría si sucediera también el cambio en el público o en el lector.

El primer problema con el que se encuentran las escritoras es en sus influencias femeninas. ¿Por qué? Porque no las hay. Cualquier mujer que quisiera realizar una actividad cultural de cualquier índole no tenía otra en quien basarse. Tan solo contaban con modelos masculinos previos. Ciertamente es que sí «tenemos antecesores, por supuesto, pero nos faltan las figuras femeninas que nos sirvan de ejemplo».³ Estoy totalmente de acuerdo con las palabras de Marina Subirats, quien presenta una serie de quejas respecto a esos libros de texto con los que hemos aprendido, y seguimos aprendiendo, literatura o diferentes materias. En estos se sigue ofreciendo una visión hegemónica masculina excluyendo la aportación cultural de las mujeres, quienes se ven relegadas por lo general al ámbito doméstico y al rol familiar:

La palabra de nuestras antepasadas era siempre una palabra doméstica, de una domesticidad abrumadora, apenas rota por algún grito de rebelión que casi nunca rebasaba el muro de la casa.⁴

No sabemos con total certeza si nuestras dramaturgas poseen más comedias, dramas o autos, como por ejemplo el caso de María de Zayas, de quien únicamente se tiene constancia de una comedia, *La traición en la amistad*, quizás de menor eco que su producción en prosa. Probablemente escribiera más textos teatrales, pero no han llegado a nuestros días. No solo debió ocurrir con María de Zayas, porque es algo que, con toda seguridad, ocurrió con otras muchas autoras sistemáticamente invisibilizadas en favor de la producción llevada a cabo por los hombres.

Hubo mujeres creadoras, en todos los terrenos de creación. Unas pocas alcanzaron notoriedad, muchas de ellas quedaron relegadas ya en su tiempo. Lo que ocurrió es que, después, estas obras fueron silenciadas, olvidadas, negadas. Perdidas para

² Paun de García, Susan. «Traición en la amistad, de María de Zayas», en *Anales de Literatura Española*, nº 6, 1988, p. 381.

³ Zayas, María de, Enríquez de Guzmán, Feliciano, La Cueva, Leonor de. *Teatro de mujeres del barroco*, en serie *Literatura dramática* nº 34, presentación de Marina Subirats y Juan Antonio Hormigón, ed., de Felicidad González Santamera y Fernando Doménech, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1994, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 7.

nosotros durante años y siglos, de modo que hemos creído en su inexistencia. Enterradas por una espesa capa de indiferencia, que nos ha hecho perder las pistas de una posible genealogía y nos ha llevado a tener que empezar de nuevo a cada generación.⁵

Una invisibilidad rota por el trabajo de Manuel Serrano y Sanz quien

Elaboró un catálogo exhaustivo de escritoras españolas desde el siglo XIV hasta el primer tercio del siglo XIX, publicado en cuatro tomos correlativos de la Biblioteca de Autores Españoles. Dicho catálogo recoge todo lo escrito por mujeres en el campo literario, científico, jurídico, etc.⁶

Las palabras de Juan Antonio Hormigón, sin asegurarlo completamente, nos conducen hasta la primera dramaturga de la historia del teatro: «Hasta donde alcanzan mis conocimientos fue la monja Hrotsvitha, en plena Edad Media, la primera en contribuir con sus autos a la literatura dramática europea».⁷ Una historia del teatro que, en el caso español, va a tener también nombres de mujer: «Ángela de Acevedo, Ana Caro, Sor Juana Inés de la Cruz, Leonor de la Cueva, Sor María do Ceo, Feliciano Enríquez de Guzmán, Bernarda Ferreira, Sor Marcela de San Félix, Sor Francisca de Santa Teresa, Isabel de Silva, Beatriz de Souza, Margarita Robles, María de Zayas y Sotomayor...».⁸ Todas ellas eran mujeres que formaban parte de la clase social alta o escalones sociales de prestigio:

Eran monjas, mujeres de la aristocracia, damas de palacio, profesionales de la escritura... Escribieron cerca de un centenar de obras de todo género, coloquios, loas, entremeses, autos, comedias. Sus obras se representaron en Madrid, en Sevilla, en México, en Manila. En ocasiones se publicaron. Muchas fueron famosas y celebradas como prodigios de su siglo. Sor Juana Inés de la Cruz recibió el pomposo título de Décima Musa Americana; Ana Caro, el de Décima Musa Andaluza; María de Zayas, los no menos barrocos y retumbantes de Sibila de Madrid, gloria de Manzanares y honra de nuestra España.⁹

Cada uno de los nombres mencionados van a intentar romper con el panorama cultural del siglo XVI y XVII, muy estricto con el papel de la mujer, relegada a una condición secundaria por una mentalidad conservadora y católica que la concebía como fuente de todos los males y pecados. La mujer no podía acceder a las

⁵ *Ibid*, p. 9.

⁶ *Ibid*, p. 12.

⁷ *Ibid*, p. 14.

⁸ *Ibid*, pp. 19-20.

⁹ *Ibid*, p. 20.

Universidades ni podían recibir los mismos conocimientos que los hombres; baste como muestra la anécdota protagonizada por Sor Juana Inés de la Cruz quien «siendo niña de siete u ocho años, ya obsesionada por el saber, pidió a su madre que la enviase a estudiar a la Universidad vestida de hombre».¹⁰

De este modo, las dramaturgas de los siglos XVI y XVII harán todo lo posible por incorporarse a un mundo dominado ideológica y literariamente por los hombres, del mismo modo como sucediera en la más reciente historia española en la que, como señala J.A. Hormigón, «tanto la resistencia contra la dictadura en que se forjaron personalmente algunas futuras autoras, como la reconquista de las libertades públicas con el advenimiento de la democracia, supusieron la irrupción de una gran cantidad de mujeres en la escritura escénica».¹¹

Una irrupción de las voces femeninas a la que no debe ser ajena la reivindicación de las dramaturgas de nuestro Siglo de Oro.

¹⁰ *Íbid*, p. 22.

¹¹ *Íbid*, p. 15.

2. Biografías

2.1. Ana Caro Mallén de Soto

Basándome en el libro de Amelina Correa Ramón *Plumas femeninas en la literatura de Granada (siglos VIII-XX)*, creo conveniente citar las palabras de Manuel Serrano contenidas en él y que se extraen de *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*:

Pocas son las noticias biográficas que se conocen de la ilustre poetisa. 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.¹²

Los aspectos biográficos de Ana Caro, escasos, tienen la particularidad de ser paralelos con los de otras autoras. Para la investigación de mi trabajo me parecen oportunas las palabras de José Sánchez Arjona, «de lamentar es la falta de noticias biográficas de quien llegó a obtener señalado lugar entre los escritores de su época. Si escasas son las noticias de su vida, no lo son menos las de su obra»¹³ que, si bien se refieren a Ana Caro de Mallén, pueden aplicarse al resto de dramaturgas.

Unas palabras que se relacionan directamente con las que Ximénez de Sandoval dedicará a María de Zayas:

De «escritora fantasma», dadas las escasísimas noticias que se tienen sobre su vida. Archivos y registros guardan un silencio casi total sobre ella y los únicos documentos que podrían iluminar un poco el terreno —una partida de bautismo y dos de defunción extendidas a nombre de María de Zayas— no son conclusivos y nada prueba que correspondan a la escritora, pues su nombre y apellido eran bastante frecuentes en la época.¹⁴

Así pues, tampoco somos conocedores de la fecha de nacimiento y defunción de Ana Caro. Parece ser que, a lo largo de su vida, estuvo a caballo entre Sevilla y Madrid. Si seguimos basándonos en más hipótesis, se cree que en 1645 nuestra dramaturga y poetisa todavía vivía, pues prueba de ello es el soneto que compuso a Tomás de Palomares. Según Serrano y Sanz, el hermano de Ana Caro Mallén murió

¹² Correa Ramón, Amelina. *Plumas femeninas en la literatura de Granada (siglos VIII-XX)*, *Diccionario-Antología*, Granada, Universidad de Granada, 2002, p. 129

¹³ Escabias, Juana. «Ana María Caro Mallén de Torres: Una esclava en los corrales de comedias del siglo XVII», *EPOS*, XXVIII, 2012, p. 178.

¹⁴ Zayas y Sotomayor, María de. *Novelas*, en *Grandes escritoras*, Madrid, Club Internacional del Libro, 2011, p. 5.

en torno a 1655, año del que se deduce que «podría ser indicio de su muerte»¹⁵ al no tener más noticias sobre esta. Otro libro en el que se confirma, de nuevo, la poca información que existe sobre la autora es *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*:

Aunque se sabe que vivió en la primera mitad del siglo XVII, se desconocen las fechas de nacimiento y de su muerte. En su *Catálogo bibliográfico y biográfico del antiguo teatro español* (1860) La Barrera y Leirado afirma que Ana Caro fue natural de Sevilla. Frente a ello, observa Serrano y Sanz 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”.¹⁶

Fue hija adoptiva y su verdadero nombre fue Ana María Caro Mallén de Torres. En ocasiones también encontramos el nombre de la autora con el apellido “de Soto”, pero, en realidad, no hay ninguna fuente fiable que pruebe este linaje. Si proseguimos con esto, el nombre de Ana Caro todavía provoca más juego:

El segundo nombre de Ana Caro Mallén (María) solo es utilizado por la escritora una vez a lo largo de toda su producción literaria, en un poema laudatorio que dedica a María de Zayas. En esa ocasión firma como María Caro de Mallén, hecho que hasta la fecha había desatado especulaciones tales como que se hubiera podido producir algún error por parte del editor al transcribir su nombre.¹⁷

Este artículo que trata la “trayectoria vital y literaria” nos aporta una imagen de Ana Caro realmente interesante. Poseía una enorme cultura, pues recibió una buena educación por parte de sus padres y esto se reflejó en muchas de sus publicaciones y composiciones, de manera que «sus referencias mitológicas e históricas y su dominio de los clásicos permiten adivinar largos años de estudio y preparación». ¹⁸ Un monólogo que en su obra pone en boca de don Juan, y que examinaré más tarde, deja translucir unos conocimientos a los que no podía acceder cualquiera.

A diferencia de otras de sus contemporáneas, Ana Caro se dedicó a la escritura no por divertimento sino profesionalmente, centrándose en la poesía y el teatro por los que adquirió una gran fama y recibió encargos constantes.

¹⁵ Hormigón, Juan Antonio, Alvear, Inmaculada, Rodríguez, Carlos. *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, vol. 1, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, p. 426

¹⁶ Charmon-Deutsch, Lou. *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*, Madrid, Castalia, 1992, pp. 326-327

¹⁷ Escabias, Juana. *Art.*, *cit.*, p. 186.

¹⁸ *Íbid.*, p. 189.

En su caso, se trató verdaderamente del ejercicio de una profesión, por la que cobraba y de la que vivía. Es decir, para ella la literatura era una actividad remunerada, lo cual constituye algo verdaderamente excepcional para una mujer de la época.¹⁹

Ana Caro entabló una amistad con María de Zayas. No se sabe a ciencia cierta, pero parece ser que vivieron juntas durante un periodo de tiempo no muy largo. Ambas poetisas y dramaturgas mencionan en algunos de sus escritos a su compañera; así, «Ana Caro le dedica a ésta unas décimas laudatorias que encabezan la edición de las *Novelas amorosas y ejemplares*».²⁰

Finalmente, considero destacable el hecho del interés de la crítica extranjera por nuestra autora. Tal como comenta Juana Escabias, «la dramaturga andaluza goza de más atención crítica que en nuestro país»²¹ tal como demuestran los trabajos de Matthew Stroud, Teresa Soufas y Luisa Foley. Justamente esta última se atrevió a calificar la biografía de Caro como si de un misterio se tratase, algo que no puede dejar de relacionarse con el papel “fantasma” de su amiga y también escritora María de Zayas. Ambas, o bien por una misoginia aplicada al campo literario o bien por la injusticia de un sector crítico siempre de acuerdo con los principios tradicionales y conservadores, han pasado por la tierra dejando poco rastro. Y, lo justo y necesario, es que empecemos a seguir las huellas que nos lleven a reivindicarlas.

2.1.1. Obra

Tal como argumenta M. Stroud «Doña Ana Caro Mallén de Soto es hoy una autora casi completamente olvidada, pero en el siglo XVII sus colegas masculinos la llamaron “la décima musa sevillana” y “la insigne poetisa que ha hecho muchas comedias representadas..., con grandísimo aplauso».²² Desgraciadamente, las únicas comedias que nos quedan de ella son las tituladas *El conde Partinuplés* y *Valor, agravio y mujer*. O bien esta escasez de obras se debe una vez más a motivos que no son propiamente literarios o bien a causas difíciles de esclarecer:

Las circunstancias de su fallecimiento refuerzan la teoría de que Ana María Caro Mallén de Torres escribió una obra más extensa de la que conocemos y ha llegado

¹⁹ Correa Ramón, Amelina. *Op., cit.*, p. 129

²⁰ *Ibid.*, p. 130

²¹ Escabias, Juana. *Art., cit.*, p. 178.

²² Stroud, Matthew D. «La literatura y la mujer en el barroco: *Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed., A. David Kossoff, et al. Madrid, *Istmo* 2, 605, 1986, p. 606.

hasta nosotros. El destino de su legado, de toda aquella producción que no pudo editar o hacer pasar a la posteridad en forma manuscrita, debió ser el que en la época se tributaba a las pertenencias de los fallecidos por la epidemia de la peste: el fuego.²³

No podemos datar sus obras con exactitud ni afirmar que *El conde Partinuplés* se confeccionara con anterioridad a la comedia que voy a trabajar de aquí en adelante, pues no existe un gran número de estudios y críticas que aclaren la cronología de estos dos textos. De *Valor, agravio y mujer* hallamos dos manuscritos que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid datados, uno, en el siglo XVII, y otro, en el siglo XVIII.

Pocas de estas “muchas comedias” han llegado hasta nosotros. Una de ellas, titulada *El conde Partinuplés*, se publicó en *Laurel de comedias de diferentes autores. Cuarta parte* (Madrid, 1653). Esta comedia es, según parece, la más famosa de Ana Caro; fue reimpressa en el siglo pasado en el segundo tomo de *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*. El editor, Don Ramón de Mesonero Romanos, incorporó la obra atendiendo “al mérito relativo de esta comedia respecto a otras de su género, y también a la circunstancia de ser obra de una dama”.²⁴

Podemos situarlas en una línea cronológica, en cierta forma, gracias al «cambio de registro que supone el paso de un género (el de la comedia caballeresca) a otro (el de la comedia urbana). En *Valor, agravio y mujer* se manifiesta un ánimo reivindicativo que no existe en la anterior. Parece que Ana Caro convivió en Madrid durante algún tiempo con María de Zayas, y es posible que la actitud más beligerante de ésta escritora influyera en aquélla».²⁵ De esta noticia podemos deducir que la comedia a la que me voy a referir fue escrita, no con posterioridad respecto a la otra, pero sí después de una estancia en Madrid. Lo que está claro es que «las dos comedias que conocemos de ella son evidentemente obras de madurez».²⁶

Es interesante, no solo en Ana Caro de Mallén, la intención que tiene este grupo de escritoras como son María de Zayas y Leonor de la Cueva, las cuales voy a tratar en próximos apartados. El denominador común de todas ellas es la escritura como vehículo de transmisión para dar a conocer

²³ Escabias, Juana. *Art., cit.*, p. 191.

²⁴ Walthaus, Rina. «La comedia de Doña Ana Caro Mallén de Soto», en *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*, ed., de Lou Charnon-Deutsch, Madrid, Castalia, 1992, p. 327.

²⁵ Ferrer Valls, Teresa. «La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII», *Int. Sociol.*, 1989, vol 47. 3, p. 327

²⁶ Escabias, Juana. *Art., cit.*, p. 189.

Sus opiniones sobre determinados temas que afectaban a la mujer, contestándolos o reinterpretándolos desde su propia óptica. La castidad, el honor, el amor y el matrimonio o la amistad entre mujeres son temas centrales en estas obras, tratados en general desde una perspectiva que elude la solución trágica.²⁷

Resulta interesante ver cómo los núcleos temáticos desarrollados son los mismos que trataron, entre otros, Lope de Vega, Calderón o Moreto; pero la novedad aquí reside en que son tratados desde la óptica femenina, un hecho singular que por otro lado abre la posibilidad de contrastar las similitudes y diferencias entre autoras y autores.

En la intervención de don Juan se demuestra el gran conocimiento que tiene la autora de ciudades como Córdoba y Sevilla (vv. 237-319), nombrando a importantes filósofos y escritores que tienen a esta región como patria natal. Mediante estas palabras podemos calificar a Juan de hombre muy culto, si bien sabemos que bajo todas estas referencias se están escondiendo la voz de Ana Caro Mallén de Soto. Con todo, don Juan aprovecha la ocasión para hacer un tópico elogio de ciudades insignes de España, algo frecuente entre los autores de la época.

²⁷ *Ibid*, p. 328

2.2. María de Zayas y Sotomayor

María de Zayas y Sotomayor, hija de don Fernando de Zayas y Sotomayor y doña María de Barrasa, nació en Madrid y creció «en el seno de una familia acaudalada con blasones de nobleza».²⁸ Fue bautizada en la capital, concretamente el día 12 de septiembre de 1590, en la iglesia de San Sebastián.

De 1621 a 1639 aparecen versos suyos encabezando obras de otros autores, lo que, unido a las alabanzas que le prodigan Pérez de Montalbán, Castillo Solórzano y Lope de Vega, mueve a pensar que la autora vivía en Madrid y formaba parte activa de las academias de la Corte.²⁹

1637 y 1647 son dos años importantes para María de Zayas, pues publica *Novelas amorosas y ejemplares* y sus *Desengaños amorosos*, ambas en Zaragoza. El resultado de investigación biográfica es escaso, al igual que ocurre con los estudios sobre Ana Caro de Mallén Soto y, en mayor medida todavía, sobre Leonor de la Cueva.

María de Zayas y Sotomayor, como se ha comentado anteriormente, convivió un tiempo con su amiga Ana Caro. No se conocen grandes datos acerca de esta autora; todos los que se disponen son meras hipótesis o especulaciones, algunas de ellas extraídas de sus novelas:

Las actuales hipótesis acerca de los posibles centros de sus actividades literarias señalan hacia Madrid, Barcelona, Zaragoza, Valladolid, Nápoles o Lisboa, y además contemplan su posible ingreso en un convento como monja (¿de clausura?). Estas hipótesis se orientan, en gran parte, basándose en las referencias más o menos estereotipadas que hay en torno a esas ciudades o al destino de algunos de los personajes que aparecen en sus novelas.³⁰

Así como sí tenemos certeza del año de su nacimiento, no podemos datar su fecha de defunción:

Se desconoce la fecha de su muerte, así como cualquier dato suyo posterior a 1647, lo que hace suponer que murió sobre esta fecha. Serrano y Sanz descubrió dos partidas de defunción a nombre de María de Zayas, de 1661 y de 1669, pero él mismo advierte

²⁸ Cito por la reseña de Daniel Fernández Rodríguez a: Zayas, María de. *La traición en la amistad*, dir., Teresa Ferrer Valls, Valencia, Universidad de Valencia, 2015, en *Anuario Lope de Vega, Lope y el teatro europeo de su tiempo*, Vol. 23, 2017, p. 631.

²⁹ Hormigón, Juan Antonio y Rodríguez, Carlos. *Op., cit.*, p. 602.

³⁰ Reichenberger, Roswitha & Kurt, *et allí. La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico: María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz*, I, ed., Monika Bosse, Barbara Potthast, André Stoll, Kassel, Edition Reichenberger, 1999, pp. 240-241.

que ninguna de las dos debe de ser nuestra autora, y recuerda que el nombre de María de Zayas era relativamente corriente en la época.³¹

No obstante, en el manual *Historia de la literatura española* a cargo de Menéndez Peláez e Ignacio Arellano, se afirma con precisión que falleció en 1661.³²

No disponemos de noticias a partir de 1647. Es por ello por lo que comparto la opinión de Amezúa cuando comenta que es «como si se la hubiese tragado la tierra».³³ Me resulta interesante apuntar estas palabras, pues en ningún artículo o manual he hallado información relativa a su caracterización física. Es cierto que Amezúa no la conoció ni tuvo constancia de su cuerpo; pero «la imagina “poco agraciada”, ya que sus contemporáneos alabaron su ingenio pero nunca su belleza. Tal vez de ahí la zumbona ironía de su novela *El prevenido engañado*».³⁴

2.2.1. Obra

Poca es la información que he podido encontrar acerca de la producción dramática de María de Zayas, ya que la faceta que más ha abordado la crítica ha sido la novelista. Así pues, me he guiado por las características y los personajes de la actividad novelística de María de Zayas. A mi parecer, nuestra autora, trabajando el género literario que fuera, tenía un fin claro y era el de defender a las mujeres:

Lo que más poderosamente ha llamado la atención de la crítica ha sido el afán de María de Zayas por defender a las mujeres y su actitud ante los hombres, posturas que han sido calificadas de «feministas» [...] En todas sus novelas late una preocupación esencial: la defensa de las mujeres [...] Cree firmemente en el valor y las aptitudes intelectuales de la mujer y considera que el hombre, temeroso de perder su preeminencia social, ha decidido sujetar a la mujer haciendo de ella un ser ignorante y débil.³⁵

Cierto es que se está refiriendo a una mujer en concreto. Sin embargo, a lo largo de mi búsqueda me ha resultado complicado encontrar información en la que apoyarme en cuanto a criterios biográficos se refiere. Sabemos que existen soportes literarios; pero cada uno de ellos está repleto de hipótesis y suposiciones. Prueba de

³¹ *Íbid*, p. 602.

³² Menéndez Peláez, Jesús et., ali. *Historia de la literatura española, vol., II, Renacimiento-Barroco*, a cargo de Jesús Menéndez Peláez e Ignacio Arellano Ayuso, La Coruña, Everest, 1993, p. 725.

³³ Zayas y Sotomayor, María de. *Op., cit*, p. 9.

³⁴ *Íbid*, p. 10.

³⁵ *Íbid*, p. 10.

ello son las muertes de las autoras. Muchos estudiosos no saben realmente en qué año dejaron de escribir y abandonaron este mundo, proporcionando fechas aproximadas basadas en datos ajenos que permitan llegar a algún tipo de conclusión.

María de Zayas es conocida sobre todo por su faceta como novelista. Por ello, creo conveniente destacar que «sus colecciones de novelas, *Novelas amorosas y ejemplares* y *Desengaños amorosos* son, después de las de Cervantes, las más importantes dentro del género de la novela corta en nuestro Siglo de Oro».³⁶ Para alguien a quien se está equiparando con el mayor ingenio de la literatura española, el olvido y el silencio son, no solo injustos, sino imperdonables. Me parece interesante y muy sorprendente el peso de sus obras en una época en donde las mujeres no eran tan consideradas como los escritores. Así lo indican estas palabras:

La grandeza y miseria de los relatos de María de Zayas está en el deseo de crear una literatura combativa. Nos muestran las angustias y obsesiones de una mujer, la escritora. Combate por las mujeres, pero también por su propia obra literaria, para la que reclama una aceptación que los siglos posteriores no le negaron.³⁷

De los elogios que se le brindaron en su época da buena muestra esta frase:

La señora doña María de Zayas, gloria de Manzanares y honra de nuestra España (a quien las doctas Academias de Madrid tanto han aplaudido y celebrado).³⁸

Parece ser que el rol familiar tuvo algo que ver en su dedicación a la escritura. En la reseña que realiza Daniel Fernández Rodríguez, se asegura que «el ambiente familiar propiciara su afición lectora y el desarrollo de sus inquietudes literarias, cuyos primeros frutos tomaron forma de poema».³⁹ De esta manera, parece razonable pensar que nació y se crio en un ambiente culto en donde el papel de la educación y el saber tenían un valor fundamental en la familia de María de Zayas, cuyos padres quisieron enseñarle y transmitirle estos valores. Esto era un auténtico triunfo, no ya solo por tratarse de una mujer, sino por ser la educación un bien al que no podían acceder grandes capas de la población.

Sin embargo, resulta oportuno remarcar la paradójica situación en la que se encontraron nuestras autoras ya que, a pesar de su formación, «ni siquiera las que, como es el caso de Zayas, habían tenido la fortuna de nacer en una familia acomodada tenían abiertas las puertas de la cultura y, mucho menos, podían seguir

³⁶ Zayas, María de, Enríquez de Guzmán, Feliciano, La Cueva, Leonor de. *Op. Cit*, p. 33.

³⁷ Reichenberger, Roswitha & Kurt, *et alii. Op., cit*, p. 237.

³⁸ *Íbid*, p. 33.

³⁹ Fernández Rodríguez, Daniel. *Art., cit*, p. 631.

libremente su vocación literaria».⁴⁰ Pero, aun así, «María de Zayas y Sotomayor no fue escritora que trabajaba en secreto sin darse a conocer. Al contrario, daba a leer sus obras a sus colegas y, animada por sus elogios las llevó a la imprenta».⁴¹ En ese sentido, es admirable su valentía al luchar por el género femenino; de hecho, los logros son inmensos, como aquí se cuenta:

En un mundo que es guerra y *locus* del engaño, las voces de Zayas incitan a las representantes de un grupo dominado a apropiarse de los discursos de los grupos dominantes para, si no subvertir, al menos superar dos de los tres atributos impuestos al sexo femenino: silencio, obediencia (y castidad).⁴²

Utilizó, además, la escritura y la literatura como una vía de escape, como un instrumento para dar voz a sus pensamientos y deseos más íntimos:

Convencida como estaba de la verdad y justicia de su causa, se obstinó en recurrir a la escritura como el mejor y único medio de romper el aislamiento social y alzar la voz hasta dejarse oír en la palestra de lo público. Y en la escritura halló asimismo el modo de realizarse personalmente y de contribuir a una tarea colectiva en pro de sus reivindicaciones, la de la instrucción de la mujer en un lugar destacado.⁴³

Un rasgo que destacar en la escritura de esta autora «es su libertad a la hora de crear [...] La misma libertad, unida a un sentido del humor muy socarrón, aparece en su comedia»⁴⁴, incluso escribiendo sobre sexo en las relaciones de sus personajes, tal como leemos en la introducción a su obra, «a esto debemos añadir la reivindicación constante de la mujer, atacando los prejuicios masculinos sobre lo femenino. Todo hace que sea una autora que, para rechazarla o aceptarla con entusiasmo, no ha dejado de llamar la atención de críticos y lectores».⁴⁵

La obra que me dispongo a trabajar y a desgranar es *La traición en la amistad*, calificada como «una obra insólita, una pequeña joya que ha permanecido demasiado tiempo oculta y que debería encontrar su lugar en los escenarios»⁴⁶; una obra cuyas «excelentes coplas»⁴⁷ fueron alabadas por Pérez de Montalbán. Si bien no puede datarse con exactitud, dado que no hay una fecha fija para su redacción, se cree que se escribió con anterioridad a 1633. Otros investigadores, con más precisión, ubican

⁴⁰ *Íbid*, p. 632.

⁴¹ Paun de García, Susan. «Traición en la amistad, de María de Zayas», en *Anales de Literatura Española*, nº 6, 1988, p. 390.

⁴² Reichenberger, Roswitha & Kurt, *et alii*. *Op., cit*, p. 321.

⁴³ Fernández Rodríguez, Daniel. *Art., cit*, p. 632.

⁴⁴ Hormigón, Juan Antonio y Rodríguez, Carlos. *Op., cit*, p. 602.

⁴⁵ Zayas, María de, Enríquez de Guzmán, Feliciano, La Cueva, Leonor de. *Op., cit*, p. 35.

⁴⁶ *Íbid*, p. 40.

⁴⁷ Zayas, María de. *Novelas*, p. 13.

esta obra entre 1630-1632. Tampoco se sabe con seguridad si llegó a representarse como tampoco puedo mencionar el título de otras obras de teatro de María de Zayas, pues no se sabe a ciencia cierta si escribió algunas más o es que, directamente, no se han conservado.

Antes de pasar a comentar la obra propiamente dicha, me gustaría citar la opinión de algunos críticos:

La comedia, con todo esto, no es perfecta. Adolece de un desarrollo lento y monótono. Para ser una comedia de enredo le faltan sorpresas, lances «de teatro» que hagan progresar la acción y que aporten sorpresas y nuevas perspectivas. [...] En cambio, la autora se explaya en escenas muy descriptivas, graciosas, pero sin interés dramático [...] Pero, junto con éstos, la obra está llena de momentos felices, monólogos de gran lirismo (hay sonetos magníficos) que, si retardan la acción, lo hacen remansándola.⁴⁸

Tanto en las novelas como en la obra dramática de María de Zayas se pueden observar una serie de características que comparten las protagonistas de sus obras y es el «modelo de una mujer activa, capaz de recuperar su honra o vengarla, como defender el buen nombre de las mujeres».⁴⁹ Estas palabras no dejan de recordarnos a las ya mencionadas acerca del modelo de protagonista en las comedias de Ana Caro.

La traición en la amistad se caracteriza por ser una obra que «se ajusta al patrón de las comedias de capa y espada, con los acostumbrados enredos amorosos protagonizados por caballeros, damas y criados».⁵⁰ Y además por ese característico “final feliz” y o *happy end*, que en esta comedia en concreto se vincula con un afán de verosimilitud. Por eso, cuando la obra finaliza, la autora pone en boca de Liseo una falacia, la cual consiste en decir que toda la fábula ha sido un suceso real. No sabemos con certeza si la obra se llegó a representar; pero en el caso de que así fuera, la autora tenía claro su objetivo: crear la sensación en el público de que el argumento de esta historia estaba extraído de un acontecimiento real y sucedido en la corte hacía un año exacto, generando, así, la conmoción e impacto en el público de una forma más fácil.

⁴⁸ Zayas, María de, Enríquez de Guzmán, Feliciano, La Cueva, Leonor de. *Op., cit.*, p. 39.

⁴⁹ Reichenberger, Roswitha & Kurt, *et alii. Op., cit.*, p. 227.

⁵⁰ Fernández Rodríguez, Daniel. *Art., cit.*, p. 632.

2.3. Leonor de la Cueva

De nuevo, nos encontramos con muy poca información sobre Leonor de la Cueva, al igual que con el resto de las autoras que ocupan este trabajo. Siguiendo el manual de *Autoras en la Historia del teatro español (1500-1994)*, sabemos que nació a principios del siglo XVII, en Medina del Campo. Fue hija de hidalgos cuyo nombre sí conocemos, pues su padre fue don Agustín de la Rúa y su madre Leonor de Silva. También sabemos que no fue hija única, y, de hecho, se tiene constancia de que tuvo hermanos; aunque no se sabe cuántos, «entre ellos el capitán Don Antonio de la Cueva y Silva, a quien doña Leonor dedica una composición».⁵¹ «Otras fechas nos la proporcionan dos nuevos sonetos fúnebres: el dedicado a la muerte de la reina Isabel de Bordón, publicado en 1645, y el que dedicó al fallecimiento de la reina María Luisa de Bordón, sucedido en 1689. De no haber error en las atribuciones, Leonor de la Cueva habría alcanzado una edad avanzadísima»⁵².

El teatro de mujeres del Barroco nos ofrece algunas pinceladas más sobre su biografía:⁵³ el nombre de otro hermano suyo conocido como Jerónimo de la Rúa. No se sabe si concilió matrimonio, al igual que tampoco se conoce la fecha exacta de su muerte. Serrano y Sanz nos ofrece una noticia que gira en torno a su defunción:

Supone que debió de ocurrir después de 1650. Sin embargo, él mismo cita como suya una composición poética a la muerte de la Reina M^a Luisa de Orleans, que se produjo en 1689. D^a Leonor debió morir en la última década del siglo XVII.⁵⁴

En suma, se trata de la autora que más tarde falleció de entre las aquí estudiadas. Históricamente hablando, sobrevivió el Barroco y casi llegó al Neoclasicismo.

2.3.1. Obra

Leonor de la Cueva y Silva no vio ninguna de sus obras publicadas. Sabemos de ella que escribió algunos sonetos, uno de ellos dedicado a su tío con motivo de su muerte en torno a 1625. Otros sonetos que nuestra poetisa compuso estuvieron

⁵¹ Para todos los datos biográficos de la autora véase: Hormigón, Juan Antonio y Rodríguez, Carlos. *Op., cit.*, p. 440.

⁵² Zayas, María de, Enríquez de Guzmán, Feliciano, La Cueva, Leonor de. *Op., cit.*, pp. 221-222.

⁵³ *Ibid.*, p. 221.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 440.

dedicados a grandes personajes. Más sonetos que conforman su obra poética son el poema que, por ejemplo, escribe a su ciudad «quejándose del “miserable estado y desdichas de Medina”». ⁵⁵

Así pues, destaca, sobre todo, como poetisa. «Los poemas de nuestra autora son autógrafos». ⁵⁶ Es por ello, junto con su variedad métrica y sus diferentes temas, que Serrano y Sanz «la considera una de las poetisas más notables de su época». ⁵⁷ Lo que resulta sorprendente es que no hayan salido a la luz sus poesías completas. En suma, únicamente conocemos una selección de poemas gracias a Serrano y Sanz.

Siguiendo a Juan Antonio Hormigón, debemos ubicar a Leonor de la Cueva «en el barroco de la escuela de Lope de Vega, de expresión llana y directa (dentro de los tópicos petrarquistas, pastoriles y mitológicos que son ineludibles en la época), sin excesos retóricos ni demasiados cultismos». ⁵⁸ De hecho, *La firmeza en el ausencia* es la única obra que conocemos de esta autora y no sabemos, una vez más, en qué año se redactó; sin embargo, Teresa Scott Soufas «fija el período comprendido entre 1640 y 1660 para datar la comedia». ⁵⁹ De esta comedia no se sabe si llegó a ser representada, como ha venido sucediendo con las dos anteriores, y de ella

Se conserva en un manuscrito autógrafo, que perteneció a la biblioteca de los Duques de Osuna y que hoy se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid. En 1903 lo publicó Serrano y Sanz en sus *Apuntes para una biblioteca de autoras españolas*. No se ha vuelto a reeditar. ⁶⁰

La pieza teatral comparte un denominador común con el resto de las obras que he tratado en los epígrafes precedentes y con los objetivos de estas autoras tal como leemos en la introducción de las mismas y que no es otra que el hecho «que la autora defiende a la mujer frente a ciertos tópicos masculinos es evidente, porque ella misma se encarga de recordarlo a lo largo de toda la comedia». ⁶¹ La opinión de algunos críticos es, en cualquier caso, positiva:

La comedia es buena. Su misma concentración en un solo asunto, sin dispersarse en ocurrencias ni acciones secundarias la hacen de un clasicismo curioso en el barroco. [...] Tiene un desarrollo perfectamente calculado y muy eficaz. Es, sobre todo, una

⁵⁵ *Íbid*, p. 222.

⁵⁶ *Íbid*, p. 222.

⁵⁷ *Íbid*, p. 222.

⁵⁸ Hormigón, Juan Antonio y Rodríguez, Carlos. *Op., cit*, p. 440.

⁵⁹ Extraigo la referencia de: Urban Baños, Alba. *Dramaturgas seglares en la España del Siglo de Oro* (Tesis Doctoral), Barcelona, Universidad de Barcelona, 2014, p. 144.

⁶⁰ Zayas, María de, Enríquez de Guzmán, Feliciano, La Cueva, Leonor de. *Op., cit*, pp. 222-223.

⁶¹ *Íbid*, p. 223.

obra lírica. Su misma lentitud le da un tono melancólico, suave, donde el fluir de los versos llega a ser más importante que la acción. Los versos son siempre correctos, el lenguaje es muy fluido, y a menudo hay imágenes muy brillantes y desarrolladas con enorme habilidad (el mar, la guerra como metáforas del amor) si no muy originales.⁶²

Finalmente, Serrano y Sanz considerará que esta comedia se diferencia de las dos anteriores, dado que «no es precisamente de enredo, ya que su desarrollo, muy lineal [...] Como comedia de carácter le falta evolución psicológica, pues los personajes son de una pieza».⁶³

3. Argumentos

La historia de *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro tiene lugar en Flandes. Estela pasea por la corte junto con Lisarda, su prima, en medio de una jornada tormentosa. Estas dos son secuestradas por unos bandidos, pero gracias a la rápida intervención de don Juan ambas son liberadas. Se presentan en dicho lugar don Fernando de Ribera y Ludovico, el príncipe de Pinoy.

Don Juan acaba de trasladarse a Europa dejando atrás un amorío, llamado Leonor de Ribera, que tuvo en España. Él asiste a la corte, lugar en el que reside don Fernando de Ribera. Estela se enamora de don Juan y este, a su vez, de ella. Leonor, al recibir estas nuevas, también abandona España y se dirige rumbo a Flandes para reencontrarse con don Juan; pero esta lo hace vestida de hombre y acompañada de su criado Ribete. Doña Leonor, hermana de don Fernando y este amigo de don Juan, hará creer a todos que es Leonardo y que viene a batirse en duelo con don Juan, pues ahora Fernando es el futuro marido de doña Leonor y viene a vengar la falta de palabra que tuvo Juan con la que va a ser su futura esposa. Estela será la causante de los celos de Leonor, pero también será el amor imposible de Ludovico y don Fernando, dos personajes que a la vez están enamorados de dicha dama.

Finalmente, el juego de Leonor-Leonardo consigue que don Juan arda en cólera y sienta celos por ella. Así pues, la trama se resuelve cuando don Juan confiesa que ama a Leonor y esta le cree. En el momento que presencia el arrepentimiento sincero y verdadero del galán, ella se cambia sus ropas y aparece en escena como mujer justificando el enredo que ha llevado a cabo para conseguir sus propósitos. Recupera

⁶² *Íbid*, p. 227.

⁶³ Hormigón, Juan Antonio y Rodríguez, Carlos. *Op., cit*, p. 441.

su honra y recupera a su futuro esposo, personaje con el cual, en un principio, quería batirse en duelo e incluso matar. Un planteamiento que confirmaría que «el título de la obra nos da la idea del mensaje al que abocan el planteamiento y desarrollo del argumento: una mujer agraviada puede tener valor para defenderse por sí misma sin el auxilio de un varón». ⁶⁴

El final de la comedia se constituye como un final feliz común a todo el género de la comedia del Siglo de Oro y que es previsible dentro de unos cánones genéricos porque de no ser así la obra se configuraría como tragedia. Por otro lado, vemos que al final de la tercera jornada, cuando se tiene que poner orden entre todo el enredo, hace acto de presencia el concepto que Alexander Parker denominó “justicia poética”⁶⁵: este alude a la idea de que el enredo y el dramatismo se tienen que solucionar mediante los matrimonios equitativos de todos los personajes presentes. Siempre, eso sí, entre personajes del mismo estrato social o condición. Por eso, los personajes nobles se prometen en vínculo conyugal: don Juan con Leonor, don Fernando con Estela y Ludovico con Lisarda. Por otro lado, estos matrimonios se dan también entre criados, como vemos entre Ribete y Flora. Solo el concepto de “justicia poética” parece escapar de Tomillo, quien se queda sin alma gemela en estos enlaces. Esta misma exclusión sucederá con Fenisa, en *La traición en la amistad* de María de Zayas.

Este proceso final vemos que se cumple también en la otra comedia que de Ana Caro de la que tenemos constancia: *El conde Partinuplés*. La recurrencia a este tipo de final en dos comedias distintas es un claro indicio de que la autora está cumpliendo con unos patrones estructurales o argumentales a los que recurren todos los dramaturgos del XVI y el XVII.

Muestran, por medio de los personajes, las acciones, las estructuras y las palabras, un mundo problemático, ambivalente o, mejor dicho, multivalente, en que los personajes se ven a cada paso confrontados por un dilema o un enigma que tienen que resolver.⁶⁶

Por su parte, *La traición en la amistad* de María de Zayas trata sobre los amoríos de Liseo y Fenisa. Este pretende a Fenisa, pero a su vez a Marcia y a Laura. Fenisa,

⁶⁴ Ferrer Valls, Teresa. «Locuras y sinrazones son las verdades: la figura del gracioso en las obras dramáticas escritas por mujeres» en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed., de Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005, p. 309.

⁶⁵ Serralta, Frédéric. «Hacia una teoría de la justicia poética en el teatro de Lope», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro (Actas del XII Congreso de la AITENSO, Almagro, 15-17 de julio de 2005)*, eds. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007 (Colección Corral de Comedias, 22), p. 36.

⁶⁶ Stroud, M. D. *Art.*, cit, p. 611.

por su parte, enreda a Lauro, a Liseo y a don Juan. Ambos serán castigados por encandilar y mentir a sus amantes. De este modo, Liseo terminará casándose con Laura, gracias al plan que llevan a cabo Laura, Belisa y Marcia. Gracias al ingenio de esta última, Laura y Liseo contraerán matrimonio; aunque él no la ame. A su vez, Fenisa será castigada y quedará sola sin el amor de ningún galán, por las infidelidades que cometerá. A raíz de todo este enredo, Marcia y Fenisa, quienes en un primer momento se presentan como amigas, se distanciarán a causa de la última, ya que traiciona a Marcia buscando el amor de Liseo. Finalmente, se unirán los caballeros con sus respectivas damas y los criados con las criadas, a excepción de Fenisa.

Por último, *La firmeza en el ausencia* relata la historia de don Juan y Armesinda, dos enamorados que deben separarse por imposición del rey. Este, Filiberto, en un ataque de celos envía a don Juan a Francia a defender el reino de Nápoles. Don Juan cumple con las órdenes; pero, a su vez, siente un gran pesar al dejar lejos a su amada Armesinda. Este se preocupa por la promesa de amor que sendos personajes se han hecho, dado que el rey también pretende a dicha dama. El monarca y don Carlos harán creer a Armesinda que Juan se ha casado con otra mujer y, más adelante, que este ha muerto. Pero a pesar de todos estos impedimentos, Armesinda se mantendrá firme a la promesa de fidelidad que le hizo a su amado Juan. Finalmente, los dos protagonistas se reencontrarán y se casarán, muestra de que la firmeza se ha llevado a cabo a lo largo de una gran ausencia. Por otra parte, Filiberto consentirá la celebración del enlace matrimonial y él se casará con Blanca, la hermana del rey de Francia.

4. Temas y su ejemplificación en los personajes

4.1. *Valor, agravio y mujer*

Este drama trata del honor, del amor, de la venganza, del atrevimiento personal, del estado de la mujer y de otros temas. Además, se presentan distintas visiones de estos temas: el honor del hombre y el honor de la mujer, el amor como juego y el amor como manifestación de una relación honrada, la mujer pasiva y la mujer activa.⁶⁷

A mi juicio, las anteriores palabras de Stroud sintetizan los principales temas de la comedia. Pero no debemos restringirnos y pensar que se tratan de unos ejes temáticos únicos y exclusivos de la comedia de Caro, puesto que se pueden rastrear en las otras obras aquí analizadas. La opinión de este estudioso no diverge, en lo esencial, de otras semejantes:

Los temas principales en torno a los que gira la acción de *Valor, agravio y mujer* son el amor y la pérdida y restauración del honor de la mujer. El honor está en peligro por la entrega de la mujer al hombre que le dio palabra de esposo y la dejó después. A causa de este agravio, nacen los celos y la rabia de la mujer ultrajada, la cual trata de conseguir la restauración de su honor por medio de unos actos extremos y varoniles.⁶⁸

Como queda evidenciado, ambos estudiosos coinciden en al menos varios de los temas principales: el amor y la pérdida o restauración de la honra. Estos dan lugar a diferentes subtemas, subordinados al tema principal, que son los que voy a trabajar a continuación. Pero si apostamos por una nómina más extensa de ejes temáticos sería la siguiente:

La denuncia de la violencia contra la mujer en los casos de honor, la reivindicación de la consideración del deseo de la mujer a la hora de elegir marido, la solidaridad entre mujeres, la denuncia de las conveniencias sociales y familiares que convierten en objeto de transacción mercantil a la mujer por medio de las dotes o la defensa frente a las tópicas de debilidad y falta de firmeza, son algunos de los temas frecuentados por estas autoras.⁶⁹

⁶⁷ Stroud, Matthew D. *Art., cit*, p. 611.

⁶⁸ Walthaus, Rina. *Art., cit*, en *Op., cit*, pp. 334-335.

⁶⁹ Ferrer Valls, Teresa. «Decir entre versos: Ángela de Acevedo y la escritura femenina en el Siglo de Oro», en *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, ed., de S. Gil-Albarellos y M. Rodríguez Pequeño, Segovia, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la lengua, 2006, p. 227.

4.1.1. El amor: «las mujeres determinan los sucesos»

Hablamos del amor como tema, centro y eje principal de la fábula. Y el amor conlleva a hablar de diferentes subtemas, que claramente derivan de él y como son los celos, el desdén o el engaño, y que también debe relacionarse con la pérdida y la recuperación de la honra, que trataré con más detenimiento en el siguiente epígrafe. Como bien sabemos, el amor es un tema clave en la literatura del Siglo de Oro, en cualquiera de los géneros literarios; pero, en el teatro, el amor, los triángulos amorosos y todas sus consecuencias es el motor generador del enredo o de los agravios sufridos por los protagonistas en las comedias de capa y espada.

Lo que está claro es que se trata de un fenómeno que tiene repercusiones enormes, que todos los autores conocen en sus conceptos teóricos y al que todos los personajes suelen quedar subordinados. Por eso, no podemos hablar de una comedia o un drama de honor sin amor o sin un solo personaje al que este no cause daños o le lleve a la introspección de sus sentimientos. En esta época existen una gran cantidad de tópicos, motivos o lugares comunes del amor que los autores y autoras conocen muy bien y ponen en boca de sus personajes. Por eso, no es extraño que galanes y damas que sufren los males de amor clamen al cielo sus daños con unos parlamentos o soliloquios repletos de retórica que recuerda a los trovadores, a la poesía cancioneril castellana o al petrarquismo.

Como vemos, la comedia que aquí estamos analizando no es ajena a nada de lo dicho y por eso la gran mayoría de sus personajes sufren los efectos del Eros o buscan remedios para superarlos. A todos estos personajes a los que causa algún daño el amor solo encontrarán solución a sus penurias a través de la correspondencia sentimental y el matrimonio. Por eso, la aplicación de la justicia poética interviene al final de la obra concediendo a cada uno un enlace, pondrá fin a todos los tormentos y calvarios que han vivido las damas y los galanes a la vez.

La temática amorosa tendrá un especial desarrollo a través del personaje de Estela; un personaje que, en un primer momento, parece ser la protagonista de la obra, pero que al aparecer Leonor en la historia vemos que no es así, y pasa a convertirse en un personaje secundario, si bien a su vez resulta indispensable porque en torno a ella gira gran parte del enredo. Estela es un ser adorado constantemente a lo largo de la comedia, pues Fernando, Ludovico y don Juan la pretenden y quieren

casarse con ella formándose el consabido triángulo amoroso en el que juega un papel menor y menos favorecido Ludovico.

De todo ello, podemos deducir que se trata del arquetipo de mujer hermosa al que suelen acompañar frecuentemente otros atributos nada positivos, tales como el desdén o la soberbia. En suma, vemos que este personaje se configura como una *belle dame sans merci*, un estereotipo femenino que había inaugurado Chartier⁷⁰ y que tanta repercusión tuvo en los géneros poéticos, narrativos y dramáticos de la Edad Media y el Siglo de Oro evidencia que su aparición aquí debe ser considerada como un tópico.⁷¹

Estela, como prueba de ello, se muestra indiferente ante los galanes, pues no presenta ninguna intención en corresponderles y casarse con alguno de ellos, si bien ha ido declarando su gusto por don Juan pocos momentos antes (vv. 887-889):

LISARDA
¿Qué te parece don Juan,
Estela?
ESTELA
Bien me parece.

Prueba definitiva de todo lo que vengo diciendo se halla en la jornada segunda, donde Estela ejemplifica mejor que en ningún otro momento este comportamiento de dama sin gracia. En tal pasaje (vv. 933-947), cuando don Fernando le trae las buenas nuevas de que don Juan y Ludovico están enamorados de ella, Estela se muestra indiferente, lo que no deja de alimentar paralelamente un poco la esperanza de Fernando:

FERNANDO
Ludovico, hermosa Estela,
me pide que os venga a hablar.
Don Juan es mi amigo, y sé
que os rinde el alma don Juan;
(¿por dónde he de comenzar?) Aparte
Que... (¡por Dios que no me atrevo!)
... a pediros...
ESTELA
Que pidáis
poco importa, don Fernando,
cuando tan lejos está

⁷⁰ Chartier, Alain. *La belle dame sans merci*, ed., de Martí de Riquer, Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema, 1983.

⁷¹ Basta pensar en las incontables apariciones de este modelo de mujer en la poesía cancioneril castellana de la Baja Edad Media.

mi voluntad de elegir.

FERNANDO

Basta.

ESTELA

No me digáis más
de don Juan ni Ludovico.

FERNANDO

(¡Qué dichoso desdeñar!

Aparte

Pues me deja acción de amante)

Momentos después, esta actitud de la no-correspondencia que muestra la dama es la causante del largo monólogo en que don Juan expresa la inquietud, el penar y el desgarró que le inspira esta *belle dame sans merci* que es Estela (vv. 1185-1244). Sin embargo, don Juan es víctima de un desdén que está fingiendo Estela, porque sabemos que ella no lo rechaza del todo al sentirse en deuda, quizás, con este galán, que las liberó a ella y a su prima del asalto de unos bandoleros justo al inicio de la comedia.

Solo en el pasaje final y por efecto de la “justicia poética” acaba casándose con Fernando, personaje por el que antes no ha manifestado ningún sentimiento ni inquietud, en parte porque Fernando ha puesto también un enorme celo en amagar sus sentimientos ante ella. Desafortunadamente, Estela se había enamorado de Leonardo, que para su desdicha es el nombre masculino bajo el que se esconde Leonor. Digo desafortunadamente porque, en realidad, está enamorada de una mujer sin ella saberlo, cosa que le condiciona a que, una vez Leonor destape su verdadera identidad, se quede sola y sin pretendiente al que ama. A todo esto, no parece expresar gran decepción al descubrir la verdadera identidad de Leonor. Su reacción nos puede parecer algo superficial, fría o carente de sentimientos. Eso sí, finalmente acaba comprometida con alguien equivalente en condición y clase, lo cual le convenía según lo que dictan los patrones sociales de la época y el momento.

Me resultan llamativas las dos vertientes o formas de amar que tienen las dos protagonistas de la obra. Hay una contraposición en cuanto al comportamiento de Estela y Leonor hacia don Juan. La primera alaba a don Juan, pues en cierta manera se siente en deuda con él al haber liberado a su prima Lisarda y a ella de los bandoleros. En cambio, Leonor se siente tan enfurecida con él por el desdén que este tuvo hacia ella en el pasado (vv. 1469-1475):

No es ésta la vez primera
Que de mí os aficionasteis,

Mas fue ficción, porque sois
Aleve, ingrato, mudable,
Injusto, engañador, falso,
Perjuro, bárbaro, fácil,
Sin Dios, sin fe, sin palabra.

Pero, a mi juicio, ambas formas son dos maneras de querer. Puede que Estela simplemente hable tan bien de don Juan porque él le ha salvado la vida; pero, desde el punto de vista opuesto, que Leonor critique tan duramente a don Juan creo que también es una forma de demostrar el amor que siente hacia el caballero. Se trata de un amor tan fuerte y tan ardiente que Estela llega a pronunciar una retahíla de palabras malsonantes como descarga de la tensión interior acumulada por el personaje.

Si analizamos el amor en los personajes masculinos, cabe decir que Fernando parece el enamorado más honesto y menos pretencioso de todos. Disimula su amor por Estela ante los demás personajes. Nos damos cuenta de ello por sus apartes en la obra. Al ser el que menos enreda la historia, finalmente acaba casándose con Estela.

A diferencia de este hallamos la figura de don Juan. Este caballero aparece muy tempranamente en la obra, pues desde la primera jornada gracias a sus actos y a su hombría el espectador o lector califica a don Juan de varón valiente. Viene prefigurándose desde un momento primero que se trata de un “galán”, aquel que en la comedia de capa y espada o enredo se enamora de la dama, defiende su honra o se arroja al combate con otros personajes de su misma condición cuando es pertinente.

Se enfrenta, de hecho, a dos malhechores con la intención de salvar a dos pobres damas que ni tan siquiera conoce. En cierta manera, podemos pensar que se juega la vida por dos mujeres desconocidas. Probablemente se acerque a ellas por humanidad al ver que están siendo forcejeadas por un grupo de hombres o, quizá, al ver a Estela quede asombrado por su belleza y se enamora al instante, solo al verla. Esta última opción es lógica imaginarla porque en este momento histórico se tiene la creencia general de que el amor nace a primera vista y siempre por la tópica “visión de amor”. Es por ello por lo que, hasta esta intervención, hablamos de un don Juan activo, guerrero y dispuesto a luchar por lo que desea, con un sentido de la valentía y la honra muy firme.

Pero, a partir de entonces, don Juan comparte una característica con el resto de los personajes masculinos creados por Caro, y no solo con el resto de los personajes varoniles de esta obra sino también con los de la comedia *El Conde Partinuplés*.

Como bien señala Rina Walthaus en relación con este aspecto que estoy poniendo de relieve:

El papel de los personajes masculinos en el desarrollo de la acción resulta algo ilimitado, ya que, en vez de ser ellos mismos agentes, más bien reaccionan ante las circunstancias. Sólo al principio interviene Don Juan activamente, cuando salva a las dos mujeres amenazadas por los bandoleros. Luego su papel se reduce a servir y amar a la mujer (Estela) y a sufrir mudanza de ella.⁷²

En contraposición a la mujer de *Valor, agravio y mujer* y de *El Conde Partinuplés*:

Las mujeres son las que determinan los sucesos y manipulan a los hombres. No obstante, sus impulsos para ello son puramente convencionales: el amor, el casamiento, el honor, la castidad. [...] Los personajes femeninos se muestran responsables de su propia vida y se lanzan activamente al amor y a la aventura; los actos que emprenden se presentan como actos propios, de propia elección. Son ellas las agentes y el sujeto de la acción, mientras que la participación de los hombres es más pasiva.⁷³

Y es a partir de ese entonces el momento en que el lector se encuentra con un nuevo don Juan. Un don Juan que espera y ansía el amor de Estela, sin recordar apenas el romance que mantuvo con Leonor en España. Antes que el don Juan activo, nos ubicamos ante un don Juan pasivo y algo más sentimental que corteja a Estela y se siente aquejado por el desdén de ella. Llegando al desenlace de la tercera jornada, don Juan muestra su parte más afectiva ante la presencia de otros personajes y se confiesa celoso ante el nuevo romance entre Leonardo y Leonor. Especialmente, se considera arrepentido y este arrepentimiento es lo que hace que Leonor perdone al hombre que tanto ama. Vemos que hay una gradación de un personaje que va de unos valores relacionados con el estereotipo masculino hacia un personaje de corte mucho más frágil, al menos en los últimos momentos.

Al principio de la obra, al conocer a don Fernando, don Juan le confiesa que ha escapado de España por el compromiso que tenía en ese país con una sevillana. Esto ya es anuncio de la importancia en su vida de aquella mujer que es Leonor y que posteriormente va a aparecer en escena generando todo el enredo. Por otro lado, cumpliendo con el estereotipo de galán, a su llegada a Flandes pronto se enamora de Estela, dejando atrás a su antigua querida. Hasta aquí, cumple con sus funciones de

⁷² Walthaus, Rina. *Art., cit.*, en *Op., cit.*, p. 339.

⁷³ *Ibid.*, pp. 340-341.

cortesano, para quien es indispensable enamorarse de una dama comúnmente bella y buscar con todos los medios su correspondencia. Pero esta actitud de seductor —de don Juan, nunca mejor dicho— tiene sus pegas. Don Juan y don Fernando estaban unidos por una estrecha amistad; pero cuando Fernando toma conciencia de los actos que ha cometido Juan en el pasado con respecto a su hermana, se pone en su contra, le declara “enemigo” y a don Juan no le queda más remedio que disculparse, escarmentar y arrepentirse ante todos. Y tal vez es gracias a esta penitencia final por lo que la “justicia poética” le perdona sus actos pasados y le deja casarse, ahora sí, con Leonor.

Lo llamativo de nuestras dramaturgas son las novedades de sus creaciones. El amor durante muchos siglos se había manifestado, en cierta manera, como una especie de pacto:

Según la convención, la norma aceptada era la de los matrimonios concertados entre padres, y las jóvenes debían mantenerse lo más apartadas posible de la ocasión de encontrarse con otros jóvenes para así evitar la aparición de vínculos sentimentales. Su deber consistía en aceptar al hombre elegido por sus padres. Tampoco los jóvenes se hallaban en posición de elegir libremente a sus novias, aunque la rebeldía era en ellos menos seria que en las mujeres. Una vez contraído el matrimonio, la fidelidad al cónyuge se convertía, por supuesto, en el modelo esperado.⁷⁴

Tanto en *Valor, agravio y mujer* como en *La traición en la amistad* y *La firmeza en el ausencia* veremos que esto cambia. Las autoras avanzan en sus escritos hacia esa libertad tan ansiada por parte del sexo femenino. Ahora estas jóvenes protagonistas pueden decidir, por ellas mismas, con quién quieren casarse. Lo harán por su propia voluntad, no por imposición de un agente externo. Así pues, ya podemos observar nada más empezar a hablar del primer tema un objetivo en común que tendrán las tres autoras: el libre amor.

A raíz de todo esto y relacionado con la temática amorosa es inevitable hablar de los celos. Este sentimiento se despierta siempre en los personajes que aparecen en las comedias de capa y espada o comedias de enredos. A causa de los triángulos amorosos y los malentendidos, los celos se apoderan de la razón del personaje y no le dejan pensar, mas sí actuar.

⁷⁴ Parker, Alexander. *La filosofía de amor en la literatura española, 1480-1690*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 158.

En *Valor, agravio y mujer* hay dos personajes que sufren celos desmesuradamente: Leonor y don Juan. Primeramente, la que sufre este ardor es Leonor. Leonor confiesa a Ribete que está dispuesta a matar si es necesario. Tal enfado siente que, en ocasiones, se dirige a don Juan con el nombre de “ingrato” y no por su nombre propio. Muestra más de la decepción y la ira que siente doña Leonor hacia su persona.

Los celos se relacionan constantemente con la venganza e incluso la muerte. Prueba de ello es el amor que siente Ludovico hacia Estela. Así pues, al darse cuenta de que Leonardo y Juan se están curtiendo en batalla, Ludovico no pierde ocasión y no duda en ponerse de lado de Leonardo con el fin de dejar fuera de partida a su enemigo don Juan. Al entrar Ludovico en escena, por un momento, parece que Leonor-Leonardo y él van a actuar juntos para dar muerte a Juan; pero inesperadamente esta se posiciona a favor de su enemigo, lo que provoca que Ludovico salga huyendo ante tal sinsentido y don Juan se quede confundido con su voluble antagonista. Podríamos pensar que el cambio de bando se debe a que Leonor se ha retractado de sus anteriores intenciones al darse cuenta de que quiere a don Juan. Inmediatamente veremos que en realidad no es así, ya que más adelante descubrimos que ha generado este embrollo porque quiere dar ella, exclusivamente, su fin a don Juan, como leemos en los versos 1578-1588:

¡No quise que nadie
Tuviese parte en la gloria
Que ya espero con vengarme;
Pues no era victoria mía
Que otro valor me usurpase
El triunfo, ni fuera gusto
O lisonja el ayudarme,
Pues con esto mi venganza
Fuera menos memorable
Cuando está toda mi dicha
En mataros solo!

4.1.2. Pérdida y restauración del honor de la mujer: «la mujer puede defenderse sola y mejor que un hombre»

La pérdida y la restauración del honor de la mujer es, para mí, el segundo eje temático de la obra. El personaje con el que me centraré para explicar este tema será Leonor. Muchos críticos y estudiosos coinciden en que esta temática es uno de los

núcleos principales de la comedia y, al hilo de lo dicho hasta aquí, no deja de vincularse a la temática amorosa. Por este motivo, me parece interesante citar estas líneas que se adecúan perfectamente a la personalidad de Leonor y al resto de mujeres que voy a analizar en mi trabajo: «La mujer puede defenderse de un agravio sola y mejor que un hombre, como demuestra Leonor. Luego la mujer no tiene porqué ser considerada débil ni mudable».⁷⁵

Estas palabras corresponden a Sor Juana, autora de *Los empeños de una casa*. Podemos ver que habla sobre Leonor, pero no es la Leonor de *Valor, agravio y mujer*, sino otra Leonor valiente, fruto de su imaginación, aunque bien pudiera ser la de nuestra comedia. Lo interesante es que ambas escritoras comparten una dinámica conjunta y es la de tratar a sus personajes femeninos como entes valientes, que no temen y que luchan por lo que creen justo.

El nudo de la comedia tiene lugar a causa del personaje Leonor-Leonardo. Es Leonor la que siente que debe vengarse. Por ende, considero oportuno hablar de venganza, quizá como subtema, pues la pérdida de la honra requiere venganza para su recuperación. En la intervención de Leonor, esta hace referencia a las “amazonas”, mujeres guerreras por excelencia de la mitología griega. No es el prototipo de mujer pasiva, sino activa y guerrera. Se escapa del monasterio vestida de hombre con la intención de vengarse. Ella misma puede calificarse como “amazona”. De nuevo me remito a la idea de que sin venganza no hay recuperación de la honra.

Se configura como el personaje principal de esta comedia de enredo. El título hace alusión a su personaje: a su valor, al agravio que sufrió en el pasado y a su condición de mujer, ya que es ella la que toma la iniciativa y es dueña de sus actos en la comedia. La primera información que tenemos de ella es que se encuentra dentro de un convento alejada, pues, de su familia. Del único familiar que tenemos constancia es de su hermano don Fernando. De este modo, al ser conscientes de que se halla dentro de dicho establecimiento podemos pensar que se trata de una mujer tranquila, dedicada en cuerpo y alma a Dios, alejada de los pecados y malas acciones del mundo exterior; pero vemos que no es así. Se escapa del monasterio en el que ha pasado algunos años de su vida y, con la ayuda de Ribete, llega a Bruselas con una intención muy clara: recuperar su honra. Este dato nos sirve para inferir que si se había dedicado a la salvación por la fe en el monasterio era para alejarse de unos

⁷⁵ Ferrer Valls, Teresa. «La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII», *Int. Sociol* 47.3, 1989, p. 335.

amores mundanos, de unos amores que había sufrido en el pasado por don Juan, persona que ingratamente la abandonó causando su ingreso en el convento.

Leonor, en España, mantuvo un romance con don Juan, ese don Juan que ahora pretende a Estela. Este le dio su amor y su palabra, pues le prometió que se casarían; pero don Juan falló a su promesa y a los planes de futuro que tenía con su futura esposa Leonor. Esta al ser consciente de lo que está sucediendo en Flandes no duda ni un solo instante en salir de España dirección Bruselas con la intención de encontrar a don Juan y vengarse de él. Se trata, en toda regla, de un trayecto que se efectúa en busca de la recuperación de la honra, concepto que se tiene en alta estima desde la Edad Media hasta entonces. Lo llamativo del caso es que nos ubicamos ante, por primera vez, una mujer que es la que está llevando a cabo la limpieza en su honra a causa de la ofensa del pasado.

Leonor se caracteriza por una gran astucia, pues en ningún momento es descubierta por ninguno de los personajes, entre los que se incluye su hermano. Tan bien lleva a cabo este cambio de personalidad que no es sorprendida por ninguno de los presentes: absolutamente nadie duda de ella, prueba no solo de que su interpretación es magistral, sino de que su disfraz está causando el efecto deseado. Incluso actúa tan bien que Fernando le da hospedaje en su casa, donde le propone compartir estancia con don Juan. A lo largo de la obra pronuncia largos parlamentos dejando entrever su gran inteligencia y, sobre todo, su saber estar. Leonor es la que lleva el enredo hasta los extremos. Sus objetivos son claros: vengarse de su amado en un duelo, con la intención de matarle. Por ello, se viste de hombre y se comporta como tal intentando encandilar a Estela con el fin de separarla de su amado don Juan. Lleva a cabo su iniciativa con una enorme valentía, firmeza y, sobre todo, ingenio:

Doña Leonor es un perfecto ejemplo de «mujer fuerte» que no se conforma con su suerte y es capaz de meterse en peligros y azares con tal de recuperar su honor y su amor. Como en *El conde Partinuplés*, es ella el motor de la acción.⁷⁶

Se caracteriza por su fortaleza y osadía, pues no espera en España que algún día regrese su amado de Flandes rogándole perdón, sino que reacciona y lucha por lo que cree que es correcto o debe serlo. Es una mujer independiente, no necesita del apoyo ni de la protección de ningún hombre. Ella misma sabe trazar un idóneo plan, defenderse y empuñar la espada cuando la adversidad lo requiere. Tal vez este sea uno de los aspectos que mejor evidencian el feminismo implícito en la obra. En su

⁷⁶ Hormigón, Juan Antonio, Alvear, Inmaculada, Rodríguez, Carlos. *Op., cit.*, p. 431.

personaje descubrimos un nuevo comportamiento en la mujer, una reacción inesperada dentro de las leyes de la sociedad:

La mujer emprende tales actos excepcionales, incluso inverosímiles o imposibles, porque, rechazada por el hombre a quien dio su amor, pierde mucho y queda socialmente invalidada. Leonor lucha contra el ingrato amante, no contra el código social. Sus actos, que no corresponden en absoluto a lo que la convención social exige de la conducta femenina, permiten y son perdonados porque resultan dictados por su constancia y su sentido de honor.⁷⁷

A propósito de esta valentía o este sentido del honor que, supuestamente, eran propio de los varones, apunta Stroud: «Como otras mujeres varoniles, ella tiene características de los dos sexos: hermosura y valentía, ternura y violencia, discreción y osadía».⁷⁸

Leonor piensa que don Juan le ha faltado al respeto, que ha sido traicionada a sabiendas de que don Juan es consciente del amor que siente ella hacia él. Por ello, pasa a la acción. Es ella la que se defiende, defiende su persona y su género. No pide socorro ni auxilio a ningún otro personaje, incluso se bate en duelo en el jardín con don Juan sin la presencia de Ribete, quien, en realidad, es el único que conoce su verdadera historia y sus verdaderas intenciones. Leonor se muestra segura de sí misma en todo momento. No tambalea al ver a don Juan, pues sabe qué decir y qué hacer en cada ocasión. Parece muy calculadora y muy meticulosa a la hora de llevar a cabo su venganza, como si le hubiera sobrado el tiempo en el monasterio para planearla. Incluso echa a Ludovico de escena cuando este aparece e intenta ayudarla a su favor en el combate.

Leonor tiene todo lo que necesita para burlarse del burlador de su honor. Su burla empieza cuando, vestida como Leonardo, entra en un cortejo con Estela, la misma mujer que persigue a don Juan. Sin embargo, Leonardo deja de burlar el honor de la condesa para distinguirse de don Juan.⁷⁹

En todo este ajetreo vemos cómo el disfraz juega un papel importante. Este recurso escénico también es utilizado por Ángela de Acevedo en *El muerto disimulado*, concretamente en la figura de Lisarda, porque es de gran uso en la

⁷⁷ Walthaus, Rina. Art., cit, en *Op., cit*, pp. 339-340.

⁷⁸ Stroud, Matthew D. Art., cit, p. 608.

⁷⁹ Orlando, Kathryn. *¿Hombre, mujer o ser neutro?: La identidad como estrategia en el teatro de Ana Caro*, Doctoral Thesis, Michigan, University of Michigan, 2012, p. 19.

época⁸⁰. Se trata de la herramienta en la que Leonor se apoya para que tenga lugar la recuperación de su honra. En otra ocasión, Leonor se hace pasar por Estela vestida con sus mismos ropajes, al ser de noche y en medio de la oscuridad. Don Juan no se percata de que es un engaño, sino que cree verdaderamente que está hablando con Estela.

Otra vez del mecanismo del disfraz, junto a la oscuridad que coopera con él, surte efecto del enredo. Supuestamente, Estela, que en realidad es Leonor, le confiesa que conoce las hazañas de don Juan en Sevilla. Es a partir de aquí en donde empezamos a ver a un don Juan confuso, meditativo, en un estado de shock del que parece no saber salir ni reaccionar, dado que a este le desconcierta cómo Estela ha podido enterarse de sus enredos sentimentales.

Con todo esto, pretende enamorar a Estela para que esta le corresponda y así se olvide de don Juan. Maquina dicho plan porque sabe que las consecuencias serán buenas para ella. Si Estela corresponde a Leonardo, esta se alejará de don Juan y, de este modo, Leonor tendrá mayores facilidades en recuperar a su amor perdido. Todo se corresponde con ese talante calculador e inteligentísimo que he puesto de relieve en relación con Leonor.

Leonor, al encontrarse con Juan, le reta a un duelo y le recrimina con una retahíla de ofensas y ultrajes la poca palabra de este. Don Juan no encuentra el sentido a todo este embrollo, ya que Leonor no se quita la máscara, al menos por el momento. Sigue actuando bajo el disfraz de Leonardo e incluso riñen con sus espadas, acto que puede sorprender al lector y al espectador al no ser un comportamiento nada típico en la mujer de ese entonces. El mecanismo del disfraz y la noche le han servido a Leonor-Leonardo para encubrir su identidad. A su vez le ha permitido que don Juan luche con ella cuando, si no hubiera llevado el disfraz, él no hubiera cometido semejante locura por tratarse de una mujer o de su enamorada en tiempos remotos.

Al final de la jornada tercera, después del duelo entre Leonardo y Juan, por fin Leonor pone fin a sus mentiras y se quita ese disfraz que había sido motor impulsor del enredo durante toda la comedia. Leonor acaba confesando ante la presencia de todos los personajes su identidad en un parlamento (vv. 2725-2742). En este monólogo final vemos la tesis de que el valor, el agravio que sufrió en el pasado y

⁸⁰ Ferrer Valls, Teresa. «Decir entre versos: Ángela de Acevedo y la escritura femenina en el Siglo de Oro», en *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, ed., de S. Gil-Albarellos y M. Rodríguez Pequeño, Segovia, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la lengua, 2006, p. 230.

una mujer que es Leonor han sido capaces de dar origen a toda la trama de la comedia y mantener expectante al auditorio. Lo que verdaderamente debemos poner de relieve es que el sujeto, activo y no pasivo, que está versando este último monólogo está manifestando, por boca de la autora, una serie de ideas reivindicativas de la mujer:

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 quitarle la vida
y lo hiciera (¡vive el cielo!)
a no verle arrepentido,
que tanto puede en un pecho
valor, agravio y mujer.

Nos damos cuenta de que ha sido el valor, el ingenio, la astucia y la inteligencia de una mujer la que ha conseguido todo. Como Leonor misma dice, (vv. 2727) ha sido tan valiente que se ha jugado la vida en numerosas ocasiones, por lo cual le podemos reconocer su valor porque, como ella misma menta, ha sido una mujer “arrojada y valiente” (v. 2735). Si durante tantos siglos la mujer había sido sujeto pasivo cuya honra controlaba el marido, aquí Ana Caro nos ofrece el modelo invertido: la honra le ha sido arrebatada a Leonor por don Juan y es ella la que se lanza, como los héroes de la épica, a recuperarla.

Según el artículo de Matthew D. Stroud que he citado líneas arriba, Leonor se encuentra en un bucle del cual no va a poder salir: «Cuando se casa con Juan abdica su estado igual y se subordina de nuevo al hombre».⁸¹ Y más adelante:

Esta es exactamente la situación de la que habla Kristeva cuando advierte que la mujer se integra en una sociedad masculina solamente cuando se disfraza y se ironiza la mujer como mujer es completamente impotente.⁸²

⁸¹ Stroud, Matthew D. *Art., cit*, p. 610.

⁸² *Íbid*, p. 609.

En realidad, desde mi punto de vista, no pretende recuperar su honra como mujer sino como hombre. Es cierto que como mujer inicia esa voluntad de lucha por recuperar lo que tanto ansía; pero no lucha dando su verdadera cara, no se enfrenta a don Juan desde el inicio como Leonor, sino como Leonardo. Una vez despojada de sus disfraces masculinos, vuelve a su estatus de “mujer” y se despoja también de ese propósito de recuperación de la honra que hasta entonces y en el momento era muy “masculinos”. Cuando torna a su condición femenina regresa a una vieja ambición, como es la del matrimonio. Quizás es cierto que toda la valentía de que ha hecho gala antes se apaga aquí, cuando se muestra indefensa ante don Juan, le perdona y se casa con él. Pero eso no le resta mérito a sus hazañas anteriores, donde se ha contemplado que es un personaje que delibera una acción y que la lleva a cabo con una valentía inigualable.

Por otra parte, creo que también es interesante hablar de la pérdida de la honra que siente don Juan. El galán, al descubrir que su pasada enamorada se ha prometido con Leonardo, se siente humillado y decepcionado. Pues, a pesar de su huida del país y su nuevo amor, Estela, parece que reacciona sin importarle el asunto: «Don Juan furioso con este Leonardo, es ahora el que se siente ultrajado, pues al haber dado a Leonor palabra de matrimonio, se considera como un marido engañado».⁸³

Don Juan, que no ha tenido problemas en agraviar a Leonor, se siente ultrajado cuando cree que Leonor se entiende con Leonardo. [...] No puede casarse con Leonor, aunque muera Leonardo, pues no puede perdonar el ultraje.⁸⁴

4.2. *La traición en la amistad*

4.2.1. La amistad: «en esta guerra de amor he de mostrarme atrevida»

La traición en la amistad es una comedia que, a mi parecer, ilustra una serie de temas diversos; pero, haciendo honor al mismo título que María de Zayas escribió, voy a comenzar por la amistad. Probablemente Zayas escribiera esta obra para transmitir un mensaje a la sociedad femenina: la importancia de preservar la amistad sin traiciones de por medio. Quiso que este libro sirviera como manual para que la

⁸³ Ferrer Valls, Teresa. *Art., cit.*, p. 332.

⁸⁴ *Íbid.*, p. 333.

mujer se guiara y se guíe por una buena moral y una buena conducta si en alguna ocasión debe sopesar entre amor y amistad.

Pienso que, al inicio del primer acto, el lector es consciente de la amistad que existe entre Marcia y Fenisa. Amistad que no perdurará más allá en el tiempo, a causa de Fenisa. Parece ser que ambas están enamoradas del mismo galán: Liseo. Marcia, al sentirse cómoda y en un ambiente de confianza entre dos amigas, se sincera y expresa sus sentimientos ante Fenisa. Esta última, en todo momento, intenta hacerle entender que ese hombre no le conviene. Fenisa no le enumera una serie de motivos por los cuales Liseo no es el hombre adecuado para su amiga, no le justifica el porqué de su desaprobación. Simplemente le muestra su desacuerdo. Pero gracias a los apartes de Fenisa, el lector comprende que esta también se ha enamorado de Liseo. Desde este momento, Fenisa romperá cualquier hilo de amistad que le unía a Marcia.

Fenisa no se comporta de manera correcta con la que ella consideraba su amiga, no defiende el concepto de la amistad como tal. Marcia observa a su compañera dubitativa, alejada de la conversación que mantienen ambas, y es por eso por lo que cree que le está encubriendo alguna verdad. Muestra de esto se puede observar en el siguiente pasaje (vv. 139-145):

MARCIA
¿Cómo pides
que no me enoje, si quitas
a mis deseos las alas,
a mi amor la valentía,
a mis ojos lo que adoran
y a mi alma su alegría?
¿Quiéresle, acaso?

Otro de los temas fundamentales, que trataré más adelante, son los celos. Este término hay que introducirlo como un concepto negativo dentro de la temática amorosa; pero también en la amistad. Ciertamente es que en este punto estoy tratando la temática de la amistad entre las mujeres; pero es imposible no hacerlo sin mencionar los celos, ya que estos actuarán como detonante del desarrollo argumental. Y no solo se subordinan a la amistad, sino, como es lógico, al amor.

Prácticamente, todos los personajes principales sufren los daños de esta pasión. Por ende, es necesario estudiar los sentimientos que precisamente causan esta dolencia en hombres y mujeres, puesto que todos padecen por igual.

Ya en la primera jornada, los celos se apoderan de los personajes femeninos. Marcia se muestra enfadada con Fenisa al enterarse de que ambas están enamoradas del mismo hombre. Parece que esto causa una brecha en la aparente amistad sólida que al principio unía a ambas. De hecho, la ruptura se confirmará más adelante y de forma total.

Como ya hemos esbozado, no solo padecen las mujeres, sino también los galanes que las cortejan. Seguidamente, don Juan, al ver mal a Fenisa, le expresa su dolor y le confiesa (vv. 199-203) aquellos celos que le corroen por dentro:

Yo padezco
Y tú mi dolor ignoras;
Maldiciones de Fenisa
Son éstas; tú pagas mal
Mi amor.

A don Juan vuelven a asaltarle los celos cuando acude a una alameda en busca de Fenisa y encuentra, para su desgracia, a esta reunida con Lauro, aquel galán que siempre pasea con Liseo. Siente súbitamente celos, pero se da cuenta de que todo es una estratagema y que Fenisa está engañando por algún motivo a Lauro con otros fines... Don Juan sufre por el descubrimiento, pero le confiesa a Belisa, fingiendo indiferencia, que en realidad no le duele ver a Fenisa con otro hombre. Antes bien, opta por otra solución.⁸⁵ Discretamente persigue a Liseo hasta una Iglesia y le cuenta que lo que hace Fenisa por Lauro no es más que un teatro y mera apariencia para ocasionarle celos a ambos. De este modo, se “venga” indirectamente de ella y también el lector pasa a conocer la verdad de ese interés de Fenisa por Lauro.

A Belisa debemos un parlamento⁸⁶ en donde da una definición al uso de los celos característica en esa época. Los llama “tiranos” y los vincula al niño Cupido diciendo que el uno es “leal amigo” del otro. Estas palabras de la prima de Marcia no hacen más que confirmar la concepción que tiene la autora tanto de Eros como de los celos: son dos caras de una sola moneda. Aquel personaje que siente celos es porque siente amor, y viceversa.

Los celos hacen también mella en Laura. Laura recuerda a la dama sevillana de Caro, Leonor. Ambas han sido prometidas en matrimonio con sus amados, en un tiempo fuera de escena; pero estos salen airoso de esta situación y terminan por serles infieles. De la misma forma que había sido don Juan ingrato con Leonor, lo es

⁸⁵ Zayas, María de, Enríquez de Guzmán, Feliciano, la Cueva, Leonor de. *Op., cit.*, p. 121.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 95.

Liseo con Laura. Me parece interesante subrayar el adjetivo que utilizan las mujeres de nuestras autoras para designar a aquellos galanes que les han quitado la honra: “ingrato”. Es siempre el mismo, y dice mucho de los comportamientos de los caballeros. Laura se siente celosa por los amoríos que su antiguo prometido parece tener tanto con Fenisa como con Marcia. Aun así, le escribe, le ruega y espera su llegada por la noche. Al no asistir este a dicho lugar, la desesperación de Laura, totalmente desolada, llega a su punto álgido (vv. 808-810):

Aquesto me tiene así
atormentándome el alma
sin descansar ni dormir.

Vemos en el parlamento que abre la tercera jornada que Laura se siente desesperanzada y se queja de la dolencia que le ocasiona el desdén de Liseo. Laura hace alusión a sentimientos como “celos”, “amor” o “ternura” de forma alegórica, tratándolos como a seres reales o humanos que le dañan o atormentan. Por eso llama a los celos “enemigos” o “traidores”. El clímax de esta desesperación se ve poco después, cuando Laura dice que el único remedio a todo el mal de celos que siente sería que una daga le traspasara el pecho. Incluso cuando le traen las “buenas nuevas” de que Liseo se ha casado con Fenisa, Laura se desmaya de una forma que a nuestros ojos de hoy nos podría parecer exagerada, pero que en realidad es una consecuencia automática de todo el daño que ha sufrido y sufre (vv. 1849-1853):

Muerte, rabia,
Cuidados, ansias y tormentos, celos,
Cuyo dolor por solo que se acabe
Será pasarme el pecho el más piadoso
Remedio...

Así, los celos son una de las causas en la ruptura de una amistad, puesto que este sentimiento distancia a dos amigas —Marcia y Fenisa— y las convierte en rivales. Enemigas que no volverán a unirse en toda la comedia, dado que ninguna de las dos se achantará ante la otra para pedir disculpas o dejar ver alguna muestra de afecto hacia la otra. Tanto son los celos de Marcia que pretende salir de la escena sin escuchar a Fenisa, pues esta se muestra rabiosa y no tiene deseos de escuchar una explicación por parte de esta última.

En realidad, Fenisa siente que está traicionando a su compañera y está dudando entre el amor de un varón o el amor de una amiga. Se siente mal al mentirle y traicionarla. Esto se observa en los versos 163-165:

¿Soy amiga? Sí; pues, ¿cómo
pretendo contra mi amiga
tan alevosa traición?

Pero con el paso de las jornadas, el lector se da cuenta de que no es así. Fenisa no tiene ningún interés en entablar amistad con ninguna dama. Esta traición en la amistad será el desencadenante de numerosos conflictos entre los personajes y el de labrarse su pésimo futuro. Y tiene su germen en el egoísmo que podemos achacar a Fenisa.

Su interés es rodearse de hombres que la amen y la deseen y no de mujeres iguales en condición. Únicamente mantiene buena relación con su criada Lucía, y porque no queda otra alternativa a causa del vasallaje. Esta defiende a su ama ante la presencia de Celia, la criada de Marcia. Vemos, además, que no presenta ninguna objeción a esa voluntad de Fenisa por amar a tantos hombres como se le antoje. Seguramente este sea el motivo por el que Fenisa y Lucía mantienen tan buena relación, ya que Lucía no cuestiona el comportamiento de su ama, así como sí es criticada por el resto de los personajes.

Si analizamos la amistad en el personaje de Marcia, debo decir que se presenta ante el lector como una buena persona y una buena amiga, pues al saber que Laura está enamorada de Liseo promete no volver a verle ni quererle. Precisamente, Laura la apela con este término, “amiga”, en el verso 1007, porque sabe que las dos combaten contra la misma causa: sufrir los engaños de Liseo. Marcia los sufre porque piensa que Liseo la pretende a ella cuando en realidad está buscando el favor de Fenisa. Y Laura lo sufre porque Liseo la ha traicionado a ella buscando mientras tanto a Marcia y, a la vez, a Fenisa.

Marcia considera que es mejor que las mujeres estén unidas cuando corren malos tiempos. Por eso, a la vez que planean la venganza contra Liseo se alían, contando con Belisa para que esta lleve a cabo su venganza contra Juan. Se formará un triángulo entre Marcia, Belisa y Laura en las que juntas como amigas cooperarán para conseguir sus metas.

Marcia se muestra más interesada en juntar a sus amigas con sus enamorados que atender a los galanteos de Liseo. Parece que su objetivo es ver casada a Laura con este último y a su prima Belisa con don Juan. En suma, quiere evitar la traición entre este triángulo de amigas. Vemos además que no rivaliza con Laura por la consecución de Liseo, ya que a Marcia no parece interesarle este caballero desde que

conoce su traición. Ahora, Marcia pone toda su atención en Gerardo, porque sabe que los siete años de fidelidad amorosa que ha guardado este galán para esperar su favor son la mejor muestra de que se trata del mejor “siervo libre de amor” posible.

Me resulta interesante exponer este detalle: María de Zayas trabaja en su libro la amistad entre los personajes femeninos, mientras que Leonor de la Cueva, en *La firmeza en el ausencia*, lo trabajará en el sexo opuesto. La amistad con la que se topará el lector será con la de dos varones: don Carlos y don Juan. En lo que coinciden ambas autoras es en la traición que surge en dicha amistad. Tanto en *La traición en la amistad* como en *La firmeza en el ausencia*, la amistad será un valor que algunos personajes pisotearan.

4.2.2. La defensa del honor: «la mujer se erige en una figura de autoridad»

Otro de los temas fundamentales en esta comedia de enredo es la defensa del honor.

Como queda de manifiesto en la siguiente frase: «En ella, como en otros muchos escritores de la época, la defensa del honor es un reflejo de la clase».⁸⁷ Claro está que no hay autor de esta época que no sepa que los galanes y damas de los que parte normalmente el enredo en este género dramático pertenecen a clases sociales adineradas. Precisamente el honor es uno de los mayores bienes de que puede hacer gala un aristócrata o un noble y, perder este distintivo, es una de las mayores ofensas que pueden padecer estos personajes. De forma repetida, todos los agravios que tienen que ver con la honra se solventan llegando a extremos como el de la venganza u homicidio. En todo caso, esta mancha en el honor, solo pueden sufrirla los que pertenecen a un escalón social determinado y no, por ejemplo, los criados que aparecen aquí.

Desde mi punto de vista, la defensa del honor es un tema clave en las comedias que estoy trabajando. Es cierto que el honor y la honra son dos conceptos de un peso considerable a lo largo de toda la historia del Siglo de Oro y de periodos precedentes, pero en las comedias protagonizadas por mujeres y escritas por mujeres se les da un enfoque distinto. Ahora son las protagonistas las que luchan por conseguir justicia, por hacerse valer y recuperar así su honor y honra. Entonces, ahora son ellas las que sufren las ofensas que conciernen a su elevado sentido de la honra; pero también

⁸⁷ Zayas, María de. *Op., cit.*, p. 11.

estas mujeres son las que, de una forma activa, se arrojan a poner fin al daño sufrido por los amantes. En esta comedia de Zayas, no hay una sola heroína pasiva cuyo marido tenga que solucionar sus problemas.

Antes de empezar a desgranar el tema, creo interesante mentar las siguientes palabras para entender con mayor claridad el carácter de los personajes femeninos y lo que están dispuestas a hacer estas mujeres por defenderse:

A María de Zayas se la considera la feminista más radical de su tiempo. Este feminismo se expresa en la caracterización de los personajes. Las mujeres de *La traición...* son decididas, enérgicas, capaces de solucionar sus problemas y los de otras: Fenisa entra, sale, conquista, requiebra, y cuando se ve abandonada, en lugar de llorar sola, se va como una leona a pedirle explicaciones a Marcia. Marcia, por su parte, organiza, decide, trama el enredo, casa a unos y a otros... Belisa tiene desparpajo para recuperar al indeciso Don Juan y para defenderlo de Fenisa ésta se presenta. Hasta la pasiva Laura tiene arrestos para presentarse en casa de su rival para pedirle explicaciones.⁸⁸

De este modo, podemos ver cómo las damas luchan por lo que padecen. Estas señoras no son seres pasivos, así como sí lo son los personajes masculinos de esta comedia a excepción de Liseo, ya que este, en comparación al resto, es un caballero más predisuesto.

En *La traición en la amistad* todas las damas pretenden recuperar su honor: Marcia, por ejemplo, aliándose con Laura y ayudando a esta a contraer matrimonio con Liseo. Ella misma se define como una mujer activa en los versos 38-39:

En esta guerra de amor
he de emplearme atrevida

Es consciente de que para conseguir lo que desea debe luchar y, por ello, mostrar una actitud de osadía ante el mundo. Además, por medio de las palabras de Gerardo, que sufre un amor imposible por Marcia, obtenemos una calificación y una visión de la protagonista que solo Gerardo, como amante rechazado, nos puede proporcionar. Él la compara con una “leona” y con un “tigre” (v. 660-661). El hecho de que la asemeje con dos de los animales más feroces avicina pinceladas de su futuro carácter. Su forma de ser activa y valiente, recuerda al carácter de la protagonista de Ana Caro, Leonor.

⁸⁸ Zayas, María de, Enríquez de Guzmán, Feliciano, la Cueva, Leonor de. *Op., cit.*, pp. 37-38.

La recuperación del honor en el personaje de Marcia se realiza de una forma indirecta, ya que para castigar a Liseo no hay mejor venganza que casarlo con quien él no ama. Así pues, Marcia siente que ha vencido esta situación. Cuando Marcia se da cuenta de que el mismo Liseo que la pretende fue el que hizo deshonorar a Laura, parece que las mujeres se alían para llevar a cabo un proyecto. En ese diálogo que mantienen Laura y Marcia en presencia de Belisa, en la segunda jornada (vv. 1031-1086), demuestra la buena voluntad y la empatía que tiene Marcia hacia la ofendida. Pero, después de leer la tesis de Urban Baños⁸⁹ he llegado a la conclusión que puede que Marcia no actúe simplemente por amistad y con buena fe, sino que ayude a Laura para vengarse ella también de Fenisa.

Es decir, Marcia en un principio siente estimación hacia Liseo, pero descubre que su amiga Fenisa también le pretende. No obstante, una vez creado este triángulo amoroso aparece en escena Laura, otra dama de la corte enamorada de Liseo. De esta forma Marcia se alía con Laura para conseguir que Laura y Liseo se casen dejando a Fenisa sola y sin el amor del caballero. Por ende, el lector puede tener dos opiniones sobre Marcia: o bien que actúa como una verdadera amiga o bien que se aprovecha de la situación de Laura para saldar sus motivos personales. Esta segunda opción confirmaría la hipótesis de su egoísmo, en todo comparable al que ya me he referido en relación con el personaje de Fenisa.

Además, Marcia se convierte en una figura central y de poder:

En *La traición en la amistad* es Marcia quien termina por erigirse como una figura de autoridad al ser ella quien ofrezca la mano de Laura. De hecho, su función es la misma que la de la figura del rey en la comedia: ser árbitro, juez, restaurador del honor y del orden.⁹⁰

Si relacionamos el personaje de Laura con esta temática, cabe decir que se declara noble de nacimiento y de familia ligada a la corte (vv. 947-948). Ello ya nos da indicio que, por formar parte de dicha clase social, se rebelará y llegará hasta donde sea necesario para recuperar su honra. En su intervención nos cuenta que poco después de quedar huérfana, Laura se enamoró de un mancebo que la acabó traicionando. Quiere recuperar su honra y su honor a causa de este preciso agravio. En los versos 987-993, Laura termina por declarar a Marcia el motivo de su visita. Laura también lucha por recuperar su honor, como ella. Quizá esta es el personaje

⁸⁹ Urban Baños, Alba. *Op., cit*, pp. 528-529.

⁹⁰ *Ibid*, pp. 529-530.

que más sufre y más deshonrada se halla, dado que Liseo ha mantenido relaciones con ella, pero desde entonces ya no desea corresponderla.

Lo mismo ocurre con la prima de Marcia. Belisa estaba dispuesta a vengarse de don Juan porque este ha preferido a Fenisa; pero cuando procede a ello y tiene a su enamorado delante no es capaz de mostrarse firme ante él y termina enterneciéndose y tan enamorada como el primer día. Esta escena tiene un paralelismo con otra que protagonizan Liseo y Fenisa (vv. 1421-1445). Fenisa está celosa de Marcia y Laura; pero, cuando Liseo comienza a embelesarla con sus palabras, pronto olvida todos sus agravios y se la ve totalmente vulnerable delante del galán. Ahora es la mujer la que ejemplifica un comportamiento que, hasta entonces, había sido propio en los hombres: eran los poetas los que siempre se habían rendido ante la dama.

Una vez vemos que don Juan va demostrándole a Belisa su rechazo por Fenisa, a la que había querido anteriormente, la primera se va haciendo poco a poco más vulnerable. Su objetivo, en todo momento, parece ser casarse felizmente con él, mientras coopera en el proyecto de que Marcia y Laura se casen también con los hombres que merecen.

De Belisa podemos destacar una mentalidad que tiene que ver mucho con la defensa de la mujer. Esto se ve, especialmente, en la tercera jornada (vv. 2641-2731), en una conversación que mantiene con León. Obviamente, la postura de esta dama se contraponen a la del criado, que se caracteriza por su misoginia o por su aversión a la mujer.⁹¹ Belisa se sirve de una serie de alegorías, como había hecho León, para demostrarle finalmente que la inteligencia y la astucia de la mujer es tanto o más que la del hombre. Con esta suma de diálogos, vemos que aquí se deja traslucir la voz de la misma autora. María de Zayas aprovecha este final de la jornada, en boca de dos personajes, para dar rienda suelta y expresar uno de sus pensamientos: la defensa de la mujer frente al hombre. No solo es un procedimiento típico de Zayas ni de estas autoras aquí analizadas, sino que es un recurso del que sirven las dramaturgas, novelistas y poetisas que dejan entrever su «decir entre versos».⁹²

Hasta aquí hemos hablado sobre la lucha por la recuperación del honor en cada personaje; pero también resulta interesante hablar sobre esta temática desde el punto

⁹¹ Por ejemplo, véanse los versos vv. 2520-2524.

⁹² Ferrer Valls, Teresa. «Decir entre versos: Ángela de Acevedo y la escritura femenina en el Siglo de Oro», en *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, ed., de S. Gil-Albarellos y M. Rodríguez Pequeño, Segovia, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la lengua, 2006, p. 241.

de vista contrario. Para ello, vamos a centrarnos en el personaje de Fenisa. El caso de Fenisa es diferente en comparación con el resto de las damas. Si nos centramos un poco más en ella, cabe decir que es mencionada en la primera jornada por algunos personajes y sabemos de oídas que es una hermosa mujer a la que varios hombres persiguen. No es hasta la segunda jornada en donde la vemos en plena acción. Mucho más que una bella dama, ella misma llega a compararse con una leona. Incluso, vemos en un soneto⁹³ que se caracteriza por ser una dama muy valiente que no duda en cometer acciones que en esa época se podrían considerar exclusivas a ejecutar por los hombres. Por ello, Fenisa habla de que es desgraciada toda mujer que quiere a un solo hombre, porque lo justo sería que las mujeres quisieran a cuantos hombres les plazca, como hacen estos.

Fenisa tiene un cierto paralelismo con Liseo en tanto a personaje masculino. Ella, al igual que el galán, tiene en mente conseguir el favor amoroso de varios hombres a la vez. Para ello, juega con incluso diez amantes al mismo tiempo. Pero es lógico que la justicia poética y la venganza acabe actuando contra estos personajes y les deje en una situación peor. Con Fenisa vamos viendo en la jornada tercera que se está quedando poco a poco sin ninguno de sus pretendientes.⁹⁴ Cuantos más hombres se aman, más posibilidad de sufrir más daños si todos ellos te rechazan. Fenisa arde en celos por el rechazo de don Juan, de Liseo y se muestra preocupada por el rechazo que le pueda hacer Lauro:

Fenisa no es una mujer que finge amar a todos los hombres para vengarse de ellos [...] Esta no atiende a normas sociales, no le importa su honor, “el qué dirán”, su prioridad en la vida es amar y ser amada por todos. Es una dama que se entretiene con los hombres y con la que, a su vez, los hombres se entretienen con ella. Por otra parte, Fenisa no solo le será infiel a todos los caballeros con los que mantiene relaciones, sino que también se mostrará desleal con sus supuestas amigas.⁹⁵

En resumen, creo que a Fenisa no le interesa tener buena fama ante el resto de los personajes tanto principales como secundarios. No le preocupa, en absoluto, su reputación.

⁹³ Zayas, María de, Enríquez de Guzmán, Feliciano, la Cueva, Leonor de. *Op., cit.*, p. 111.

⁹⁴ *Íbid.*, p. 146.

⁹⁵ Urban Baños, *Op., cit.*, p. 449.

4.2.3. El amor: las mujeres construyen «el vodevil más descarado»

Me gustaría empezar a desarrollar el tema del amor con las siguientes palabras:

El juego amoroso es en María de Zayas de una desenvoltura que no se esperaría jamás encontrar en el Siglo de Oro. Nada de dramas de honor, ni estricta moralidad: los personajes se enamoran y desenamorán, se juntan, se acuestan, con una alegría propia del vodevil más descarado.⁹⁶

La temática amorosa, inmediatamente, está presente con tal solo la mención espacial al Prado.⁹⁷ Zayas ya avicina desde las primeras líneas la que será materia o centro temático de toda la obra: el amor. Cumple así con unos patrones de la comedia de la capa y espada o enredo que tienen a este por contenido principal. Esta idea se refuerza poco más tarde con una gran cantidad de tópicos como son la común mención a Narciso como símbolo de lo bello y gallardo (v. 4), a la visión de amor (vv. 8-9), al alma como lugar en que se asienta la imagen del amado o la amada (v. 11), a la ceguera del Dios Cupido (v. 15) o al tan conocido remedio trovadoresco y cancioneril de la muerte como solución a los problemas del amor (v. 16).

Zayas, describiéndonos el flechazo que ha sufrido Marcia por Liseo, se sirve como ha quedado evidenciado de una multitud de tópicos retóricos, temáticos o mitológicos utilizados por la mayoría de los autores de la época.

Los tópicos se siguen sucediendo, y Marcia habla de la idea medieval y renacentista del amor como Dios (v. 27). La mención de Marcia a las prendas que el alma estima (v. 34) recuerda a un conocidísimo soneto de Garcilaso (soneto X). En los versos 122-125, Fenisa recurre a una práctica amorosa muy típica en la Edad Media y en el Renacimiento. Se trata de hablar mal del enamorado para causar desamor en el amante. Aquí Fenisa pretende hacer lo mismo ante Marcia.

De los versos 432 al 442, Fenisa está realizando dos acciones: una, rescatar uno de los principios amorosos de Ovidio que dice que se puede amar a tantas personas como te gusten y, en segundo lugar. El otro tópico es la regla básica de la época que obligaba a la dama o al galán a mantener la relación sin posibilidad alguna de amar a otro hombre o mujer a la vez.

De los vv. 462 al 469, el enamorado Liseo está haciendo una cosa típica de los cortesanos. Cuando reciben una prenda o un objeto de la amada demuestran tanta

⁹⁶ Hormigón, Juan Antonio, Alvear & Inmaculada, Rodríguez, Carlos. *Op., cit.*, p. 604.

⁹⁷ Zayas, María de, Enríquez de Guzmán, Feliciano, la Cueva, Leonor de. *Op., cit.*, p. 48.

veneración ante él como si de la amada misma se tratase o, como dicen León jugando con los términos religiosos, si fuera una “reliquia” o resto de algún santo. Se trata de un motivo tan fecundo que podrá verse siglos después en las *Sonata de primavera* de Valle-Inclán.

En realidad, las conductas que dos de los personajes están llevando a cabo son paródicas. Es realmente interesante la creación del personaje de Fenisa, pues se trata de una mujer completamente distinta a la de los cánones que se esperan por ese entonces.

Felisa es un personaje excepcional en su época: seductora, libertina, no se conforma con los amantes a pares y los querría a docenas. No tiene prejuicios, domina a los hombres: entre la amistad de Marcia o la conquista de Liseo duda apenas unos segundos. Es la auténtica contrafigura femenina de Don Juan Tenorio. Como él, será castigada al final, pero su castigo suena más bien retórico y, en todo caso, no eterno.⁹⁸

Aunque parezca imposible amar a tantos hombres a la vez, Fenisa los quiere a todos y sufre las consecuencias de este amor. «A lo largo de la comedia Fenisa muestra cómo es sincera en sus amores, cómo ama a todos los hombres que tiene a su alrededor, sufre por ellos, siente celos, pasión, deseo. [...] No busca despreciar a sus amantes. Sólo quiere amar a muchos y que todos la amen».⁹⁹

Cada personaje problemático pertenece a un sexo distinto: por un lado, Liseo; por otro Fenisa. No obstante, ambos coinciden en la finalidad de cortejar a tantos hombres o mujeres como se les antoje. Los dos constituyen una parodia y una inversión de la figura del amante cortés. Una regla principal de este era que solo se podía amar y servir a una sola dama, a la que se debía guardar absoluta fidelidad y correspondencia. Al igual, la mujer solo puede amar a un solo hombre. En suma, la monogamia es la única vía que se acepta en esos tiempos. Por eso, el hecho de que tanto Liseo pretenda a tantas mujeres como Fenisa a tantos hombres simultáneamente no deja de ser un ataque a la figura y el comportamiento del amante cortés con el fin de ridiculizarlo.

Por ello, Urban Baños considera en su tesis que:

Resulta extraño que una dama proponga este acto ruin y deshonesto, típico de muchos galanes de comedias áureas que deshonran a las mujeres dándoles falsa palabra de matrimonio. Así pues, ya en esta primera escena se insinúa lo que será una constante a

⁹⁸ *Íbid*, p. 604.

⁹⁹ *Íbid*, p. 604.

lo largo de la obra: el carácter liviano de Fenisa y su comportamiento indecoroso, más cercano al de un personaje masculino rufianesco que no al de una dama.¹⁰⁰

Fenisa es una mujer pasional que siente y padece los amoríos y los desdenes de varios galanes a lo largo de la obra. Quisiera citar unas palabras de la misma tesis a la que me acabo de referir. Es cierto que Fenisa traiciona a su amiga Marcia, y no solo a Marcia, sino también a Laura y a Belisa por andar detrás de don Juan; pero en el fondo también se está traicionando a ella misma: «Es una mujer que lleva hasta el extremo sus pasiones —amor y celos—, por las que traiciona a sus amigas y a sí misma, al no tener en cuenta su honor —el bien máspreciado de una dama—».¹⁰¹

Si analizamos la temática amorosa en el personaje de Gerardo, cabe decir que este se apoyará en el mito de Dafne (v. 712) porque desde las recreaciones de Garcilaso es la fábula por excelencia sobre el sufrimiento y el desengaño amoroso que sufre el amante al no conseguir el favor de la amada. Lo primero que sabemos de él es que lleva siete años enamorado de una dama. Por el soneto primero con el que ha empezado su parlamento también sabemos que se trata de un amor imposible (v. 635). Gerardo cumple con un rito muy típico de los amantes desdichados que es pedir a dos músicos que toquen y canten delante de él, porque en esa época se piensa que la música tiene un poder curativo. La historia de Gerardo enamorado siete años de una dama da lugar a una canción pesimista, la cual remite al mito bíblico de Jacob (v. 644-645), que esperó siete años, y luego otros siete, para casarse con Raquel.

Sin embargo, vemos que Gerardo no se trata de un amante tan desdichado.¹⁰² Por lo visto, Fenisa le adora y se muestra ofendida por todo el amor y sufrimiento que Gerardo dedica a Marcia. Este parece ver las malas intenciones que tiene Fenisa con él y, es por esto, por lo que compara a Fenisa con una serpiente y a Marcia con un ángel.

Por otra parte, nos encontramos con don Juan: galán enamorado de Fenisa. En el momento que esta le confiesa su verdadero amor por Liseo, don Juan siente enormes celos y se siente decepcionado con la dama. Como es típico, los amantes no correspondidos ansían la muerte al no recibir el galardón esperado, por eso don Juan expresa que se siente muerto: “que por amarte me has muerto” (v. 280). No obstante, este personaje termina felizmente casado con Belisa.

¹⁰⁰ Urban Baños, *Op., cit.*, p. 445.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 443.

¹⁰² Zayas, María de, Enríquez de Guzmán, Feliciano, la Cueva, Leonor de. *Op., cit.*, p. 115.

Finalmente, hay que relacionar el amor con el personaje masculino que mayor peso tiene en la obra. Liseo se muestra totalmente enamorado de Marcia, de quien destaca su gran hermosura llegándola a comparar con el sol, los ángeles y con divinidades mitológicas. Lo que me parece interesante destacar de esta descripción/comparación son los nombres de los dioses de la mitología clásica que Liseo utiliza, pues habla de Apolo, Mercurio y Marte. Esto ya nos está adelantando una característica de la forma de ser de Marcia.¹⁰³ Pero a medida que pasan las jornadas vemos que Liseo no se caracteriza por estar perdidamente enamorado de Marcia, sino que se muestra como un ser interesado:

Liseo pretende desposarse con Marcia por sus diversas cualidades, que las valorará en el siguiente orden: hacienda, nobleza, hermosura y raro entendimiento (vv. 1293-1294); es decir, Liseo antepone el poder económico, seguido del social, a sus sentimientos.¹⁰⁴

Liseo se siente un galán de tanto éxito que no duda en hacer alarde de las tres mujeres que pretende a la vez. Así pues, llega a establecer una jerarquía: a Laura no la quiere ni por amante ni por esposa, pero parece que le interesa que Laura arda por él. Tras esta le sigue Marcia, a la que compara con un ángel y con la que quiere casarse. Pero, en la cúpula, se halla Fenisa, a quien compara con una diosa y a quien considera totalmente rendida a su voluntad. Sin embargo, al hilo de sus palabras nos vamos dando cuenta de que la que realmente interesa a Liseo es Marcia. Liseo está utilizando a Fenisa como instrumento o medio con el que precisamente dar celos a esta dama y conseguir su fin: contraer matrimonio con ella.

Liseo se muestra totalmente indiferente con la decisión de Laura de marcharse a un convento. Esto nos convence no solo de que Laura es definitivamente la última mujer de esta jerarquía, sino de que la actitud de Liseo es la propia de un corazón insensible que por fuerza tendrá que recibir un castigo. Esta actitud arrogante de Liseo estableciendo clasificaciones entre las damas tiene su reverso en la actitud de Fenisa. En esta comedia de Zayas, un proceso sorprendente es que existen paralelismos entre los actos de los hombres y las mujeres, hasta el punto de que esos paralelismos en las acciones dan la idea al lector de que ambos sexos se encuentran en igual condición. Por tal razón, Fenisa elabora jerarquías como Liseo con esos

¹⁰³ Como se lee en la nota a pie de página: «lo que da a entender el carácter decidido, «varonil», de la dama» (*Op., cit.*, p. 64.)

¹⁰⁴ Urban Baños. *Op., cit.*, p. 453.

amantes que la adoran, aunque nos llega a decir que es este último el que preside el orden de sus preferencias.

Como es lógico, Liseo se encuentra con una serie de obstáculos y avatares en este descarado juego que lleva a cabo. Es difícil pensar que pueda lograr la correspondencia de dos damas (Marcia y Fenisa) y el sufrimiento de Laura como él lo pretende. El rechazo de Fenisa es el primer duro golpe que sufre este caballero fanfarrón. «Liseo descubrirá que Fenisa ha estado jugando con todos los hombres, incluido él mismo. De este modo se verá convertido en un burlador burlado».¹⁰⁵

Este revés en el curso de los acontecimientos parece rebajar un tanto su soberbia, y poco a poco comienza a darse cuenta de lo mal que hizo en el pasado cuando abandonó y traicionó a Laura. Quizás este giro repentino que lleva al galán a acordarse de la dama de antaño que aún sufre por él, es obra de la justicia poética, que ya se empieza a insinuar aquí. O es obra del descarte, porque a Liseo no le queda más remedio que centrar sus ojos en una de sus dos alternativas restantes (Laura o Marcia) una vez Fenisa sale del juego.

La distinción entre “buen amor” y “loco amor” queda patente, sobre todo, al final de la obra. Las palabras con que concluye Zayas la comedia pueden ser prueba de la moralización que la autora quería dar a la historia. Por eso, después de habernos narrado tantos amores terrenales de galanes y damas, Zayas se despide diciendo que sea alabado el “Santísimo Sacramento del matrimonio”¹⁰⁶ y la concepción de la Virgen María de forma inmaculada y sin pecado. Quizá todo esto tenga que ver con la voluntad de la autora por cumplir con unos patrones retóricos o tal vez con una posible mentalidad eclesiástica que entiende que el matrimonio es la única solución que deben aceptar los amantes.

4.3. *La firmeza en el ausencia*

4.3.1. El amor: «en seis años de relaciones no han llegado a tocarse una mano»

El amor es uno de los temas principales de esta comedia, el más importante y centro de las temáticas secundarias desarrolladas en la obra que girarán en torno a la relación entre Armesinda y don Juan.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 455.

¹⁰⁶ Zayas, María de, Enríquez de Guzmán, Feliciano, la Cueva, Leonor de. *Op., cit.*, p. 172.

Este tema, de suma importancia, irá acompañado de un lenguaje y de unos campos semánticos que no suelen variar mucho en ninguno de los géneros literarios del Siglo de Oro. La retórica de los personajes termina por volver siempre a las mismas metáforas, las mismas antítesis y los mismos vocablos como “fuego”, “nieve”, “sol”, etc. Don Juan, como caballero enamorado de Armesinda que es, pronuncia sus monólogos más apasionados mediante una retórica y usos lingüísticos que tienen sus raíces en Petrarca y los trovadores, un aspecto que compartirán las tres autoras analizadas en sus respectivas comedias.

La figura de don Juan, tras serle anunciada su partida al frente, ya ejemplifica en su actitud dos temas capitales. Por sus palabras, se nos avecina que él es un caballero enamorado y que no quiere marcharse a otra región. El motivo de este lamento es que el galán sabe que la lejanía es fuente de dos males: los celos y el desamor. La ausencia será, de hecho, motor que genere estas dolencias a lo largo de la fábula.

Así como los nobles están enamorados, también lo están sus criados. Leonor y Tristán también se encuentran por la noche al mismo tiempo que lo hacen sus señores. En sus parlamentos, más concretamente en sus sonetos, podemos observar un estilo totalmente opuesto al de los monólogos de Armesinda y don Juan. Si el estilo de estos podía clasificarse como “petrarquista”, los parlamentos de los criados serían por contraposición anti petrarquistas. Eso sí, se está cumpliendo con los paralelismos que tiene que haber entre los estamentos, entre los actos de siervos y señores.

El amor que siente el rey es tan intenso que llega a maquinar un plan maquiavélico. Su amor hacia Armesinda es tan grande que le lleva a desvariar. Pretende hacerle creer a su amada que don Juan ha muerto en el campo de batalla, sin ser cierto. Su deseo es alejar el corazón y la mente de Armesinda de la figura de don Juan para que, así, esta se centre única y exclusivamente en el rey. A quien utiliza como medio para conseguir sus fines infames es a don Carlos, íntimo amigo de don Juan. Además, pretende engañar a Armesinda diciéndole que don Juan se ha casado con otra noble, lo que suscitaría los celos en ella.

El amor en la figura de Armesinda se nos presenta como un tópico invertido. Es decir, en la literatura medieval el caballero debía ser fiel a la amada de forma incondicional, pero, en este caso, es Armesinda la que decide perseverar en su amor por don Juan, a pesar de las adversidades. Al descubrir que su amante se ha casado, se siente triste, decepcionada y llora en sus parlamentos, si bien decide esperar a su

llegada. Cumple con otro patrón del amor cortés que consiste en hacer parlamentos en donde se antepone la muerte como solución a todas las penas de amor.

El punto álgido del servicio amoroso de Armesinda hacia el amante ausente se lleva a cabo después del comienzo del tercer acto (v. 1825). Se trata de una escena cómica en la que se demuestra, de nuevo, el extremado amor que siente Armesinda hacia don Juan. Esta, en sueños, habla con su amado y, paralelamente, está confesando de esta forma al rey, que está allí presente, sus verdaderos sentimientos. La escritura de Leonor de la Cueva recuerda a la de Ángela de Acevedo, dado que ambas coinciden en los mismos usos. Hallamos un paralelismo en ambas dramaturgas en cuanto al motivo del sueño. En *Dicha y Desdicha del juego y devoción de la Virgen*, «don Fadrique, como no podía ser de otro modo, sorprende a María dormida en su oratorio y al aproximarse a ella con la intención de forzarla, las palabras pronunciadas entre sueños con la dama provocan el arrepentimiento del potencial violador».¹⁰⁷ La idea de estas autoras es conferirnos la idea de que tanto el Rey como don Fadrique se ven obligados a forzar a la dama para hacer que cambie de parecer en su firme promesa e insistir en su conquista aun a sabiendas de que estas no les corresponden.

El amor entre los jóvenes protagonistas «es un amor tan ideal que en seis años de relaciones no han llegado a tocarse una mano».¹⁰⁸ Esta cita es buena muestra de la diferencia que existe entre los personajes femeninos de Leonor de la Cueva y María de Zayas. La primera representa a su dama como una mujer casta y paciente con respecto a su enamorado; en cambio, Zayas, crea a una mujer entregada al hombre en cuerpo y alma. Este es el caso de Laura, quien sin estar casada con Liseo ya ha mantenido relaciones sexuales.

Los celos, que son consecuencia directa e inherente al amor, se nos anuncian desde el inicio de la comedia. Sabemos que el caballero don Juan y el mismo Rey de Nápoles conforman el primer triángulo amoroso, juntamente con Armesinda. El Rey obliga al galán a abandonar Italia. Realmente lo hace para alejar a don Juan de Armesinda. Esta acción es una clara evidencia de que los celos han hecho mella en la

¹⁰⁷ Ferrer Valls, Teresa. «Decir entre versos: Ángela de Acevedo y la escritura femenina en el Siglo de Oro», en *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, ed., de S. Gil-Albarellos y M. Rodríguez Pequeño, Segovia, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la lengua, 2006, p. 238.

¹⁰⁸ Zayas, María de, Enríquez de Guzmán, Feliciano, la Cueva, Leonor de. *Op., cit.*, p. 226.

figura del monarca. Por otra parte, don Juan se siente desolado al tener que marchar (vv. 293-306):

Yo me voy, Carlos amigo,
A morir de mi dolor,
Sin alma; mirad si tengo
Para sentirlo razón,
Mas entre tantos pesares,
Que veneno al alma son,
Un consuelo me ha quedado,
Fundado, Carlos en vos:
El amigo sois mas caro;
Yo os dejo por otro yo,
Para que, Argos vigilante,
Con más ojos que el pavón,
Guardéis la prenda que adoro,
De este tirano rigor.

Vemos cómo también el personaje de don Juan siente los mismos celos a causa de Filiberto. Este está convencido que una vez que Juan emprenda su marcha, Armesinda caerá rendida a los encantos del monarca. Tanta es la obsesión hacia la dama que compara la función de su amigo con la de Argos. Los celos le llevan a pedir a Carlos que vigile a la dama para que no caiga en las redes de su adversario. Es tanta su desesperación que le promete recompensarle con servidumbre. Además, sus gestos también acompañan lo dicho, y llega a arrodillarse.

Al hilo de lo que acabo de comentar, la primera intervención del rey ya hace referencia a esta temática. Se nos descubre como alguien a quien los celos están matando y ahogando (v. 500), lo cual es buena muestra de los extremos a que esta pasión puede conducir. Por eso, él mismo reconoce a su hermana Celidaura estar fuera de su sano juicio (v. 516). El apogeo de los celos en la figura del monarca sucede en el momento en el que confiesa a Armesinda que si no le corresponde matará a don Juan y así se vengará de ellos dos (vv. 1461-1464).

4.3.2. El honor y la honra: «yo soy amigo leal y yo soy vasallo del Rey»

Para don Juan, la marcha de Nápoles puede suponer la pérdida total de su honor personal. Por el contrario, esta partida ensalzaría su fama y mantendría su honra. Prestar atención a sus faenas militares le beneficiaría en estos dos aspectos, pero al caballero parece importarle más el daño que en su ausencia puedan ocasionar las

relaciones del Rey y Armesinda en su honor. Como solución, don Juan opta por la estrategia de la amistad para preservar un honor que él no puede vigilar en persona. Así, deja a su fiel amigo al cuidado de la imagen que el caballero tiene ante la sociedad.

Don Juan cumple con el arquetipo de perfecto amante y, a la vez, de soldado. Por lo cual, es el único personaje de todo el elenco que no corre el riesgo de sufrir una mancha en su honra y en su honor, puesto que desde la ausencia y la lejanía está siendo fiel en dos campos: el político y el amoroso. En el ámbito sentimental rinde su vasallaje a su amada Armesinda, por mucho que las mentiras digan lo contrario. En campo militar y político también sirve sin objeciones a la figura regia al haber acatado sus órdenes, marchar al extranjero y luchar a favor de su patria.

El honor y la honra son conceptos abstractos que se pueden ganar o perder en cuestión de segundos. En esta comedia, los jóvenes protagonistas deben comunicarse a escondidas, dado que el Rey no está conforme con dicha relación sentimental.

Cuando los amantes no pueden encontrarse y hablarse abiertamente por la rigidez de las normas sociales, se considera propio y moral el uso de cartas, el envío de «papeles» o billetes, en los que, por supuesto, no debe figurar el nombre de la dama para no poner en peligro su honra.¹⁰⁹

Como bien alega Armesinda, un simple descuido en la correspondencia entre los amantes puede ocasionar severos daños en la honra y la fama si alguien descubriese estas cartas. Solo los pajes y criados son concedores de estas epístolas; pero, claro está, ellos son leales y no van a caer en el riesgo de rumorear acerca del contenido.

Los conflictos a los que conduce el sentido del honor se manifiestan sobre todo en la figura de Carlos. Entra en un dilema, ya que o debe ser fiel a su amigo o debe cumplir con su vasallaje hacia el rey (vv. 935-939):

Yo soy amigo leal
Y soy vasallo del Rey
Su obediencia es justa ley,
E impedir también el mal
De mi amigo. ¿Hay pena igual?

Carlos sabe que el resultado de fallar al amigo o de quebrar su juramento de fidelidad hacia el monarca puede repercutir en su fama o en su honra. Sea como sea,

¹⁰⁹ Castilla Pérez, Roberto, *et alii. Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro*, Granada, Universidad de Granada, 2003, p. 291.

haga lo que haga, a alguno de ellos debe fallar. En el segundo acto toma partido por la obediencia a la figura regia. La amistad pasa a un segundo plano y decide engañar a Armesinda, comunicándole que don Juan se ha casado con madama Clavela.

Lo mismo que ocurre con don Carlos tiene un paralelismo en la Infanta Celidaura. Esta es la hermana del rey. El monarca le ha encargado la misión de ayudarlo a enamorar a Armesinda. La infanta entra en el dilema de si obedecer a los deseos de su hermano Filiberto o subordinarse a la amistad que tiene con Armesinda. Como en el caso del caballero Carlos, la alternativa por la que se opta finalmente es la servidumbre a Filiberto.

En el personaje de Armesinda la recuperación del honor y de la honra se empieza a llevar a cabo al final del segundo acto. Su intención es casarse con el rey para castigar a don Juan, dado que este ha realizado unas supuestas nupcias y ha roto la promesa de amor entre ambos. Pero en el momento en el que Armesinda pretende responder al Rey se retracta y no puede llevar a cabo su plan. Su amor por don Juan es más fuerte y no quiere ser amada por una persona a la que ella no desea.

En la tercera jornada, al despertarse del sueño, Armesinda confiesa delante del Rey y la Infanta que nada ha menguado su amor por don Juan, después de tanto tiempo. Eso sí, podemos apreciar un cierto arrepentimiento en ella. El motivo está en que Armesinda siente que ha sido ingrata con Filiberto por el hecho de querer emplearle a él como medio para conseguir su venganza de don Juan. Le confiesa, cara a cara, estos remordimientos al Rey y a la Infanta, y llega a suplicar su retirada al convento.

4.3.3. La ausencia: «es justa cosa temer mudanzas del tiempo vario».

Don Juan y Armesinda van a ilustrar los males que causa la ausencia en los enamorados. Un seguido de metáforas colabora para expresar la firmeza que va a mantener Armesinda en la ausencia del galán. Por eso se compara con una roca que resiste las embestidas de las tormentas (celos). El servicio amoroso, se ausente o no el enamorado, siempre tiene que ser hasta la muerte. Además, la dama contrarresta con esta actitud un tópico difundido en esta época de la mujer como ser infiel en el campo del amor (vv. 449-452):

Esta ausencia lo ha de ser
Y he de amar hasta morir

Porque se pueda decir
que hay firme alguna mujer

No solo la ausencia puede hacer quebrar el amor entre damas y galanes. El tiempo es otro agente destructor de la pasión, y se considera que el paso de este repercute en la disminución del amor (vv. 583-584):

Y es justa cosa temer
mudanzas del tiempo vario.

Frente al paso del tiempo y los males de la ausencia es preferible perder a la dama, porque esto ocasiona menos dolor en el amante obligado a marcharse.

La ausencia de don Juan es el tema de conversación de Armesinda. Este lleva desaparecido medio año sin enviar noticias a su amada. La ausencia en este personaje es total. Escenográficamente hablando, ha desaparecido de la escena. Como consecuencia, vemos en el personaje de Armesinda un principio de duda respecto al juramento de fidelidad eterna que se habían prometido los enamorados al final del primer acto. La dama no entiende porqué debe seguir rechazando las insistencias del monarca.

Poco a poco la ausencia se convierte para don Juan en un demonio que le oprime durante el día y la noche. No genera en él más que pena, suspiros, celos y recelos (vv. 1270-1280). No obstante, la actitud de don Juan es idéntica a la que mantiene Armesinda en la distancia: constituye todo un amante fiel, con esperanza y firme en su pensamiento. La actitud opuesta a la de don Juan es aquella que predica su criado Tristán. Este actúa como una suerte de mala conciencia que intenta llevar a su amo por un camino incorrecto (vv. 1369-1373). Este criado recuerda vagamente a León, uno de los graciosos de la comedia de Zayas. Esto explica que las autoras del Siglo de Oro son conocedoras y reproducen en sus obras a unos personajes arquetípicos, con comportamientos tópicos y que se enfrentan a las mismas situaciones. El objetivo es convencer a sus amos de que es más rentable la filosofía del *carpe diem* que no los sufrimientos del amor tan típicos de la corte.

Leonor de la Cueva, mediante esta obra, pretende demostrar que la mujer tiene palabra. Si esta hace una promesa la cumple. No solo es típico en esta autora caracterizar a sus personajes femeninos como seres firmes, sino que también esta intención se puede observar en otra dramaturga del Siglo de Oro: Ángela de Acevedo. Esta, en su comedia *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, presenta al personaje Violante como una mujer incapaz «de olvidar el compromiso

de matrimonio secreto con Felisardo y su amor por él». ¹¹⁰ Si bien Tristán y las criadas de Armesinda quieren pervertir las intenciones de esta, Leonor de la Cueva intenta a través de la dama convencernos de que debe seguir fiel a sus dictámenes.

5. Espacio y tiempo

Considero oportuno dedicar un epígrafe a los matices del espacio y el tiempo visibles en estas tres comedias. En primer lugar, cabe señalar que los datos espaciotemporales son muy escasos, y la mayoría de las veces no son más que pinceladas superficiales. Pero, en segundo lugar, estas referencias cobran un valor simbólico cuando conciernen a espacios exteriores o privados. Por lo que respecta a los aspectos cronológicos, su análisis es más sencillo: las tres obras que aquí he trabajado conceden una importancia fundamental a la noche por ser el principal mecanismo de construcción del enredo.

Al margen de algunas menciones a Lombardía, Nápoles o Córdoba, no tenemos ningún dato más relacionado con el espacio urbano. Más bien, son centro de nuestro interés las referencias a pequeños lugares que se relacionan con el enredo, las temáticas y los protagonistas de las obras. Estos espacios coinciden en las tres escritoras, muestra de que cada una de las dramaturgas sigue unas pautas y modelos comunes a la época. Entre estos pequeños lugares podemos destacar el balcón o ventana, el jardín o aquellos lugares parecidos al *locus amoenus* en los que se encuentran los amantes a altas horas de la madrugada. Quizás de menos interés sería la Iglesia a la que se hace mención en *La traición de la amistad*, pero se trata de un típico lugar al que acudían las clases altas para dar rienda suelta a sus deseos y sentimientos.

Mi objetivo en este apartado será mencionar, no solo estos espacios y tiempos, sino también el significado simbólico que hay detrás de cada uno de ellos y, como he comentado, su relación con los temas desarrollados en las obras analizadas.

¹¹⁰ Ferrer Valls, Teresa. «Decir entre versos: Ángela de Acevedo y la escritura femenina en el Siglo de Oro», en *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, ed., de S. Gil-Albarellos y M. Rodríguez Pequeño, Segovia, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la lengua, 2006, p. 236.

5.1. Valor, agravio y mujer: el espacio público como peligro

En la primera jornada, Ana Caro sitúa a sus personajes en un espacio exterior. Estela y Lisarda están caminando por el monte cuando de pronto les sorprende la tormenta. La acción prosigue en este bosque al irrumpir los bandoleros en escena. El ubicar a las mujeres en este tipo de ambiente rural puede acarrear serias consecuencias: «El espacio exterior, especialmente el espacio al aire libre, deshabitado, se presenta como espacio que puede dar ocasión a situaciones de peligro y desprotección para la mujer».¹¹¹

Lo más típico y esperable en la literatura áurea era encontrar a la mujer en el ámbito privado mientras que, al hombre, se le veía en el ámbito público. Lo dicho se puede observar en las comedias de autoría femenina, aunque con excepciones:

Mientras los galanes pasean calles y transitan caminos, participan en torneos, como en la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* de Feliciano Enríquez, o regresan triunfales de la guerra, como don Juan en *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva, o vuelven a casa tras buscar fortunas en Indias, como don Fadrique en *Dicha y desdicha del juego* de Ángela de Acevedo, los personajes femeninos ocupan espacios más limitados y menos diversificados, a no ser que recurran al disfraz varonil. Estas autoras trasladan una concepción social y moral que encuentra fundamentos en la distribución del espacio en función del sexo.¹¹²

La ambientación de estos primeros pasajes en una zona cercana a la aldea o a los espacios rurales es indispensable por la aparición inmediata de estos personajes “tipo” que son los bandoleros. Como este estereotipo y sus acciones malévolas se asocian a los espacios rurales, en donde traman sus maldades y las llevan a cabo, Ana Caro escoge muy conscientemente este escenario. Resulta idóneo para la aparición de los bandoleros y también para que unas damas, alejadas de la ciudad y las gentes, sean asaltadas.

Ante la aparición de dos nuevos personajes, Leonor y Ribete, Caro, a través de la acotación anterior al parlamento de estos dos nuevos individuos, los ubica cerca de palacio. De nuevo, volvemos a situar a los actores en un espacio exterior: “En otro lugar más cerca de palacio” (v. 464). No especifica Ana Caro de qué lugar se trata, tampoco concreta si se encuentran en un espacio cerrado o al aire libre, pero

¹¹¹ Ferrer Valls, Teresa. «Del oratorio al balcón: escritura de mujeres y espacio dramático», en *Espacios domésticos en la literatura áurea*, *Insula*, nº 714, junio 2006, p. 10.

¹¹² «Del oratorio al balcón: escritura de mujeres y espacio dramático», en *Espacios domésticos en la literatura áurea*, *Insula*, nº 714, junio 2006, p. 11.

podemos deducir que es un espacio exterior, pues tanto Leonor como Ribete acaban de llegar a un país nuevo en el que Leonor finge ser una persona que no es. Lo que está claro es que, llegados a este punto, la autora nos ha movido de la aldea a la ciudad para hacer de esta última el lugar en el que aparecen los nuevos personajes y se urdirá todo el enredo.

Leonor como mujer sí ha habitado antiguamente dicho país y, en consecuencia, conoce las localidades y los diferentes lugares de Bruselas. Familiarizada con el entorno, puede llevar mejor a cabo sus acciones. Pero Leonor se disfraza de Leonardo, y supuestamente este caballero es un recién llegado a un país desconocido para él, en donde no tiene familiares ni casa en la cual hospedarse, por lo que los conocimientos del entorno los tiene que aprovechar Leonor con mucha cautela. Es por esto por lo que me inclino a pensar que la conversación entre Ribete y Leonor tiene lugar en un espacio público, abierto. Además, la intervención de Ribete nos da a entender que se muestra perdido sin saber muy bien qué hacer y dónde ir. Le pregunta a Leonor en los (vv. 546-547) “¿Qué has de hacer ahora?”, empleando una deixis temporal muy concreta.

Leonor está convencida de que su proyecto va a ser exitoso. Hace “seis años” (v. 553) que no ve a su hermano don Fernando de Ribera. Si bien el dato carece de importancia para el total sentido de la obra, en este pasaje y en otro posterior se hará referencia a la misma cifra. Casualmente, esta importancia simbólica del número seis es, no solo uno de los datos cronológicos más precisos de la obra, sino un matiz coincidente con la comedia de Leonor de la Cueva. En esta también veremos constantes alusiones al número seis, concretamente, como un lapso que ha llevado a las dos protagonistas a algún sufrimiento, sea por ausencia o por amor.

Un nuevo espacio destacable en la primera jornada es el monasterio. No como espacio físico en el que se halla algún personaje o centro en donde transcurra la acción, sino como espacio exterior al cuerpo del texto. Gracias a la mención que hace Leonor de este lugar en su parlamento, sabemos que existe. Y no ignoramos como espectadores que es un lugar de importancia simbólica porque, aunque no sea aquel en el que se desarrolla la acción, sí lo es en el que se medita y planifica. Leonor maquina toda la venganza posterior encerrada en el convento, quizás por la tranquilidad y el alejamiento del mundo que le brinda ese espacio religioso; aunque bien lo podría haber hecho en otro lugar.

Una vez llegados Leonor-Leonardo y Ribete a palacio, solo unas pocas pinceladas espaciales ayudan a situarnos dentro de este espacio cortesano. De todas las localidades que podría tener este lugar, tan solo se alude al “cuarto de Don Juan” (v. 793). Lo gracioso de esta mención es que Leonor ha hecho tan bien su interpretación que el rey le ofrece compartir estancia con su enamorado don Juan. La mención a la habitación es buena muestra de que, a nuestras dramaturgas, se encuentren en espacios públicos como privados, no les interesa una descripción minuciosa de los ambientes. Por eso, optan más bien por referencias muy precisas, que aparecen en las acotaciones y de las que se podría prescindir sin que esto alterara el sentido del pasaje.

En la jornada segunda, en el diálogo que mantienen Ribete y Tomillo, Tomillo le pregunta a este primero su procedencia y Ribete le confiesa que es de Madrid. De nuevo, la corte: otra referencia espacial muy típica en las comedias del Siglo de Oro.

Una vez iniciado todo el enredo se pasa a la acción: Estela cita a Leonor-Leonardo “esta noche en el terrero” (vv. 1077-1079). Esta referencia al terrero también aparecerá en la segunda jornada, en el verso 1133. No podemos hacer caso omiso a esta referencia. En la comedia del Siglo de Oro, el terrero, y más en la noche, es un lugar común en el género dramático. Así lo confirman las palabras de Agustín de la Granja:

Si el disimulo, por otro nombre la discreción, significa ya la mitad del triunfo en el campo del amor, la otra mitad la constituía la noche, momento en el que con mayor impunidad se salía al terrero. *Hacer terrero* ha quedado en el Diccionario de Autoridades como una frase lexicalizada que significa justamente «cortejar, obsequiar o galantear alguna dama desde el sitio o llano delante de su casa».¹¹³

De nuevo, en la segunda jornada nos volvemos a encontrar con un lapso relacionado con el número seis (v. 1163). Verso en el que Ribete confiesa a Tomillo que tanto él como Leonardo hace exactamente “seis meses” que llegaron a la corte.

Don Juan recibe una carta de Estela y esta le cita en “el jardín desocupado” (vv. 1274-1275). Al igual que el terrero, este es un espacio exterior y natural que invita a los amantes a gozar de sus secretos y sus amores. Don Juan, en los versos 1307-1308, confiesa al receptor que dicho encuentro tendrá lugar por la “noche”. La idea de la oscuridad y la nocturnidad se reitera en ocasiones, esta vez en boca de Leonor

¹¹³ La Granja, Agustín de. «Ronda y galanteo en la España del Siglo de Oro», en *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro: actas sobre el I Curso de Teoría y Práctica de Teatro*, coord., Roberto Castilla Pérez, Granada (7-9 noviembre), 2003, p. 14.

(v. 1341 o en el v. 1424). A diferencia de *La traición en la amistad* y *La firmeza en el ausencia*, en *Valor, agravio y mujer* no encontramos referencias temporales exactas en cuanto a la noche. En las dos primeras se nos ubica o en las altas horas de la madrugada o en la medianoche. En cambio, aquí parece que la noche es un espacio interminable en el que a cualquier hora los amantes pueden protagonizar sus encuentros.

La acotación anterior al verso 1615, nos sitúa en un espacio muy concreto, como es la ventana. Esta última es una coordenada espacial que va a tener un uso habitual en la escenificación de las tres comedias que aquí estoy estudiando. Si el palacio en el que se sitúan estas ventanas y balcones es el ambiente para la nobleza por excelencia, la ventana priva el acceso a todos los personajes menos a la mujer. Solo la dama noble acude a asomarse aquí en las escenas sentimentales, gozando de una simbólica superioridad en altura frente al amante que pronuncia sus penas desde abajo, en el jardín. Las referencias al jardín en esta jornada son constantes (v. 2329, 2249).

En la tercera jornada volvemos a encontrar referencias temporales muy precisas. En contraposición a Flandes, Leonor evoca en algunos versos ese espacio que está fuera de escena en todo momento y que es España. A lo largo de esta jornada reiterará en diferentes ocasiones (vv. 1912, 1923) su traslado desde España a Bruselas (v. 1229) para llevar a cabo su venganza. Si atendemos a este punto, las conexiones entre España y otras regiones son habituales: aquí, con Flandes; en *La firmeza en el ausencia*, con Nápoles. Si alguna importancia podemos extraer de estas referencias a la península o al territorio al que se traslada la protagonista es que, para la mujer, son aquellas temporadas en donde se ha meditado la venganza y en donde se ha llevado a cabo.

5.2. *La traición en la amistad*: la diversidad espacial como sinónimo de libertad.

Para estudiar a María de Zayas he tenido que basarme en el estudio de sus novelas, puesto que no existe mucha información sobre su actividad teatral. Pero quisiera poner de relieve algunos de sus escenarios predilectos al escenificar sus historias:

Los territorios privilegiados de sus operaciones no se sitúan solamente en las grandes ciudades de la Península Ibérica, sino también en el ámbito de las metrópolis de la periferia europea del imperio de los Austrias, como son Nápoles y Lisboa.¹¹⁴

La obra se inicia con el parlamento de Marcia hablando acerca de Liseo. Nos situamos en el Prado, “el otro día”. No nos ubicamos ante una coordenada temporal concreta. Si seguimos las notas a pie de página, en lo relativo al espacio vemos que el paseo del Prado, en la época de María de Zayas, era un lugar arbolado, con fuentes y rodeado de jardines. Se trata de un espacio real que, si aplicamos al terreno de lo literario, por los elementos que lo conforman podría remitir al *locus amoenus* clásico. Este espacio idílico ya desde la antigüedad grecolatina era un lugar idóneo en que podía florecer el amor o la música de los pastores. Vemos que el uso que está haciendo María de Zayas de “prado” tiene varias posibilidades semánticas: uno, puede aludir a ese paseo urbano de Madrid del que ya hemos hablado y, dos, al espacio natural cercano al *locus amoenus*. Tanto si se trata del uno como del otro nos convencemos de que ambos son un espacio hecho para el amor.

Otra mención espacial es Lombardía. Apenas se comenta nada sobre esta región que se sitúa en la República Italiana. La única información que se nos da es que el padre de Marcia se encuentra en dicho territorio. Así pues, este no gobierna ni impone sus leyes sobre su hija, sino que esta hace y deshace a su libre albedrío, ya que ningún personaje masculino oprime con su voluntad a la dama. Su padre se halla fuera de España. No se habla de la posibilidad de que exista un hermano en el que apoyarse y regirse. Tampoco está casada. De esta forma, María de Zayas nos descubre a Marcia como uno de los personajes femeninos protagonistas, totalmente libres y responsables de sus propios actos y acciones. Esto no solo podemos verlo en Marcia; sino también en otros personajes de su mismo sexo:

Los personajes son jóvenes que, aprovechando la ausencia de sus padres (Laura es huérfana, el padre de Marcia está en Lombardía, Fenisa tiene una madre que sólo le sirve para ahuyentar moscones), viven sus amores con completa libertad, sin dar cuentas a nadie ni esperar la sanción de ninguna autoridad. Es sorprendente esta ausencia de autoridad, divina o humana, de padre, hermano, rey o alcalde. Las encargadas de restablecer el orden y castigar a los seductores serán dos mujeres agraviadas.¹¹⁵

¹¹⁴ Reichenberger, Roswitha & Kurt, *et alii. Op., cit.*, p. 278.

¹¹⁵ Zayas, María de, Enríquez de Guzmán, Feliciano, la Cueva, Leonor de. *Op., cit.*, pp. 36-37.

Otro espacio en el que ubicar a todos nuestros personajes es la corte. La corte constituye un lugar predilecto para los personajes de la clase social alta. Entre ellos hay que destacar a los nobles: Marcia, Laura, Fenisa, Belisa, Juan, Gerardo, Lauro y Liseo. Como es lógico, también vamos a encontrarnos con personajes de inferior rango dentro de las capas sociales. Estos amos necesitan de sus criados en su día a día. Así pues, es lógico hablar de personajes secundarios que se encuentran también en la corte. Ellos son León, Félix, Cecilia y Lucía. Todos juntos habitan el espacio cortesano que, por sus innumerables menciones, es todo un tópico en el Siglo de Oro.

Fenisa, más adelante, se sitúa en el balcón y mantiene una conversación con Liseo y León. Por otra parte, Belisa y Marcia en una ventana. De nuevo, nos hallamos en un espacio exterior. No solo la ventana y el balcón aparecen como escenario en esta obra, sino que también en *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva. Este telón presenta un significado por partida doble. Estas palabras precisan exactamente esta idea:

En todas las piezas también aparecerán lugares exteriores bien como espacios itinerantes como el propio de las escenas nocturnas de galanteo, en las que la acción se escenifica de forma bímembre: en la calle —espacio masculino— y el balcón o ventana —espacio femenino—. Este último, también externo, se configura como lugar intermedio, pues en él la dama cuenta con la protección de estar en su hogar al tiempo que puede interactuar más libremente con su(s) pretendiente(s).¹¹⁶

Otra alusión espacial la podemos observar en la carta que Fenisa envía a Liseo. Le cita en San Ginés, “en unos hierros azules/dadas las doce te espero”.¹¹⁷ Esto indica que la acción está teniendo lugar durante el día. Las horas diurnas son rehuidas por los personajes, que siempre prefieren la noche para sus encuentros. De nuevo, al igual que sucedía con citas clandestinas de los personajes de Ana Caro, María de Zayas cita a los enamorados a medianoche, donde reina la oscuridad. Paralelamente, Zayas aprovecha muy bien esta mención espacial a unos hierros de San Ginés que pronto ganan otro nuevo significado: estos hierros remiten, metafóricamente, al tópico de la cárcel de amor.

Por primera vez encontramos una referencia temporal concreta a la franja horaria nocturna: “las tres de la noche han dado/ mi señora, y no dormís”.¹¹⁸ Probablemente, Zayas escribe las tres de la mañana de forma muy consciente. Lo que pretende es

¹¹⁶ Urban Baños, Alba. *Op., cit.*, p. 157.

¹¹⁷ Zayas, María de, Enríquez de Guzmán, Feliciano, la Cueva, Leonor de. *Op., cit.*, p. 70.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 83.

enfatar las penas de amor que está sufriendo Laura, penas que no le abandonan ni de madrugada. Ese dolor está teniendo la noche como escenario, puesto que la oscuridad y el silencio son factores idóneos que invitan a la reflexión del que sufre por mal del amor. Y, como es lógico, el que tiene problemas sentimentales no consigue conciliar el sueño a causa de la no correspondencia del amado.

En la segunda jornada (v. 1042) se hace mención al monasterio. Gracias a la intervención de León, que le brinda una carta a su amo, Laura comunica a Liseo esta intención de dedicarse a la vida religiosa en un convento. Precisamente escoge este lugar para alejarse de la vida en la corte, porque se sabe que es aquí donde siempre tienen lugar los enredos amorosos. La solución a estos amores de la vida terrenal es rechazarlos y mostrarse completamente dispuesta a servir a Dios.

Esta división entre amor mundano y amor espiritual está presente en la literatura española desde mucho atrás, y basta pensar en los términos “loco amor” y “buen amor” del libro del Arcipreste de Hita que significan lo mismo. En esta decisión de amar a Dios juega un papel importante la intención moralizante de muchos autores que hay detrás. Quieren alentar a dejar de lado la inutilidad de los amores en la tierra. Es cierto que en *La traición en la amistad* no aparece el monasterio propiamente dicho como espacio físico al igual que en *Valor, agravio y mujer*; pero sí que en sendas comedias se hace mención indirecta a este lugar. Lo mismo ocurrirá en *La firmeza en el ausencia*.

Es interesante ver cómo las tres autoras coinciden en un punto en común: alejar a sus personajes femeninos del mal y de los sufrimientos que puedan padecer. La solución es optar por encerrarlas en un convento o monasterio como cura para sus males amorosos. Es por ello, por lo que resulta adecuado citar las siguientes palabras:

Los claustros son el centro del monasterio, la *clausura* a la que normalmente se le impide el paso a nadie procedente del exterior; se trata de un lugar en que se observa el silencio y el tiempo que transcurre en meditación. El alma posee sus claustros, un centro de retiro y soledad, en que la mente medita sobre la herida de la existencia. La pasión es un hambre y una sed que consume al ser del hombre.¹¹⁹

Si seguimos analizando más escenarios, de nuevo, nos ubicamos en un espacio ya conocido. En la segunda jornada Fenisa y Liseo acuerdan verse en el Prado, concretamente quedan en la Huerta del Duque, que es un espacio propio de la

¹¹⁹ Parker, Alexander. *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1690*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 194.

nobleza en aquella época. Esta acción tiene lugar de noche. La oscuridad no solo puede ser mecanismo que genera enredo —como sucedió en la anterior comedia— sino factor que facilita el encuentro de los amantes de forma discreta y lejos de la mirada de la gente.

Otra mención espacial hace referencia a un lugar cercano a la Huerta del Duque, como es el barrio y la Iglesia de Santa Cruz. Quizás parezcan datos sin importancia, pero cuando se descubre que era en estos lugares reales donde los estamentos altos aprovechaban para dar rienda suelta a sus amoríos, nos llama la atención.

Al margen de estos últimos, no hay una excesiva información en cuanto al terreno en donde se mueven los personajes. María de Zayas simplemente brinda unas pinceladas espaciales. En cuanto al tiempo, las coordenadas temporales apenas existen. No sabemos con exactitud en cuánto tiempo transcurre la obra, al igual que no sabemos la época ni la estación del año en la que tienen lugar estos enredos. Por ende, las coordenadas espaciales y temporales no son realmente necesarias para comprender mejor la historia de María de Zayas. Lo que sí creo interesante destacar es que la mayoría de los diálogos transcurren en el ámbito público y no en el privado.

En la tercera jornada sí encontramos una referencia temporal que nos ayuda de forma muy precisa a situar la obra en las puertas del otoño. Es cierto que el lector no puede leer el mes ni el día en el que están transcurriendo estos diálogos de forma explícita; pero implícitamente podemos ubicarlos en una coordenada temporal precisa. Gracias a la intervención de León, «día de San Miguel», he podido inferir que la obra sucede en el mes de septiembre. Más concretamente, el 29 de septiembre: información que podemos extraer gracias al santoral. De este modo, la tercera jornada se sitúa al final del mes de septiembre, lo que nos da a pensar que la primera y segunda jornada han tenido lugar durante los meses de verano o a comienzos de este mismo mes.

Como ha quedado de manifiesto, Zayas nos brinda muy pocas menciones al espacio y al tiempo; pero sí se miran con detenimiento, el lector puede alertar que estas pocas son muy precisas. De hecho, es la única comedia que nos sitúa en paseos y calles reales del Madrid que era corte durante el siglo XVII.

5.3. *La firmeza en el ausencia: el espacio cerrado como opresión.*

En este apartado me dispongo a analizar los espacios y las referencias temporales en las que se sitúan los personajes. Ambas referencias van de la mano.

La primera escena ya sitúa al lector en Nápoles. Aquí tiene lugar la acción, si bien este reino que pertenecía a España no se describe en ningún momento determinado. Tampoco sabemos en qué año se ubica a los personajes en dicho territorio. Pero la conversación primera entre Carlos y Juan nos brinda la idea de un momento previo al Renacimiento donde la sociedad aún se entretiene con torneos y competiciones que son típicas de la Edad Media. Sin embargo, podemos decir que se trata de un instante en que el reino está celebrando o viviendo unas fiestas a las que no solo acuden los estamentos populares sino los grandes personajes de la clase alta. Concretamente, todo esto sucede en una plaza. En este entorno de fiesta y celebración, toda la alegría se termina repentinamente cuando el Rey anuncia por carta a don Juan que debe marchar a la guerra contra los ejércitos franceses. Tras su victoria en estos juegos, don Juan debe obedecer la voluntad del monarca y abandonar el reino.

A causa de esta decisión por parte del monarca, los amantes deben decirse adiós. Como en tantas otras ocasiones, los enamorados planean un encuentro nocturno. La primera referencia temporal que tenemos de ello es en los versos 367-368:

Y sin eso, la he de ver
Esta noche.

Parece que el día está llegando a su ocaso y que la cita de ambos amantes va a ser inmediata, pues don Carlos le sugiere que se dé prisa (vv. 371-372): “no te detengas, don Juan/ que se acaba el día”. De hecho, más tarde se nos anunciará la hora exacta de este encuentro: “las doce en punto dio agora” (v. 538). Y, acto seguido, también el lugar: se trata del terrero del palacio, lugar habitual en donde se cortejaba a las damas (v. 548). Como tienen que dialogar prácticamente a escondidas, Armesinda propone un ligero cambio de escenario. Le sugiere a don Juan movilizarse del palacio a la reja de otra calle porque está menos a la vista. Este encuentro, con la llegada del rey, se prolonga hasta altas horas de la madrugada: “las cuatro y media” (v. 822).

Avanzando con las referencias temporales, se nos informa de la duración del romance entre Armesinda y don Juan. Este ha amado a Armesinda: “seis años” (v. 382). Sin embargo, por los parlamentos de la dama podemos pensar que don Juan ha sido más bien inconstante en esta fidelidad a Armesinda, ya que apenas le escribe. A

esta, de hecho, le sorprende recibir una carta por parte de don Juan “¡Y al cabo de tantos años escribirme!” (v. 397)

No sabemos con total exactitud en qué ciclo estacional se ambienta la comedia de Leonor de la Cueva, pero podemos intuir por una serie de referencias al mes de mayo y a la víspera de San Juan que toma lugar en un momento próximo al verano. Las quejas de Juan, referentes al calor, parecen convencernos acerca de esta coordenada temporal (vv. 709-710).

Otro punto espacial es la ventana. Este lugar, al igual que en la comedia de Zayas, cobra importancia por ser el paradero desde el que reciben los elogios las damas. Esta posición de mayor altitud de la mujer se corresponde con esa superioridad que en la relación amorosa tiene ella frente al amante cortés. Además, esta ventana sitúa la acción en un espacio exterior. Rara vez los encuentros entre los amantes tienen lugar dentro del ámbito privado o un espacio cerrado. Por lo común, se prefiere un jardín o un lugar parecido al *locus amoenus* porque suele asociarse al amor y al placer. El balcón es un espacio utilizado también por los escritores en su literatura y no solo en la autoría femenina. Por ejemplo, en obras como *El mártir de Madrid* y *El arpa de David*.¹²⁰

Si pasamos al segundo acto, el lector puede pensar que los personajes se hallan dentro de una casa o un espacio privado. El personaje de Armesinda, a lo largo de toda la obra, ronda el palacio, es decir en el espacio interior. Por eso, se la conoce como la “perfecta encerrada”.¹²¹ Esto es indicio de cuál será el escenario por excelencia de la comedia: el palacio. No solo ocurre con esta protagonista sino con la mayoría de todas las mujeres que hemos estudiado hasta ahora. Lo gracioso de esta situación es que «Armesinda, a pesar de su reclusión en el interior de palacio, se ve desprotegida ante el acoso del Rey, quien aprovechando su descuido al quedarse dormida en una silla, pretende violentarla». ¹²²

No se sabe con exactitud; pero la intervención de Armesinda hacia su criada “salte, Leonor, allá afuera” (v. 978) lo sugiere. De este modo, parece que los personajes se encuentran en un espacio de privacidad al querer hablar de don Juan.

¹²⁰ Castilla Pérez, Roberto, *et alii. Op., cit*, pp. 225,227.

¹²¹ «Las protagonistas ideadas por dramaturgas: ¿damas que desdican de su nombre?», en *Cuatrocientos años del “Arte nuevo de hacer comedias” de Lope de Vega: actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro: Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, p. 1060.

¹²² «Del oratorio al balcón: escritura de mujeres y espacio dramático», en *Espacios domésticos en la literatura áurea, Insula*, n° 714, junio 2006, p. 11.

Además, Armesinda todavía necesita más intimidad al hablar sobre este tema tan importante para ella y, por ello, echa a su criada fuera de escena. La dama informa al lector en el verso 985 que han transcurrido seis meses desde la partida de Juan. Carlos le confiesa a Armesinda que no quería comunicarle a esta las nuevas para que no sufriera y, por este motivo, lleva seis días callando la supuesta verdad.

No sabemos cuánto tiempo ha transcurrido entre el final del segundo acto y el comienzo del tercero. Eso sí, las palabras de don Juan anuncian su vuelta al reino de Nápoles en un plazo de “dos o tres días” (v. 1627). A renglón seguido, Juan nos confirma exactamente qué intervalo de tiempo media desde que se ha ido de Italia: un año y medio (v. 1648).

En el tercer acto se hace referencia a un espacio simbólico: el convento. Tanto en *Valor, agravio y mujer*, *La traición en la amistad* y *La firmeza en el ausencia* las damas hacen referencia al monasterio como edificio en el que refugiarse para alejarse de sus problemas. Como he dicho en otras ocasiones, el convento no aparece como un espacio real en el que suceda la trama. Simplemente se hace mención de él. Por tanto, esta ubicación funcionaría como el denominador común de las tres comedias:

Aparece en casi todas ellas como un espacio de referencia habitual alternativo a la casa, que forma parte del horizonte vital de la mujer, femeninos, para quienes se presenta como vía de escapatoria a un matrimonio no deseado, como refugio ante la supuesta muerte del amado (así para Armesinda en *La firmeza en el ausencia*) o como salida ante un caso de deshonor (tal y como lo evoca Laura en *La traición en la amistad*).¹²³

Por último, hay que recalcar que «es la única de las comedias estudiadas en la que se inserta lapsos significativos en los entreactos: seis meses y un año, respectivamente, por lo que el tiempo dramático de la comedia comprende un total de año y medio».¹²⁴ Con respecto a la temporalidad de esta obra, creo que es conveniente mentar el constante uso del número seis por parte de la autora:

El tiempo de la acción del acto I dura unas horas, tal vez seis horas, entre el anochecer y altas horas de la noche, pocas antes de la madrugada [...] Luego, entre el acto I y el acto II, hay una elipsis temporal de seis meses. [...] La acción del acto II dura 6 días. [...] La distancia o lapso que separa el acto II del acto III es de un año [...] El acto III dura poco tiempo. Podemos suponer que la acción abarca de nuevo unas seis horas.¹²⁵

¹²³ *Íbid*, p. 10.

¹²⁴ Urban Baños, Alba. *Op., cit*, p. 312.

¹²⁵ Rouane Soupault, Isabelle. *Op., cit*, pp. 3,4,5.

No obstante, la obra parece tener un recorrido mayor, ya que «al inicio de la comedia se menciona que Armesinda y don Juan llevan seis años amándose en secreto. Por tanto, el tiempo diegético de la obra es de siete y años y medio». ¹²⁶

Al margen de la importancia numérica del seis que he comentado unas líneas más arriba, vemos que de la comedia de Leonor de la Cueva inferimos realmente poco de los datos espaciotemporales. Tiendo a pensar que la autora no le ha interesado el cuándo o el dónde, sino el qué contar, el argumento. Tan solo nos hacemos a la idea de que la dramaturga sitúa a sus personajes en una época aún caballeresca, posiblemente de finales de la Edad Media, y también en un espacio muy concreto. Se trata de Nápoles: reino vinculado a España durante muchos siglos. Eso sí, perfectamente se podría haber prescindido de toda mención a un lugar o a un tiempo porque la fábula y su sentido no se ven afectados por estas dos coordenadas.

6. Conclusión

El propósito de esta monografía ha sido reivindicar las aportaciones de tres dramaturgas españolas del siglo XVII. Me he decantado por estas tres autoras, puesto que son de las pocas que gozan hoy de una edición crítica y anotada de sus obras. Actualmente, no podemos acceder a muchos de los materiales dramáticos de otras escritoras áureas, ya que están perdidas o ni tan siquiera llegaron a manos de la imprenta. Mi opinión es que, al leer una obra de estas tres sin su título, sin saber de quién es ese libro, no podríamos distinguir si ha sido escrito por un hombre o por una mujer. Precisamente es esto lo que demuestra la gran valía de unas autoras que, de forma injusta, no son hoy tan reconocidas. En raras ocasiones forman parte de las historias del teatro o, si lo hacen, ocupan un lugar absolutamente secundario.

Las comedias de autoría femenina, desde mi punto de vista, coinciden en numerosos tópicos, temáticas y estrategias dramáticas respecto a las obras de los famosos y múltiples dramaturgos de la literatura española del Siglo de Oro. Pero el objetivo no ha sido estudiar estas semejanzas, sino tres puntos esenciales: destacar lo que sabemos de las biografías de las tres autoras, explicar los argumentos de cada comedia y agrupar los bloques temáticos conjuntos que responden a los cánones de la época. Dentro de estos, los dos ejes destacables sobre los demás son el amor y la recuperación del honor. Además, ha quedado claro que abundan más los paralelismos

¹²⁶ *Íbid*, p. 313.

entre las comedias de Ana Caro, María de Zayas y Leonor de la Cueva que las posibles divergencias. Quizás la más singular de ellas, en cuanto a las temáticas como la ausencia o la firmeza se refiere, es *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva. Junto a esta originalidad temática, tampoco podemos olvidar su estilo mucho más ornamentado y barroco en comparación al estilo de las otras dos obras que se analizan en este trabajo.

También he querido referirme a los elementos espaciotemporales que sobresalen en cada una. Estos están estrechamente relacionados con la configuración de los personajes: si el temperamento de la protagonista es más recatado, como el de Armesinda, esto condiciona el ambiente y hace que la protagonista se halle durante las tres jornadas situada en un espacio privado. Sin embargo, en sus encuentros sentimentales de noche se prefiere un espacio público. Es distinto el caso de Fenisa, cuya actitud más libertina condiciona que en todo momento se halle en un espacio privado por el que desfilan todos los hombres a los que pretende. Así, el espacio va a ser un elemento esencial para la construcción de los personajes.

Las tres obras que aquí he sometido a estudio presentan otro denominador común más, que siempre hace acto de presencia al final de la comedia. Todos los personajes, en la última escena, están obligados a aparecer en el mismo espacio y tiempo para cumplir con una serie de patrones típicos de la comedia de enredo o capa y espada. Esta aparición grupal sirve para unir a los personajes en matrimonio, porque las bodas tienen que ser el final obligatorio para los amantes en una España de mentalidad católica del XVII, además de ser un final obligado e ineludible del subgénero de la capa y espada. Solo en muy pocas excepciones no se unen algunos de los personajes, debido al castigo al que deben responder por sus malas acciones o como mecanismo de experimentación teatral que se observan, por ejemplo, en algunos textos de Rojas Zorrilla o en *La Entretenida* de Cervantes. Finalmente, vemos que el desenlace de cada una de las comedias se da en forma de final feliz.

También podemos concluir que todas las mujeres protagonistas de estas obras desean adquirir una libertad que hasta el momento está condicionada por unos patrones ideológicos muy conservadores. Entonces, estas tres dramaturgas ansían una igualdad con respecto al hombre. Lo que me ha llamado la atención es que no solo las autoras dan vida a mujeres que pretenden dar un paso adelante en una sociedad tan estricta, pues también algunos autores como Lope de Vega, Tirso de Molina o Calderón de la Barca aportaron esa especie de “rebeldía” femenina en obras como

*Don Gil de las Calzas Verdes, Las bizarrías de Belisa o La dama boba*¹²⁷. De hecho, en relación con esta última se ha señalado que su protagonista, Finea, encarna la actitud del feminismo frente a la misoginia de aquél entonces. Los personajes que aparecen en estas dos obras, a diferencias de las aquí analizadas, sí están bajo la tutela de algún hombre, pero ya Calderón muestra el deseo por parte de la mujer de querer decidir su vida por ella misma. Tal como señalan Olson y Wardropper, en una de sus primeras comedias, *La dama duende*, «Doña Ángela, una viuda joven, convierte en objetivo central de su aburrida existencia librarse de la tutela de su autoritario hermano para poder disfrutar de la vida y encontrar un nuevo marido».¹²⁸

A lo largo de estas tres historias se observa un cambio de mentalidad, un avance para la sociedad femenina durante las dos primeras jornadas. Eso sí, desde mi punto de vista, la tercera jornada vuelve a ser un paso atrás. Es decir, el hecho de que los personajes femeninos se acaben casando con hombres que les han agraviado antes puede parecer contradictorio. La dama sevillana se casa con Don Juan, tras este fijar sus ojos en Estela. Al igual le sucede a Laura, quien se casa con otro don Juan que ha jugado con sus sentimientos y ha ido encandilando a varias damas a lo largo de la historia. Entonces, ¿por qué este desenlace? Si a lo largo de las obras las mujeres han luchado por ellas mismas y por hacerse valer, el dar un sí quiero puede restar mérito a todas las acciones de valentía que habían llevado a cabo hasta el momento para emanciparse.

Si dejamos de lado esta última excepción, lo que se deduce es que hemos abordado el aporte de tres dramaturgas de nuestro teatro áureo que cada vez deberían ser más reivindicadas por su dominio de las temáticas, técnicas y patrones dramáticos plenamente inmersos en los modelos del teatro del del Siglo de Oro.

¹²⁷ Vega, Lope de. *La dama boba*, ed., Diego Marín, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 43-44.

¹²⁸ Olson, Elder & Wardropper, B. W. *Teoría de la comedia/La comedia española en el Siglo de Oro*, Barcelona, Ariel, 1978, p. 224.

7. Bibliografía

Charnon-Deutsch, Lou. *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*, Madrid, Castalia, 1992.

Chartier, Alain. *La belle dame sans merci*, ed., de Martí de Riquer, Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema, 1983.

Castilla Pérez, Roberto, *et alii*. *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro*, Granada, Universidad de Granada, 2003.

Correa Ramón, Amelina. *Plumas femeninas en la literatura de Granada (siglos VIII-XX)*, *Diccionario-Antología*, Granada, Universidad de Granada, 2002.

Escabias, Juana. «Ana María Caro Mallén de Torres: Una esclava en los corrales de comedias del siglo XVII», *EPOS*, XXVIII, 2012, pp. 178-193.

Fernández Rodríguez, Daniel. Reseña a Zayas, María de. *La traición en la amistad*, dir., Teresa Ferrer Valls, Valencia, Universidad de Valencia, 2015, en *Anuario Lope de Vega, Lope y el teatro europeo de su tiempo*, Vol. 23, 2017, pp. 631-638.

Ferrer Valls, Teresa. «La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII», *Int. Sociol*, 1989, vol., 47. 3, pp. 317-339.

—«Decir entre versos: Ángela de Acevedo y la escritura femenina en el Siglo de Oro», en *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, ed., de S. Gil-Albarellos y M. Rodríguez Pequeño, Segovia, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la lengua, 2006, pp. 213-241.

—«Del oratorio al balcón: escritura de mujeres y espacio dramático», en *Espacios domésticos en la literatura áurea*, *Insula*, nº 714, junio 2006, pp. 8-12.

—«Locuras y sinrazones son las verdades: la figura del gracioso en las obras dramáticas escritas por mujeres» en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed., de Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 297-316.

Hormigón, Juan Antonio, Alvear, Inmaculada, Rodríguez, Carlos. *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, vol. 1, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1996.

Menéndez Peláez, Jesús *et. alii*. *Historia de la literatura española, vol., II, Renacimiento-Barroco*, a cargo de Jesús Menéndez Peláez e Ignacio Arellano Ayuso, La Coruña, Everest, 1993.

Olson, Elder & Wardropper, B. W. *Teoría de la comedia/La comedia española en el Siglo de Oro*, Barcelona, Ariel, 1978.

Orlando, Kathryn. *¿Hombre, mujer o ser neutro?: La identidad como estrategia en el teatro de Ana Caro*, Doctoral Thesis, Michigan, University of Michigan, 2012.

Parker, Alexander. *La filosofía del amor en la literatura española, 1480-1690*, Madrid, Cátedra, 1986.

Paun de García, Susan. «Traición en la amistad, de María de Zayas», en *Anales de Literatura Española*, nº 6, 1988, p. 377-390.

Reichenberger, Roswitha & Kurt, *et alli*. *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico: María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz*, I, ed., Monika Bosse, Barbara Potthast, André Stoll, Kassel, Edition Reichenberger, 1999.

Rouane Soupault, Isabelle. «Alternancia temporal y tensión dramática en *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva», en *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro: Actas selectas del XVI Congreso Internacional*, dir., por Isabelle Rouane Soupault y Philippe Meunier, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015.

Serralta, Frédéric. «Hacia una teoría de la justicia poética en el teatro de Lope», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro (Actas del XII Congreso de la AITENSO, Almagro, 15-17 de julio de 2005)*, eds. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, Colección Corral de Comedias, 22, pp. 36-51.

Stroud, Matthew D. «La literatura y la mujer en el barroco: *Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed., A. David Kossoff, et al. Madrid, *Istmo* 2, 605, 1986, p. 605-612.

Urban Baños, Alba. *Dramaturgas seculares en la España del Siglo de Oro* (Tesis Doctoral), Barcelona, Universidad de Barcelona, 2014.

—«Las protagonistas ideadas por dramaturgas: ¿damas que desdican de su nombre?», en *Cuatrocientos años del “Arte nuevo de hacer comedias” de Lope de Vega: actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro: Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, pp. 1057-1066.

Vega, Lope de. *La dama boba*, ed., Diego Marín, Madrid, Cátedra, 1981.

Walthaus, Rina. «La comedia de Doña Ana Caro Mallén de Soto», en *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*, ed., de Lou Charnon-Deutsch, Madrid, Castalia, 1992, p. 326-341.

Zayas, María de, Enríquez de Guzmán, Feliciano, La Cueva, Leonor de. *Teatro de mujeres del barroco*, en serie *Literatura dramática* nº 34, presentación de Marina Subirats y Juan Antonio Hormigón, ed., de Felicidad González Santamera y Fernando Doménech, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1994.

Zayas y Sotomayor, María de. *Novelas*, en Colección *Grandes escritoras*, Madrid, Club Internacional del Libro, 2011.