



**Universidad**  
Zaragoza

## Trabajo Fin de Grado

**EL DISFRAZ DE VARÓN EN LAS COMEDIAS DE ANA  
CARO (1590 - 1646)**

**THE MOTIF OF MALE DISGUISE IN COMEDIES OF  
ANA CARO (1590-1646)**

Autor/es

**Victoria Casas Pérez**

Director/es

**M<sup>a</sup> Carmen Marín Pina**

Facultad de Filosofía y Letras

2017-2018

## **RESUMEN:**

Este trabajo tiene por objetivo estudiar el motivo del disfraz de varón en dos comedias del siglo XVII, ambas compuestas por la dramaturga Ana Caro (1590-1646). Parte del estudio de la vida y obra de la autora Ana Caro. La incógnita que rodea sus orígenes es todavía mayor que la que rodea su producción literaria, de la cual se conservan relaciones, poesía circunstancial y teatro, género en el que se centra el trabajo. Junto a la figura de Ana Caro, se investiga la relación de la mujer con el teatro áureo como espectadora, actriz y autora. En cuanto al motivo del disfraz de varón, a mediados del siglo XVI es cuando aparece en el panorama teatral, pero sus orígenes se remontan a la literatura latina con el mito de las amazonas y se desarrolla con la figura de la dama guerrera caballeresca, precedente inmediato de la disfrazada de varón. El trabajo se centra en el análisis de la comedia *Valor, agravio y mujer*, en la cual el disfraz de varón recae sobre el personaje de Leonor, quien pasa a ser Leonardo. En segundo lugar, en la comedia *El conde Partinuplés*, inspirada en el relato en el relato caballeresco breve francés del mismo título y en cuya trama la autora introduce diversas modificaciones; en este caso el análisis del motivo del disfraz de varón recae en tres personajes: Rosaura, el conde Partinuplés y Lisbella.

**Palabras clave:** Ana Caro, teatro español, siglo XVII, motivo del disfraz de varón, *Valor, agravio y mujer*, *El Conde Partinuplés*.

## **ABSTRACT:**

The purpose of this work is to study the motif of male disguise in two comedies of the seventeenth century, both composed by the playwright Ana Caro (1590-1646). I started with the study of the life and work of the author Ana Caro. The mystery that surrounds its origins is even greater than that surrounding its literary production, of which relationships, circumstantial poetry and theatre are preserved, focusing for my study in the theatrical genre. Along with the figure of Ana Caro I investigated the panorama of women in the theatre of the seventeenth century, where some of them were spectators, also actresses and others even became authors. As for the male disguise, in the mid-sixteenth century it appears on the theatrical scene, but its origins go back to Latin literature with the myth of the Amazons, passing through its evolution to the motif of the warrior lady, the Which is the reason for the male disguise, reason for my study. To analyse the reason for the disguise I focus on two comedies of Ana Caro, first *Valor*,

*agravio y mujer*, in which the male costume falls on the character of Leonor, who happens to be Leonardo. In second place *El conde Partinuplés*, for which Ana Caro is inspired by the short French chivalric tale of the same name, but in which she introduces various modifications; in this case, the analysis of the male disguise motive rests with three characters: Rosaura, the count Partinuplés and Lisbella.

**Keywords:** Ana Caro, Spanish theater, century XVII, motive of male disguise, *Valor*, *agravio y mujer*, *El conde Partinuplés*.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	5
1. ANA CARO, UNA VOZ FEMENINA EN UN MUNDO DE HOMBRES .....	7
2. LAS MUJERES DEL SIGLO XVII: ESPECTADORAS, ACTRICES Y AUTORAS.....	15
3. EL DISFRAZ DE VARÓN.....	18
3.1 ORIGENES .....	18
3.2 MOTIVACIONES DEL DISFRAZ DE VARÓN EN EL TEATRO .....	20
3.3 REALIDAD O FICCIÓN.....	23
4. EL DISFRAZ DE VARÓN EN LAS COMEDIAS DE ANA CARO .....	24
4.1 VALOR, AGRAVIO Y MUJER.....	24
4.1.1 LA TRANSFORMACIÓN: DE LEONOR A LEONARDO .....	25
4.1.2 EL DISFRAZ.....	27
4.1.2.1 LEONOR COMO LEONARDO .....	27
4.1.2.2 LEONARDO COMO LEONOR .....	30
4.2 EL CONDE PARTINUPLÉS.....	32
4.2.1 EL RELATO CABALLERESCO BREVE. ....	32
4.2.2 LA COMEDIA: <i>El conde Partinuplés</i> de Ana Caro.....	33
4.2.2.1 EL ORDEN NATURAL INVERTIDO EN LA COMEDIA .....	34
4.2.2.1.1 ROSAURA, una mujer valerosa sin necesidad de disfraz.....	34
4.2.2.1.2 PARTINUPLÉS, elegido de Rosaura y prometido de Lisbella. ....	37
4.2.2.1.3 LISBELLA, “con espada y sombrero” .....	39
4.2.2.2 EL RESTABLECIMIENTO DEL ORDEN .....	41
5. CONCLUSIONES .....	44
BIBLIOGRAFÍA.....	46

## INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio es el motivo del disfraz de varón en dos comedias del siglo XVII: *Valor, agravio y mujer* y *El conde Partinuplés*, compuestas por la dramaturga Ana Caro (1590-1646).

Para acercarme al estudio del mismo, he intentado trazar un pequeño estado de la cuestión sobre la autora y su obra, revisando la bibliografía pertinente en diferentes fuentes bibliográficas, entre ellas las bases de datos del CSIC, la *Bibliografía de la Literatura española desde 1980*, Bieses, o Dialnet. Se comprueba que en los últimos años hay un interés creciente por su figura y, especialmente, por su producción teatral.

En el primer capítulo, comienzo por conocer la figura de Ana Caro analizando su procedencia andaluza, originaria de Utrera (Sevilla), según Delgado (1998, o de Granada, según Manuel Serrano y Sanz (1903) y Escabias (2012). En cuanto a su obra, compuso relaciones, relaciones, poesía circunstancial y teatro, convirtiéndose en una escritora de oficio, es decir, escribió, publicó y cobró por ello, de lo cual queda constancia en varios documentos encontrados.

Debido a esa singular posición como escritora de oficio en un mundo de hombres, he intentado acercarme en el siguiente capítulo a la relación de la mujer con el teatro español del siglo XVII. Algunas no solo fueron espectadoras, sino también actrices y dramaturgas, como Ana Caro. A pesar de esto, no podemos hablar de una escritura feminista, en primer lugar debido a que el término feminista es moderno y además, en comparación con las obras escritas por autores masculinos, respeta la forma, los temas y las convenciones genéricas. Se intenta analizar, no obstante, si existe en sus obras una visión más femenina de los mismos temas.

Del disfraz de varón, de los orígenes y desarrollo del motivo del disfraz de varón, objetivo central de este estudio, se ocupa el capítulo tercero. Se rastrea su trayectoria desde la literatura latina con el mito de las amazonas, el cual en la Edad Media, coincidiendo con el descubrimiento del Nuevo Mundo y los misterios que este albergaba, pasó por un tratamiento cortés actualizando el mito. Posteriormente el motivo aparece en los libros de caballerías a través de la doncella guerrera, una mujer que no es guerrera por naturaleza, pero que toma las armas por diversos motivos o intereses y se ve abocada a la lucha temporalmente, y es de aquí de donde parte el motivo del disfraz de varón. En este capítulo se estudian las diversas motivaciones del disfraz de varón en

la comedia áurea, atendiendo a los autores (Lope de Vega, Luis Vélez de Guevara, Tirso de Molina, Cervantes) y obras más representativas.

En el capítulo cuarto, paso a estudiar el motivo del disfraz varonil en las comedias de Ana Caro. En *Valor, agravio y mujer*, el análisis se centra en la figura de Leonor, que elige disfrazarse de hombre pasando a ser Leonardo y los juegos y desdoblamientos que ello provoca. Para estudiar la segunda de sus comedias, *El conde Partinuplés*, parto del cotejo con el relato breve caballeresco de mismo título, que es su fuente de inspiración. Se analizan los cambios y las novedades incluidas por la autora en su comedia y, seguidamente, el motivo del disfraz en tres personajes: Rosaura, el conde Partinuplés y Lisbella, con el cambio de roles que se genera entre ellos.

El trabajo se cierra con unas conclusiones en las que se recapitulan los aspectos más destacados resultantes del análisis y la bibliografía consultada.

## 1. ANA CARO, UNA VOZ FEMENINA EN UN MUNDO DE HOMBRES

En el panorama literario del siglo XVII, la figura de Ana Caro (1590-1646) representa cierta singularidad porque llega a ser una escritora de oficio que escribe, publica y cobra por su trabajo; mientras que en general la escritura de la mujer, cuando en general, quedaba reservada para el ámbito privado (cartas y diarios). En el siglo XIX José Sánchez Arjona (1889) mencionó la existencia, por primera vez, de varios autos sacramentales escritos por ella y representados durante diferentes ediciones de las fiestas del Corpus sevillanas del siglo XVII, de los que aseguraba había quedado constancia en varias actas de pago del Ayuntamiento de Sevilla. Un siglo después, en 1984, se hallaron dichos documentos y, en 1991, se encontró otro de los documentos de pago en el Archivo Histórico de Madrid, en esa ocasión la autora era remunerada por elaborar la crónica de un festejo real (Escabias, 2012: 178). A finales de 1980 la filóloga sevillana Lola Luna localizó en la Biblioteca Colombina su auto sacramental titulado *Coloquio entre dos*, que apareció manuscrito en un códice de obras de diferentes autores. La existencia de este texto se conocía por los documentos de pago mencionados por Sánchez Arjona (1889) y Sentaurens (1984). La pieza fue representada en Sevilla durante las fiestas del Corpus de 1645 y la autora cobró por ella 300 reales.

Aunque se ha avanzado en el conocimiento de su obra, todavía son muchas las incógnitas que encierra su figura. M<sup>a</sup> José Delgado, tanto en su edición *Las comedias de Ana Caro* (1997) como en *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres* (2007), defiende la postura de que Ana Caro es originaria de Utrera, provincia de Sevilla, tras investigar el posible parentesco con el licenciado Rodrigo Caro. Nacido en Utrera, en 1573, Rodrigo Caro fue un poeta e historiador autor, entre otras obras, del *Tratado de la antigüedad del apellido Caro* o de los *Días geniales o lúdricos*. En el árbol genealógico por él trazado sobre el apellido Caro, aparece un total de catorce mujeres con el nombre de Ana Caro. De todas ellas, solo una prima de Rodrigo Caro y hermana de Francisco Caro suscita importancia. Según María José Delgado (1997 y 2007), Ana Caro nació en Utrera en 1565, en la Iglesia de Santiago el Mayor de Utrera, donde se localizó la partida de bautismo de una tal Ana Caro (Delgado, 1998: 3), y «falleció el 31 de enero de 1652. Fue enterrada en su sepultura propia, en Santa María de la Mesa, Utrera. [Partida de defunción] (DS. 2, 199, vto.) (307)» desgraciadamente hoy desaparecida (Delgado, 2007: 114).

Teniendo en cuenta la fecha de nacimiento y defunción de la utrense Ana Caro junto con las fechas de su producción y publicación artísticas, todo apunta a que puede tratarse de nuestra autora, de la Ana Caro que estamos buscando (aunque en ciertos dramas a la dramaturga se identifique como Ana Caro de Mallén y no solo como Ana Caro). Respecto a su localidad de nacimiento, casi todos sus coetáneos estaban de acuerdo en que era sevillana y en sus obras aparece la ciudad de Sevilla, como es el caso de *Valor, agravio y mujer*, donde se habla de la calle Cantarranas, la cual existió en Sevilla.

Otros críticos, como Manuel Serrano y Sanz, cuya investigación fue continuada por Escabias, en cambio, sostienen que Ana Caro nació en Granada y que su nombre completo es Ana Caro Mallén de Torres, ya que sus padres fueron Gabriel Caro de Mallén y Ana María de Torres, pero no estamos hablando de sus padres biológicos, sino de sus padres adoptivos. El primer estudioso que se atrevió a situar los orígenes de Ana Caro Mallén en Granada, y no en Sevilla, fue Manuel Serrano y Sanz (1903: 177) aunque no aportó documentación alguna:

Pocas son las noticias biográficas que se conocen de esta 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, caballerizo de D<sup>a</sup> Elvira Ponce de León, Marquesa de Villanueva de Valdueza.

Recientemente Juana Escabias (2012), en su artículo *Ana María Caro Mallén de Torres: una esclava en los corrales de comedias del siglo XVII*, prosigue la investigación sobre los orígenes granadinos de Ana Caro. Sabemos que el padre adoptivo de Ana María Caro de Mallén, Gabriel, nació en Lora del Río en 1569 porque su expediente matrimonial ha sido hallado en los archivos de Real Arzobispado de Granada. Gabriel Caro Mallén, de 27 años y de la Real Audiencia procurador en Granada, se casó en Granada, en junio de 1596, con Ana María de Torres, de 21 años (Escabias, 2012: 182). El matrimonio bautizó a su primer hijo el 7 de marzo de 1600: «Juan, hijo de Gabriel Mallén» aparece registrado en el índice del libro de bautismos n<sup>o</sup> 7 de la parroquia de Sagrario-Catedral (de 1600 a 1610) (Escabias, 2012; 183). Y un año después celebraron otro bautismo (que aparece recogido en el mismo libro bautismal), el de una niña que recibe el nombre de «Ana María, esclava de Gabriel Mallén» (Escabias, 2012: 184). Esto nos lleva a preguntarnos ¿qué quiere decir esclava? España fue el último país occidental en abolir la esclavitud, fenómeno que Granada padeció especialmente en el tránsito del siglo XVI al siglo XVII, debido a la rebelión de

los moriscos de finales del siglo XVI. En la Edad Media se produce una exaltación del prohijamiento como acto virtuoso que acerca a los cristianos a Dios. Es decir, la institución de la adopción ya estaba plenamente desarrollada en el antiguo derecho romano y así llega hasta el *Código de las Siete Partidas* de Alfonso X El Sabio. Pero no todo el mundo podía prohijar ('adoptar'): se exigía que fuera una persona libre, emancipada por él mismo y que tuviera como mínimo dieciocho años más que el prohijado. El adoptante recibía la patria potestad y los prohijados podrían adquirir derechos de todo tipo (incluso hereditarios). Esto fue fomentado en gran medida por la Corona para dar solución a parte de este conflicto social, ya que los niños moriscos serían acogidos por familias de cristianos viejos con el objetivo de integrarlos en la religión y en la sociedad.

Como ya sabemos, Gabriel Caro de Mallén era procurador de la Real Audiencia de Granada, a la que llegaban las noticias sobre la existencia de estos cautivos moriscos y se decidía sobre su futuro, pero los hijos de estos detenidos nacían ya como esclavos. Y aunque no sabemos si la niña a la que Gabriel bautizó con el nombre de su mujer llegó directamente a su manos o era hija biológica de alguna esclava morisca que servía a la familia y que tal vez falleció, lo que sí sabemos es que su acción de bautizar fue un acto de acogimiento y protección hacia la niña.

Es verdad que en Utrera existía una partida de nacimiento, pero en Granada tenemos otra partida de nacimiento de una mujer también llamada Ana Caro, en la que aparece el apellido Mallén, del que se desconocía el origen, y además tenemos el dato de que fue adoptada. Ahora cabe preguntarnos cómo de Granada marchó a Sevilla, porque está demostrado que estaba vinculada a la ciudad hispalense. El padre adoptivo de Ana Caro de Mallén enviuda y vuelve a casarse, esta vez con Alfonsa de Loyola, también natural de Granada y con la cual tuvo otro hijo, que fue fraile del convento de Santa Cruz. En todas las informaciones documentales encontradas sobre él, aparece con el nombre de fray Juan Mallén y, en 1637, estaba destinado en Manila como lector en Teología. Pero antes de abandonar España para trabajar como evangelizador en el Extremo Oriente, culmina su formación religiosa en el sevillano convento de Santo Tomás de Sevilla, hoy ya desaparecido. Con ese propósito, alrededor de 1625 los Caro de Mallén (el matrimonio junto con Ana María y su hermano menor) se trasladan desde Granada a Sevilla, ciudad en la que se quedan a vivir. El hijo mayor de Gabriel no les

acompaña porque ya había formado su propia familia y se encontraba en Madrid, vinculado a la corte de Felipe IV (Escabías, 2012: pp.184-185).

Una vez abandonó Granada, Ana María Caro de Mallén pasó toda su vida en Sevilla. En esa ciudad, en la que inició y desarrolló su carrera literaria, vivió sin interrupción con la única excepción del viaje que realizó a Madrid en 1637, requerida desde la Corte para escribir la relación de una boda real. Se ha encontrado en Sevilla una inscripción de fallecimiento del 6 de noviembre de 1646 a nombre de doña María Ana Caro (que Escabias atribuye a la autora). La inscripción ha sido hallada en la Real Parroquia de Santa María Magdalena, ubicada dentro del edificio que fue el convento de San Pablo el Real. En vida de Ana Caro de Mallén era la casa madre de la orden de los frailes Dominicos para Andalucía y los territorios de América. La inscripción de fallecimiento dice «en ese día, doña maría Ana Caro en la Rabeta. 12 3 4 4». Todo apunta a que Ana María Caro de Mallén falleció a causa de la peste, debido a una epidemia en «La Rabeta», nombre de una plaza de la Sevilla del siglo XVII, que hoy se denomina «Plaza de Godines». Estas circunstancias respecto a su fallecimiento pueden reforzar la teoría de que Ana María Caro Mallén de Torres escribió una obra más extensa de la que conocemos y de la que ha llegado hasta nosotros. El destino de su legado, de toda aquella producción que no pudo editar o que conservaban manuscrita, pudo ser el fuego, pues todas las pertenencias de los fallecidos por la epidemia debían ser quemadas. (Escabias, 2012: pp.190-191).

Juana Escabias (2012) completa y contrasta la nueva documentación con datos dispersos por su propia obra y refuerza con ello su teoría. En su comedia *Valor, agravio y mujer*, el hermano de la protagonista sirve en la corte como caballero mayor (como lo hacía su hermano Juan) y lo bautizan con el apellido Ponce de León (el de la marquesa y camarera de la reina a quien sirve Juan, su verdadero hermano). Su hermano menor, fray Juan Mallén, también está presente en sus escritos: la relación que Ana María realiza en 1628 como homenaje a los mártires de Japón describe un suceso que afectaba directamente a fray Juan, que por entonces se preparaba para ser misionero en el Extremo Oriente, como ya hemos dicho para realizar labores de evangelización en ese territorio.

Las investigaciones sobre la autora y la obra se han centrado en los últimos años en el análisis textual de las obras. Como bien explica María José Delgado (1998), los investigadores norteamericanos, por falta de datos biográficos, estudian su producción

dejando en un segundo plano a la propia autora. Por ejemplo, Ruth Lundelius, en su artículo “Ana Caro: Spanish Poet and Dramatist”, se queja de la falta de información advirtiéndolo: “Yet despite her contemporary reputation, the course of her life is but little illuminated in surviving documentation” (Lundelius, 1989: 229). Y Frederick de Armas, en su texto *The Invisible Mistress*, asegura que “As opposed to the new wealth of critical material on María de Zayas, little has been written on Ana Caro” (De Armas, 1976: 176).

La producción literaria de Ana Caro puede dividirse en tres apartados: las relaciones, la poesía circunstancial y sus obras teatrales.

El género de las relaciones, considerado como un precedente del periodismo, son relatos que tratan sobre determinadas festividades, acontecimientos, muertes de figuras relevantes, milagros y hechos sorprendentes que llaman la atención y que alcanzaron un gran éxito durante el siglo XVII. Aunque hagan referencia a sucesos supuestamente verdaderos, su veracidad no es siempre plena. Las escritas en verso se convirtieron en una crónica poética de sucesos, pero también se escriben en prosa (Castillo Martínez, 2010)

Su primera *relación* data de 1628 y lleva por título *Relación, en que se da cuenta de las grandiosas fiestas, que en el convento de N.P.S Francisco de la Ciudad Sevilla se an hecho a los Santos Mártires del Japón*. Consta de ocho hojas sin foliar y está firmada por Ana Caro.

En 1635 publica *Relación de las fiestas y octava de la Iglesia de San Miguel* y está dedicada a doña Leonor de Luna Enríquez, esposa del asistente de la ciudad, el conde de Salvatierra. El poema se organiza en torno a un hecho de política exterior: la ocupación de Tillemont de Flandes por mosén Chatillon y sus tropas en la ocupación en la que se vio profanado el Santísimo Sacramento. La *relación* de Ana Caro parece subordinarse a la política imperial, no solo en su repudio a la herejía, sino en la creencia en los fines trascendentes de la Monarquía católica. A decir, verdad, esta *relación* se suma a otras de diferentes autores que dan cuenta de las solemnidades religiosas en desagravio al Santísimo Sacramento, profanado en Tillemont. Tales actos fueron organizados por los cabildos de las ciudades o por las parroquias locales, en un claro ejemplo de cómo política y religión estaban estrechamente unidas

La relación personal entre Ana Caro y el Conde Duque de Olivares aparece reflejada en el *Contexto de las reales fiestas* de 1637. Esta *relación*, dividida en tres discursos, fue publicada por la Imprenta Real de Madrid en 1637. Y en los asientos contables de la Villa de Madrid, donde aparecen anotados los gastos de las fiestas locales, consta que Ana Caro recibió en pago de la obra la suma de 1.100 reales. Como comenta Jonathan Brown (1990), en un momento de intensa presión fiscal, de guerras exteriores y revueltas internas, las fiestas del Buen Retiro intentan distraer al pueblo de la guerra con Francia y de los gastos de construcción y habilitación del Prado, del convento de san Jerónimo y del Palacio Real. Gastos con los que contribuyó la Villa de Madrid con un nuevo impuesto, sin olvidar que los gastos de las fiestas fueron también pagados de las arcas municipales (Pérez Pastor, 1910: 97).

A la vista de estas obras y de sus dedicatorias, se advierte que Ana Caro presta sus servicios como escritora al servicio de los nobles, aunque por su condición de mujer no había recibido estudios universitarios y menos todavía órdenes eclesiásticas que le dieran cabida en ese estamento de letrados. Ana Caro rentabilizada su trabajo económicamente y adquiere gran visibilidad pública. Los intereses de la monarquía confluyen con la demanda del público y se instaura la profesionalización de las letras bajo condiciones económicas (Luna, 1994: 149). Sus *relaciones* versifican la expansión territorial y el problema de las fronteras del Imperio, la lucha contra el hereje y la exaltación de la fe católica, la beatificación de los mártires de una orden o la suntuosidad del poder monárquico y de sus faustos. Es decir, pertenecen de lleno a una cultura barroca propagandística, porque el culto a los santos y a los mártires, a la fe católica, o las excelencias de un poderoso o de una ciudad eran temas privilegiados por las instituciones culturales de la pirámide monárquico-señorial de la sociedad barroca (Luna, 1996). Así pues, Ana Caro cultiva los géneros de mayor captación del público de la cultura barroca.

Por su parte, la poesía circunstancial aparecida en preliminares de obras ajenas, nos alerta de las relaciones que la escritora mantenía con diferentes autores del momento. Probablemente mantuvo una relación de amistad con María de Zayas a quien le dedica “Décimas a Doña María de Zayas y Sotomayor”, décima que aparece en los preliminares de *Novelas amorosas y ejemplares*, (Zayas, 2000: 154-155). Doménech incluye a las dos autoras dentro de su clasificación de dramaturgas en el apartado de las

autoras de teatro comercial y palaciego (Doménech, 2003) y Nieves Baranda las incluye a ambas en la segunda generación de dramaturgas del Barroco (Baranda, 2004).

A su poesía hay que sumar su producción teatral. Conservamos tan solo dos comedias: *Valor, agravio y mujer* y *El conde Partinuplés*, y una *Loa Sacramental*. Tenemos noticia de autos que se han perdido, como *La puerta de la Macarena* y *La cuesta de Castilleja*. (Domenech, 1993: 427).

De la comedia *Valor, agravio y mujer*, escrita entre 1610 y 1621, se conserva un manuscrito en la Biblioteca Nacional de España (MSS. /16620). Es una pieza en tres jornadas y en verso polimétrico. La acción se desarrolla en Flandes, donde en un bosque, Estela y Lisarda son atacadas por unos bandidos y salvadas por don Juan de Córdoba, quien ha llegado hasta Flandes huyendo de una dama sevillana tras seducirla. Dicha dama es doña Leonor de Riberta, que lo ha seguido sin que él se enterase y quien se transforma en Leonardo Ponce de León para intentar vengar la ofensa y matar a don Juan.

La comedia *El conde Partinuplés* fue publicada en 1653, en el *Laurel de Comedias. Cuarta parte de diferentes autores* a costa de Diego de Balbuena, Madrid, Imprenta Real (Doménech, 1993: 428). También se conserva un manuscrito en la Biblioteca Nacional de España (MSS. /17189). Dividida en tres jornadas y con verso polimétrico; cuenta la historia de Rosaura, emperatriz de Constantinopla, que se ve obligada a casarse en contra de su voluntad pero antes pide conocer con tiempo a los pretendientes. De todos ellos, Rosaura prefiere al conde Partinuplés, sobrino del rey de Francia y heredero del trono francés, que es el prometido de Lisbella, hija del rey de Francia. Con ayuda de su prima maga Aldora, Rosaura consigue llevar al conde a un castillo encantado. Entre tanto, Lisbella, cuyo padre ha fallecido, toma el mando de las tropas y se presenta en Constantinopla vestida de guerrero para lograr la libertad de Partinuplés.

La *loa sacramental* en cuatro lenguas, publicada en Sevilla en 1639 y representada en las fiestas del Corpus de dicho año, contiene la tópica alabanza del Sagrado Sacramento, elogios a la ciudad de Sevilla y especialmente a los Cabildos y al Asistente. Aunque son pocas las ocasiones en las que los llamados mecenas financien una edición, tenemos indicios precisos de que existió una relación económica entre los nobles políticos a los que Ana Caro dedica sus obras y la impresión de las mismas. Por esta obra recibió tres

pagos documentados en 1641, 1642 y 1645 (Luna, 1996:142). En esta *Loa* intervienen un portugués, un francés, un guineo y un morisco y todos emplean una fórmula de lengua codificada según las convenciones sociales de su grupo, lo que provoca la risa en dos planos: por la distorsión lingüística y por la idiosincrasia peculiar del tipo representativo de su grupo (Baranda, 2004: 25)

Según consta en el libro de Caja del Ayuntamiento de Sevilla, aunque su paradero, hasta hoy día, es desconocido, Ana Caro escribió *La puerta de la Macarena*, auto sacramental representado durante el Corpus Christi en Sevilla en el año 1641 (Delgado, 1998: 29). Reclamó el pago de su auto sacramental mediante una petición al cabildo.

Leída la petición de Doña Ana Caro de Mallén en que dice que ella escribió el auto de *La puerta de la Macarena* que se representó el día de la fiesta del Corpus de este año, y hasta agora no se le ha pagado, mande que se le pague lo que se acostumbra a dar otros años. Acordóse de conformidad [...]. (Luna, 1996: 151).

Otra obra pérdida es el también el auto sacramental *La cuesta de Castilleja*. Solo sabemos que fue representado en el Corpus Christi de Sevilla en 1642, un año después que la anterior (Doménech, 1994: 428).

Por último, otro auto, titulado *Coloquio entre dos*, fue representado en las fiestas del Corpus de 1654 y se conoce gracias a la edición de Lola Luna incluida en su tesis doctoral: *Ana Caro, una escritora profesional del Siglo de Oro Español. Vida y obra* (Universidad de Sevilla, 1992) (Delgado, 1998: 29).

Después de repasar la producción de Ana Caro no queda duda alguna de que Ana Caro gozó de popularidad en los círculos intelectuales de su época y en la esfera del poder, pues será el cabildo sevillano, o nobles como el propio Conde Duque de Olivares quienes encarguen y financien parte de las obras que conocemos. Su relación con los intelectuales y escritores del momento pudo estar propiciada por su participación en las academias (Egido, 1984: 9-25), pues parece un modo de acceso a un espacio mixto entre lo privado y lo público en el que, sin embargo, apenas tenía cabida las mujeres. Esto pudo provocar que Ana Caro fuera conocida y que sus escritos, aun dentro de las instancias culturales del Barroco, vieran la luz. El testimonio de Vélez de Guevara, que presidió la Academia burlesca celebrada en las fiestas del Buen Retiro de 1635, las mismas fiestas que Ana Caro describe con profusión cultista y gusto emblemático en su *Contexto*, es fundamental, ya que incluso llega a ser retratada por él en el Tranco IX de

*El diablo Cojuelo*, en la visita que hacen el Cojuelo y don Cleofás a una academia sevillana.

Sosegada la academia repique de la campanilla del presidente, habiendo referido algunos versos de los sujetos que habían dado en la pasada, y que daban fin en los que entonces habían leído con una silva al Fénix que leyó doña Ana Caro, décima musa sevillana (Doménech, 2003: 1249).

Pero aunque consiguiera esa fama que le otorgó el pase a un mundo de hombres, no debemos olvidar la situación difícil de Ana Caro como escritora en la sociedad contemporánea por el hecho de ser una mujer. Su existencia como autora que firma sus obras se escapa de las medidas de control que las instituciones políticas, educativas y religiosas intentaban imponer sobre las mujeres.

En este trabajo, nos vamos a centrar en su faceta como dramaturga ocupándonos exclusivamente de sus dos comedias: *Valor, agravio y mujer* y *El conde Partinuplés*.

## **2. LAS MUJERES DEL SIGLO XVII: ESPECTADORAS, ACTRICES Y AUTORAS.**

La relación de la mujer con el teatro en el siglo XVII fue más amplia de lo que se podría imaginar.

Como espectadoras, los datos nos muestran su presencia constante entre el público de corrales, salones e iglesias. Pero la primera presencia activa de la mujer en el teatro fue a través de su trabajo como actriz (estas adquieren una condición profesional con el paso del teatro a un espacio abierto (Baranda, 2004). Ni en la antigüedad clásica ni en la Edad Media, los personajes femeninos son interpretados por mujeres. Cuando se configuran los grandes teatros nacionales, la situación que se deriva es sin duda dispar. Italianos, españoles y franceses sí que dejan paso ya a la mujer en su nueva condición de actriz (Hormigón 1996) y, desde mediados del siglo XVI, se admite a las mujeres como actrices en las compañías españolas, llegando incluso a tomar el cargo de autoras de comedias y jefas de compañía (Doménech, 2003).

Así pues, la incorporación de la mujer a la dirección de una compañía es un fenómeno lento y posterior a su incorporación a la profesión como actriz. Las primeras mujeres que ejercen tareas de dirección empresarial en una compañía lo hacen habitualmente por su relación familiar con un autor (autor como director de la

compañía, hablaríamos de poeta para referirnos a lo que actualmente denominamos autor). Hay que advertir que en la documentación se alude a las mujeres de los autores a veces como “autoras”, lo que no implica que lo fuesen, pues en muchas ocasiones el apelativo simplemente se refiere a su condición de esposas de un autor. Pero lo cierto es que algunas mujeres de autores, en la práctica, sin serlo oficialmente, estaban verdaderamente implicadas en la gestión de esa empresa familiar que constituía la compañía. Incluso los casos de mujeres de autores que, tras enviudar, detentaron durante un breve periodo de tiempo la dirección de la compañía son bastante frecuentes (Ferrer, 2009).

Las escritoras del siglo XVII vivieron un siglo donde se menospreciaba la capacidad intelectual de la mujer y además estas no tenían apenas posibilidades de adquirir saberes que quedaban reservados para los hombres (la universidad les estaba vedada). Si una mujer quería acercarse al saber, tenía que ser autodidacta o bien seguir el camino de la enseñanza privada (Gonzalez y Doménech, 2003). Es importante tener en cuenta que la estratificación social de las mujeres escritoras se encontraba en los niveles altos de la escalera estamentaria, es decir, se trata de damas que tienen acceso a la escritura gracias a circunstancias afortunadas y que a menudo pertenecen a la nobleza o bien pertenecientes al mundo de la religión, como es el caso de sor Juana Inés, que ve el convento como la única posibilidad de acceso al saber, al conocimiento (Grazia Profeti, 1995)

Por otro lado, el teatro no entraba en los planes educativos de las mujeres. De todos los géneros literarios, el teatro fue el de más éxito pero también el más conflictivo del Siglo de Oro debido a la oposición continua de los moralistas, que pedían continuamente su supresión y a menudo la conseguían. Y una de las razones más poderosas para pedir la supresión era, por supuesto, el papel que desempeñaba la mujer en el teatro. A pesar de que en España, al contrario de lo que ocurría en Inglaterra, las mujeres podían representar, para los moralistas ver a mujeres sobre el tablado era un motivo irrefrenable de lujuria. Además a menudo representaban papeles de hombres en traje varonil, lo que para los moralistas suponía un grave escándalo (González y Doménech, 2003).

Ana Caro y María de Zayas son un claro ejemplo de mujeres libres, dedicadas a menesteres literarios, capaces de superar todas las limitaciones sociales para hacerse un lugar entre los escritores. Sabemos que eran mujeres de la pequeña nobleza y que sus

obras no les sirvieron solo de diversión y lucimiento, sino que sacaron provecho de ellas. Por lo tanto, algunas escritoras, en general pertenecientes a clases altas, lograron acceder a este mundo masculino de la creación literaria, y convertirse en autoras respetadas y alabadas por sus contemporáneos, que les dedicaban elogios como “décima musa castellana” y otros semejantes (González y Doménech, 2003).

En el conocido prólogo de María de Zayas a sus *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), María de Zayas expresaba que no era fácil para una mujer escribir por su falta de educación:

La verdadera causa de no ser las mujeres doctas no es defecto del caudal, sino falta de aplicación, porque si en nuestra crianza, como nos ponen el cambray en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres y quizás más agudas por ser de natural más frío (Zayas, 2000, ed. Julian Olivares: pp. 159-160)

Aunque los manuales de la historia de la literatura y en las antologías apenas se citan dramaturgas con anterioridad del siglo XIX, las mujeres escribían teatro. Podemos encontrar a sor Juana Inés de la Cruz, y sin duda más por la importancia de su figura en México y el interés que despierta su extraordinaria trayectoria vital que por su carrera literaria. Las dramaturgas existieron, escribieron y se llamaron Ángela de Acevedo, Leonor de la Cueva, Feliciano Enríquez de Guzmán, sor Marcela de San Félix, sor Francisca de santa Teresa, Isabel de Silva, Beatriz de Souza, Margarita Robles, María de Zayas y Sotomayor, etc. Algunas eran monjas, otras 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; circularon de forma manuscrita y, en ocasiones, llegaron a la imprenta (González y Doménech 2003).

A la hora de valorar las obras de estas autoras, se suele comentar o discutir el posible carácter “feminista” de las mismas. De hecho, en sus obras existe una reivindicación de la formación intelectual de la mujer, de su capacidad para aprender, de su afición a la lectura, a la creación poética, etc. como hemos visto en los textos de María de Zayas. Aunque asumen los géneros, los temas y el tratamiento de los autores varones de su época, también hay ciertos rasgos propios que definen una escritura femenina (Doménech, 2003). Las escritoras que, pese a todas las dificultades, se atrevieron a escribir teatro, lo hicieron con todas sus consecuencias, sin retroceder ante

temas o situaciones escandalosas. Aunque el acto de escribir es ya una manifestación de rebelión, la escritura no varía en cuanto a los contenidos y en la forma de expresión de los autores (Grazia, 1995). Lo que estas autoras hacen es seguir los modelos de una literatura masculina fijada por los propios autores varones. Pero es inevitable que unas mujeres capaces de escribir teatro, y siendo conscientes de la situación de inferioridad de la mujer aporten un punto de vista femenino. Por ejemplo, Leonor de la Cueva, en *La firmeza en el ausencia*, reivindica la firmeza de la mujer frente a todas las acusaciones de hombres de que la mujer sea una veleta. Aunque en las obras de María de Zayas y Feliciano Enríquez no hay un propósito tan claro, el análisis de sus obras nos muestra cómo las mujeres son siempre los personajes activos, los que manejan las situaciones y el enredo o las que aportan la solución final (González y Doménech, 2003).

### **3. EL DISFRAZ DE VARÓN**

Como explican Bravo Villasante (1988) y González (2002), a mediados del siglo XVI aparece en la literatura española el motivo de la mujer vestida de hombre, creación literaria que es acogida con agrado y que continuará durante todo el siglo XVII. De su extraordinaria aceptación en las tablas se hacía eco Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* cuando decía: “Las damas no desdigan de su nombre; / y si mudaren traje, sea de modo/ que pueda perdonarse, porque suele/ el disfraz varonil agradar mucho” (vv. 280-283) (Vega, 201) . En ciento trece de sus cuatrocientas sesenta comedias, Lope de Vega presenta una mujer disfrazada de varón (Torremocha Hernández, 2010: 340).

Si hablamos de teatro, el recurso de sacar a escena a una mujer vestida de hombre se hizo tan popular en el siglo XVII que todos los dramaturgos seguidores de Lope de Vega recurrieron a dicho motivo en obras principales. A pesar de la crítica continuada de los moralistas áureos por la inmoralidad de las comedias y, especialmente, por la aparición de las disfrazadas de varón con calzas ceñidas luciendo el torneado de sus piernas, estas no desaparecieron del tablado (Romera Navarro, 1934: 271).

#### **3.1 ORIGENES**

Antes de llegar al teatro, el tipo contaba con una larga trayectoria literaria. Ya en la literatura latina encontramos amazonas, mujeres guerreras, que viven en continua lucha sin otro fin que adquirir fama y combatir al sexo contrario (Bravo-Villasante,

1988: 16). Posteriormente el tema amazónico recibe un tratamiento plenamente cortés que pasa por la humanización del mito. La tradición literaria que el tipo contaba y las continuas referencias y ecos que de la leyenda de las amazonas llegaron del Nuevo Mundo actualizaron nuevamente el mito en el siglo XVI y los autores caballerescos contribuyeron definitivamente a su recuperación. La presencia de las amazonas en los libros de caballerías es frecuente a partir de la publicación de *Las sergas de Esplandián* de Garci Rodríguez de Montalvo y relativamente anterior a la aparición de la variante de la *doncella guerrera*. El autor del *Amadís* es el primero en introducir el mito amazónico a través de Calafia, reina de la isla de California (topónimo con el que años más tarde los conquistadores nombrarían la tierra descubierta, como rendido tributo a esas ficciones caballerescas que tanto gustaron), que vencida por las armas y el amor, se convierte al cristianismo y contrae finalmente matrimonio con Talanque. Calafia conjuga en su persona cualidades propias de mujer y otras reservadas hasta entonces al mundo masculino: esta, sin renunciar ni ocultar nunca su condición femenina, pelea en el campo de batalla como cualquier otro caballero porque su deseo de fama personal, sus inquietudes, su valentía y su destreza con la espada son idénticos aunque ella sea una mujer. Estas cualidades, ajenas por completo a las presentadas por la tradicional heroína artúrica, dotan a la amazona caballerisca de una autonomía dentro del relato de la que no había disfrutado hasta entonces la mujer en los libros de caballerías (Marín Pina, 1989:84-86).

A partir de esa humanización llegamos al motivo de la doncella guerrera, la cual no está destinada a la lucha como si lo estaban las amazonas, sino que toma las armas ocultándose en el disfraz de varón por azares del destino como ocurre en el romance de “Don Martinos”, también conocido como el romance de la doncella guerrera, cuando la hija de un matrimonio si hijos varones, marcha a la guerra en lugar de su viejo padres. Y de esta mujer que se disfrazada para la lucha tenemos el motivo del disfraz de varón, motivo del estudio.

Al igual que las doncellas guerreras resultaron ser una novedad, lo mismo ocurrió en los libros de caballerías con las doncellas andantes: mujeres viajeras que lejos de quedarse en sus casas, vivían aventuras como lo hacían los caballeros andantes.

El disfraz es el salvoconducto por el que estas mujeres, que en principio no son amazonas ni proceden de ninguna tribu pagana, sino que pertenecen al ámbito propiamente cortés, pueden moverse sin dificultad por un mundo masculino que

originariamente les es ajeno por naturaleza y educación. El viejo mito amazónico cruzado con el de la *doncella guerrera*, con el de la mujer disfrazada de varón, produce personajes híbridos como los citados que suman sus cualidades y generan nuevas variantes de este prototipo de mujer valiente capaz de igualar al hombre. El hábito del caballero hace que estas mujeres en un momento de su vida por motivaciones diversas, generalmente amorosas, abandonen su condición femenina y con arrojo y valentía varonil afronten una necesidad. Estas cualidades viriles, de las que ya hacían gala sistemáticamente las Amazonas, se refuerzan ahora con la ayuda del disfraz masculino, del elemento básico sobre el que se articula esta nueva variante de la *virgo bellatrix*. (Marín Pina, 1989: 92-94)

Al margen del romancero donde también aparece el motivo en textos como el romance de la doncella guerrera, en el teatro, uno de los primeros ejemplos de la disfrazada de varón nos lo brinda Lope de Rueda, quien a imitación del texto italiano *Gl'Ingannati*, crea la comedia titulada *Los engañados* (1567), en la que encontramos la figura de la disfrazada de varón. Rueda, además de suprimir la figura de la nodriza, introduce algún personaje nuevo de más efecto cómico que en la pieza italiana y prescinde de las escenas obscenas. Respecto al personaje de Lelia disfrazada, que es lo que ahora nos interesa, todo es idéntico a la comedia italiana. Los dramaturgos posteriores del siglo XVII, en lugar de acudir a la primitiva fuente italiana, como hizo Rueda, prefieren inspirarse para sus obras en modelos españoles más al alcance de la mano. Pero indirectamente, sin embargo, la literatura italiana sigue influyendo a través de las versiones españolas. Debemos destacar que, en la comedia española, el disfraz es aceptado por la sociedad siempre que la disfrazada sea soltera y ofendida o deshonrada que busca reparar su honor. (Bravo-Villasante, 1988: 15-36)

### **3.2 MOTIVACIONES DEL DISFRAZ DE VARÓN EN EL TEATRO**

¿Qué induce a estas damas al cambio de vestido? Según Navarro (1934) y Bolaños Donoso (1998), podemos hablar de dos tipos de disfraces varoniles: el disfraz impuesto y el disfraz elegido.

En cuanto al disfraz impuesto, Luis Vélez de Guevara (1579-1644) ya supo ver y exponer la injusticia y crueldad que sufrían las mujeres en su obra *El rey naciendo mujer*, donde no es una mujer cualquiera la que calla su identidad como mujer desde su nacimiento, sino que es el Rey de Francia. Es sabido cómo la mujer, en el siglo XVII,

era reconocida por teólogos y moralistas como un ser inferior al hombre. ¿Es posible que Vélez de Guevara creyera realmente en la capacidad de la mujer para desempeñar el cargo de máxima responsabilidad política de este mundo? O simplemente, ¿quiso hacer un guiño a la cazuela? Y es que la realidad de la obra *El rey naciendo mujer* es que la heredera al trono de Francia es una mujer. El rey Carlos, una mujer en realidad, debe de ser casado con la princesa Luna, hermana de Febo, príncipe y futuro heredero del trono de Gales. En esta obra Vélez de Guevara ha planteado una situación límite y novedosa. Carlos, sentenciada por la norma social a no poder ser reina de su pueblo, es herida por Cupido y empieza a manifestarse como mujer activa. La obra termina con la confesión del rey revelando su verdadera condición de mujer y, lejos de gobernar como mujer que es, el final de la obra nos desconcierta un tanto. Si en el desarrollo del argumento se ha visto un autor crítico con las costumbres, el desenlace es posible entenderlo como una correcta solución. Como explica Bolaños:

No habían existido inconvenientes desde la época romana para que gobernara una mujer hasta que, en la Francia de 1314 Luis X murió prematuramente dejando a una hija de ocho años, Juana y a una reina embarazada. Dada la situación se atribuyó la regencia al hermano del rey, Felipe de Poitiers, en espera de su alumbramiento, a la reina. Esta dio a luz a un niño, Juan I, que murió a los pocos días de nacer por lo que Felipe de Poitiers pasó de regente a Rey, con el consentimiento de otro de los hermanos y sus tíos. Así pues, desde 1348 se conoce en Francia con el nombre de Ley Sálica a la totalidad de las reglas de sucesión al trono y, en virtud de ellas, las mujeres no podrán heredar la corona (Bolaños Donoso, 1998: 68).

Si atendemos ahora a la elección del disfraz y siguiendo la clasificación de Navarro (1934), son numerosas las motivaciones por las que las mujeres llegan a dicha elección. En general, las pasiones amorosas son el eje central, ya sea por la pérdida y recuperación del honor o por otros asuntos amorosos y es que sin el disfraz de varón las mujeres ofendidas podrían ocultar su verdadera identidad bajo ropajes de hombre y así ser capaces de perseguir al infiel que las ha engañado y restaurar su honor, tal y como lo hacen Celia y Tabandra en *La escolástica celosa* (1604) de Lope o Inés en *La villana de la Sagra* (1634) de Tirso de Molina. Algunas mujeres se disfrazan para escapar de un centinela que quiere forzarlas como en *La Fuerza lastimosa* (1611) de Lope, donde Isabela se pone la ropa del propio centinela y huye cuando está embriagado.

Otras veces se disfrazan para libertar a su esposo, como Sabina en *La elección de la virtud* (1633) de Tirso de Molina; para acompañar a su amante ocultando su identidad, como hace Clavela en *La Francesilla* (1620) de Lope de Vega o Teodora en *El tejedor de Segovia: Segunda Parte* (1634) de Juan Ruiz de Alarcón. El motivo de su disfraz

también pueden ser los celos y la desconfianza hacia su galán, como Clara en *Don Gil de las Calzas Verdes* (1635) y Deidamia en *El Aquiles* (1636), ambas obras de Tirso de Molina. Incluso la mujer disfrazada de varón acompaña en el destierro a su amado como en *El nacimiento de Montesinos* (1618) de Guillén de Castro. En otros casos, se disfrazan para ayudar a otra mujer como en *La Puerta Macarena: Primera Parte* (1748), de Pérez de Montalbán (Romera Navarro, 1934: 273).

En conclusión, el vestido no solo cubre el cuerpo sino que aporta una nueva identidad. El traje no solo transforma a las damas, sino que les infunde la posibilidad de desarrollar comportamientos diferentes, que también son propios del ámbito masculino, tales como el valor. En todos los casos, cuando el disfraz se usa permite a la mujer actuar por su propia cuenta, vengar sus ofensas, dirigir los comportamientos sociales sin tener que acudir a un varón que haga todo eso por ella, a la vez que origina múltiples enredos favoreciendo la comedia.

Aunque el motivo del disfraz sea impuesto o no, los desenlaces de estas historias que tienen como eje central el disfraz de varón, lejos quedan de ser innovadores o reivindicativos, pues finalmente se imponen los cánones de la sociedad patriarcal. Pero no podemos hablar de comedias o de un motivo feminista porque se trata de un concepto moderno no aplicable al momento histórico del estudio, y además la mujer disfrazada realiza, en el fondo, una serie de actos para seguir los cánones establecidos por la sociedad patriarcal en la que viven y, por lo tanto, el desenlace no muestra el triunfo final de una mujer en par de igualdad con un hombre, que sería lo que hoy en día buscaríamos en la literatura feminista.

Así que, a pesar de que la convención de la mujer vestida de hombre puede poner en cuestión la jerarquía de géneros sexuales y revelar que las relaciones hegemónicas entre grupos dominantes y subalternos no son unidireccionales, muchos estudiosos y críticos mantienen finalmente que la convención de travestirse, que puede presentar ocasiones para revelar y corregir conflictos o abusos del sistema, no cuestiona con ello las estructuras más básicas de la sociedad. Como indica McKendrick (1974), más allá de su interés en las convenciones teatrales o en la prosperidad comercial, los dramaturgos españoles mostraron actitudes liberales acerca del rol social de la mujer mediante sus personajes travestidos, pero no llegaron a cuestionar los papeles del hombre y de la mujer dentro de la oposición binaria considerada esencialmente natural. Realmente,

según McKendrick (1974), esos dramaturgos estaban preparados para defender a la mujer contra desigualdades y represiones establecidas por la sociedad, pero ellos nunca cuestionaron lo que consideraron la base natural y esencial de la jerarquía sexual (Connor, 1994: 142).

No entramos a valorar los casos de varones vestidos de mujer, como el que presenta, por ejemplo, *La gran sultana* (1615) de Cervantes, donde aparece Lamberto, hombre disfrazado de mujer, y que responde al nombre de Zelinda, que busca poder reunirse en el serrallo con su amada. Con el cambio de apariencia, generalmente los hombres intentan asimismo conseguir lo que con su vestimenta de hombre les estaba negado, es decir, acercarse a su amada. Este tema es más raro, pero existen casos desde el siglo XVI con Torres Naharro o Juan de Timoneda (Torremocha Hernández, 2010: 341).

Si el hombre se disfraza de mujer para conseguir objetivos que sin el disfraz no conseguiría, con la mujer disfrazada de hombre ocurre lo mismo.

### 3.3 REALIDAD O FICCIÓN

¿Qué hay de real en estas historias? El motivo de la mujer disfrazada es, como ya se ha comentado, una creación literaria de gran éxito. El tema gustaba a los autores porque el mismo disfraz fabricaba el enredo y les brindaba escenas diferentes y nuevas que conducían sin dificultad a un desenlace, y asimismo gustaba al público porque les permitía ver a las más famosas y preferidas comediantas vestidas de hombre. Pero es indiscutible que existieron también casos reales (Bravo-Villasarte, 1998: 131-134). El caso de Catalina de Erauso, llamada también la Monja Alférez, es el más conocido pues será soldado entre soldados y conseguirá abrirse camino como hombre en un mundo de hombres. Protagonista de *Historia de la Monja Alférez Catalina de Erauso, escrita por ella misma* (1625), se retrata como un mujer vestida de hombre que defiende su posición de virgen-guerrera, como lo indica el título de la obra, consiguiendo el triunfo de sus dos peticiones: la que dirige al rey Felipe IV, en la que, como otros muchos soldados de la época, pide una pensión por sus servicios militares; y la que le presenta al papa Urbano VII, para seguir vestida de hombre. Para conseguir lo que se propone, Catalina se asegura cartas de recomendación que ponen de relieve su valor en la batalla. Por ejemplo, en el Archivo Histórico de Protocolos en Madrid se recogen cartas de referencia de los capitanes con los que la Monja Alférez sirvió en Chile y Perú, que

manifiestan sus cualidades en el campo de batalla. De hecho, su estrategia discursiva consiste en confirmar su comportamiento los valores masculinos y defiende siempre su virginidad, sobre todo cuando es descubierta. Este es el caso también de la mujer guerrera por antonomasia, Juana de Arco, quien siempre enarbola su virginidad como prueba de su condición de guerrera y como elementos distintivos frente a las otras mujeres que acompañan al ejército, esto es, las prostitutas. (Zafra, 2014: 495-499)

Es curioso que la mujer disfrazada en las comedias no sea descubierta hasta que ella misma lo decide. En todas las obras, los autores coinciden en hablar de la singular belleza del supuesto galán, lo que provoca que no falten sospechas sobre su identidad. También coinciden en todas las comedias la extrema juventud de las disfrazadas, que con frecuencia tenían quince, dieciséis o diecisiete años; casi ninguna pasaba de los veinte. La prueba de todo ello es la impresión que causan en los demás personajes, quienes generalmente les dan el nombre de muchacho, pajecillo, y bien a menudo, cuando se enfadan los contrarios, rehúsan la lucha debido a los pocos años del contrincante e incluso no toman en serio una ofensa, por fuerte que sea. En *Don Gil de las Calzas Verdes*, cuando doña Inés se enamora de don Gil (disfraz de doña Juana), su antiguo galán dice:

D. JUAN: ¿Por un rapaz me desprecias antes de saber quién es? ¿Por un niño, doña Inés! (Acto II, esc. II.) (Bravo-Villasarte, 1998: 158).

#### **4. EL DISFRAZ DE VARÓN EN LAS COMEDIAS DE ANA CARO**

##### **4.1 VALOR, AGRAVIO Y MUJER**

*Valor, agravio y mujer* comienza *in media res*, es decir, el motor de la acción ya ha pasado, se sitúa en un tiempo anterior, y será mediante la aparición de los distintos personajes cuando el público va comprendiendo todo lo que ha ocurrido. En esta comedia nos encontramos con Leonor, una mujer que ha sido deshonrada por don Juan. Tras conocerse en una iglesia en Sevilla, se enamoran y don Juan le da su palabra de esposo a Leonor, aunque luego la abandona y huye a Flandes, escenario principal de la obra. En Flandes se encuentra Estela, la próxima víctima de don Juan. Ante el abandono, Leonor decide llevar a cabo un plan para recuperar su propia honra y opta por seguir a don Juan hasta Flandes. A partir de este momento, Leonor pasa a ser Leonardo con ayuda de su criado Ribete, único conocedor de su verdadera condición e

identidad. Para asegurarse que no va a ser reconocida, crea una historia: Leonardo guarda una relación familiar con Fernando, que en realidad es el hermano de Leonor, que se encuentra en Flandes, y de este modo consigue estar cerca de don Juan. Leonardo comienza a cortejar también a Estela para arrebatársela a don Juan. Vuelve a haber un cambio de disfraz, pues Leonardo (Leonor) pasa a ser por un momento Estela y así disfrazada de la condesa le dice a don Juan que sabe que deshonró a una mujer sevillana llamada Leonor. El momento clave llega cuando Leonor, de nuevo vestida como Leonardo, reta a don Juan por el agravio cometido en Sevilla. Don Juan acaba derrotado y promete casarse con la mujer sevillana. Es entonces cuando Leonardo revela su verdadera identidad y exige a don Juan el matrimonio.

#### **4.1.1 LA TRANSFORMACIÓN: DE LEONOR A LEONARDO.**

La decisión de Leonor de defender su honor representa el desafío de la idea tradicional de una mujer desesperada a causa de su honor perdido e introduce la posibilidad de que una mujer sea capaz de defender sus propios derechos y de poseer honor, una virtud propiamente masculina. Es el disfraz lo que le da el empoderamiento de un hombre, al menos en apariencia, para recuperar su propio honor:

En este traje podré  
cobrar mi perdido honor.

(vv. 464-465, p.81)<sup>1</sup>

Leonor le explica a su lacayo Ribete qué es lo que pretende al adoptar el traje varonil:

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

---

<sup>1</sup>Todas las citas de *Valor, agravio y mujer* remiten a la edición de Lola Luna (Caro, 1993).

[...]

Supe que a Flandes venía  
este ingrato que ha ofendido  
tanto amor con tanto olvido,  
tal fe con tal tiranía.

Fingí en el más recoleto  
Monasterio mi retiro,  
y solo a ocultarme aspiro  
de mis deudos; en efecto,  
no tengo quien me visite  
si no es mi hermana, y está  
del caso avisada ya

[...]

O he de morir o acabar  
la empresa que comencé,  
o a todos los cielos juro  
que, nueva Amazona, intente,  
o Camila más valiente,  
vengarme de aquel perjuro  
aleve.

(vv. 470-503, pp. 81-82)

Leonor tiene dos posibilidades: morir o conseguir que don Juan cumpla su palabra. Si no lo consiguiera, está dispuesta a vengarse de él y para ello cita a las amazonas, en concreto a Camila (*La Eneida*). Así que para ello, Leonor se convierte en Leonardo, pero no solo físicamente, sino que también tiene que parecer un hombre en su comportamiento y pensamiento. Cuando su criado Ribete le pregunta si lo llegará a matar, ella contesta con un juramento como si fuera un hombre: “Mataré/ ¡Vive Dios”! (vv. 518-519, p.83). Este ejemplo de masculinización se debe a que no hay nadie que vele por su honor, de modo que debe tomar ella misma las riendas de su situación. Aunque sabemos que tiene un hermano, don Fernando, que se marchó cuando ella tenía seis años (vv. 549-555, p.85), y aunque lo necesita para que su plan siga adelante, no lo busca para que interceda para restaurar su deshonor, sino para que le conceda un sitio donde alojarse. Leonor escribe una carta de su puño y letra con la que solicita a su

hermano que dé cobijo al caballero que lleva la carta, es decir, a ella misma ya disfrazada como Leonardo.

#### **4.1.2 EL DISFRAZ**

Con el disfraz, la historia cuenta con dos personajes: por un lado Leonor y por otro lado Leonardo, ambos encarnados por una misma persona; y en función del género adaptado, se comportará como un hombre o como una mujer.

##### **4.1.2.1 LEONOR COMO LEONARDO**

Cuando Leonor consigue cobijo en el castillo donde vive su hermano don Fernando, tal y como ella había planeado, don Juan ya se encuentra allí y es entonces cuando logra conocer las primeras noticias gracias a don Fernando:

Es la primera maravilla  
su talle, y de afable trato,  
aunque fácil, pues ingrato,  
a una dama de Sevilla,  
a quien gozó con cautela,  
hoy la aborrece, y adora  
a la Condesa de Sora;  
que aunque es muy hermosa Estela,  
no hay, en mi opinión, disculpa /para una injusta mudanza.

(vv.764-773, p.94)

Ante esto, Leonor queda sorprendida, pero el disfraz varonil le hace mantener su papel a lo que alega: “Los hombres no tienen culpa, / tal vez...” (vv. 775-776, p.94).

Tras conocer que don Juan es correspondido por Estela, extrema su venganza hacia su burlador abandonando su objetivo inicial de casarse con él y, como ya vaticinó citando a la amazona Camila (*La Eneida*), su único propósito será limpiar su honor con la sangre de don Juan. Siendo concedora de los amores entre don Juan y Estela, su plan se centra en enamorar, como Leonardo, a la condesa y lo consigue.

En el primer enfrentamiento de Leonardo y don Juan, el burlador se muestra sorprendido e intenta esquivar la confrontación en varias ocasiones, mostrándose así como un personaje cobarde:

[...] Bastante  
prueba es ya de mi cordura  
sufrir estos disparates;  
pero me importa: el matarnos  
fuera desdicha notable,  
y el irme será mayor;  
que los hombres de mis partes  
jamás violentan su gusto  
con tan precisos desaires;

(vv.1420-1427, pp.125-126)

Pero Leonor/Leonardo sabe que las palabras de don Juan no son ciertas. El disfraz de varón le otorga a Leonor la valentía para enfrentarse a su burlador quedando como un ser superior a él y le sigue increpando hasta llegar a insultarlo tachándolo de “ingrato, engañador, fácil, sin palabra” (vv. 1455-1458, p.127). Leonor, que sigue con su plan, se reafirma como personaje varonil cuando definitivamente reta a Don Juan “sacad la espada” (vv. 1494, p.128) y el burlador ya no puede evitar el enfrentamiento. En el momento que comienza el duelo aparece el príncipe Ludovico y aprovecha la ocasión para acabar con su rival don Juan, pero entonces Leonor comienza a defender a su burlador hasta que Ludovico huye del lugar. Don Juan queda sorprendido, pero Leonor se explica:

[...] No quise que nadie  
tuviese parte en la gloria  
que yo espero con vengarme,  
pues no era victoria mía  
que otro valor me usurpase  
el triunfo, ni fuera gusto  
[...]  
cuando está toda mi dicha  
en mataros solo.

(vv. 161-171, pp.131-132)

Con su declaración Leonor expresa claramente su intención de matar ella misma a don Juan y de ahí su defensa para que no muriera en manos de otra persona. De nuevo,

la protagonista revela su carácter varonil ya que Leonor, como si de un verdadero caballero se tratase, ha defendido a don Juan de los ataques de Ludovico. Una mujer enfrentándose a un hombre para defender a otro hombre.

Leonardo encaja en la mentalidad patriarcal reflejando los ideales masculinos de la época. No podemos olvidar que Leonor está intentando ocultar su identidad y utiliza una serie de métodos para seguir con su farsa, a pesar de sus muestras de respeto hacia las mujeres. Cuando Leonor trata con otros hombres, por ejemplo, cuando Leonardo y don Juan discuten porque Leonardo le dice que Estela está enamorada de él, describe su relación con ella tratando a Estela como un mero objeto: "...y que soy/ el dueño de su albedrío/ a quien amorosa ofrece/ por víctima y sacrificio/ sus acciones..." (vv. 2144-2148, p.159).

Aquí, Leonardo se describe así mismo como el 'dueño de su albedrío', es decir, como poseedor de los pensamientos y emociones de Estela y hacia ella se refiere como una 'víctima' que no duda en sacrificarse hacia él, hacia Leonardo.

La valentía de Leonor vuelve a surgir en el segundo enfrentamiento con don Juan, cuando este le dice: "Yo os he llamado, Leonardo, / para mataros muriendo" (vv. 2482-2483, p.174) a lo que Leonor contesta: "Don Juan, lo mismo pretendo" (vv. 2484, p.174). Y es que Leonor ha hecho creer a don Juan que Leonardo es el nuevo amor de Leonor y, para llegar a casarse, debe antes vengar su deshonra matando a su burlador. Esta historia provoca unos celos terribles en don Juan y Leonor es consciente de ello.

Un personaje fundamental en esta escena es Ribete, quien al escuchar esto descubre que el verdadero propósito de su señora no es recuperar el amor de don Juan sino matarlo y va en busca de don Fernando. Es la segunda vez que Leonor demuestra su arrojo al enfrentarse a su burlador pero, de nuevo, son interrumpidos cuando don Fernando y Ludovico entran en escena. Leonor, sin abandonar su papel, les explica una historia inventada donde don Fernando descubrirá que su hermana Leonor ha sido burlada por don Juan y este descubre que don Fernando es hermano de la mujer que burló, de modo que Leonardo pasa a ser el prometido de Leonor y no un primo de ambos.

Don Fernando se suma a la venganza para restaurar el honor de su hermana, pero es Leonor quien acaba siendo la protectora de su hermano, al impedir que se enfrente con don Juan. Con su ingenio logra que su burlador declare que regresaría con ella si no

hubiera aceptado el amor de Leonardo. Una vez llegada la confesión Leonardo se marcha y volverá como Leonor: “Hermano, príncipe, esposo/ yo os perdono el mal concepto/ que habéis hecho de mi amor/ si basta satisfaceros/ haber venido constante/ y resuelta...” (vv. 2700-2704, p.183) El objetivo de Leonor cambia en cuanto su hermano se pone en peligro, de modo que deja a un lado la venganza y consigue evitar la tragedia y reparar su honor al mismo tiempo.

#### **4.1.2.2 LEONARDO COMO LEONOR**

A pesar del disfraz y lo que ello le aporta, sigue imperando su personalidad como mujer y es importante observar algunos rasgos femeninos dentro del personaje masculino de Leonardo, quien mantiene elementos de la personalidad femenina de Leonor. Aunque Leonardo puede comportarse como un hombre con un gran valor e incluso llegando a considerar a una mujer como un objeto que pueden poseer, tiene una sensibilidad que es claramente femenina.

La ira de Leonor se enciende a lo largo de la comedia cada vez que ve a don Juan y así se nos muestra con diálogos que quedan a parte de la acción y que tan solo el espectador conoce: “¡Que escucho!” (vv. 763, p.94), “¡Ah, cruel!” (vv.782, p. 95), “Muerta estoy” (vv. 791, p.95), cuando mantiene una conversación con don Fernando al llegar al palacio y este le habla de don Juan, quien ya se encontraba allí.

En el momento del duelo final entre don Juan y Leonardo, nuevamente Leonor pronunciará unos versos con doble sentido donde se reconoce la voz de la dama: “Hoy, don Juan, se ha de acabar/ toda mi infamia, ¡por Dios!, porque matándoos a vos, libre me podré casar/ con quien deseo” (vv. 2490-2493, p.175).

El lector-espectador sigue siendo cómplice de Leonor en algunas otras intervenciones, como en la escena en la que don Juan le pide a Leonardo que deje de pretender a Estela para que vuelva a fijarse en él; entonces Leonor comienza con otro engaño diciéndole que no está interesado en la condesa: “¡Ah, ingrato mal caballero!” (vv. 3224, p-159), “que quisiera, ¡por Dios vivo!/, poder sacaros el ama” (vv. 2139-2140, p.159).

Pero aparte de sus intervenciones donde muestra su verdadera condición de mujer, aunque tan solo sea para hacer cómplices al lector-espectador, Leonor muestra un respeto por las mujeres que lo distingue de los otros hombres del drama. Así se aprecia

en la relación de Leonardo y Estela: Leonardo corteja a Estela, pero nunca la trata irrespetuosamente, es decir, nunca intenta robar su honor. Por ejemplo, Leonardo le dedica estas palabras a Estela:

Yo aunque sé que estás en mí,  
en fe de mi amor, no creo,  
si en tus ojos no me veo,  
que merezco estar en ti  
(vv. 2044-2047, p.155)

Estas escenas de cortejo entre mujeres también podrían resultar escabrosas y delicadas ante los ojos de los moralistas porque rozan el lesbianismo, a pesar de que una de las mujeres esté disfrazada de varón. Y también sorprende al ver a una mujer utilizar y manipular a otra mujer para lograr sus fines.

Podemos observar cómo Leonardo admite el amor que siente por Estela y, sin embargo, explica que no puede tomar su honor. Además de porque en realidad es una mujer, esta declaración encierra el sentido que para Leonor, significa el honor, tanto para ella misma como para cualquier mujer. Leonor no puede desprenderse del todo, a pesar de su disfraz, de su posición y condición de mujer.

En el desenlace de la obra, en el momento de la anagnórisis de Leonor, esta no pide perdón, sino que perdona a su hermano y a don Juan por el mal concepto que han tenido de ella cuando su propio hermano dice: “¡Ah hermana fácil!” (vv. 2642, p.180). Así pues Leonor tras su anagnórisis dice: [...] “yo os perdono / el mal concepto / que habéis hecho de mi amor” (vv.2701-2702, p.183).

Es Leonor quien concierta su matrimonio, y no su hermano, ante la confesión que Leonor, siendo todavía Leonardo, le consigue sonsacar ante la posibilidad de volver a querer a Leonor si esta no hubiera estado con otro hombre. Don Juan, que así lo afirma, queda engañado ya que Leonardo es en realidad la mismísima Leonor. Nuestra protagonista no deja de tomar la iniciativa en ningún momento y lleva las riendas de su vida. Además también resulta significativo que tras el “te adoraré” de don Juan (vv. 2724, p.183), no obtiene ninguna respuesta por parte de su futura esposa Leonor. A pesar de su disfraz varonil, no es hombre y, por eso, con la pérdida del disfraz llega la

pérdida de cualquier poder, volviendo a su estado inicial como una mujer más a pesar de haber recuperado por ella misma su honor.

Lo que observamos principalmente en la comedia *Valor, agravio y mujer* es la presentación de una mujer que en muchos aspectos está equiparada con el hombre. Doña Leonor exige de sí misma la defensa de su ofendido honor y, exponiéndose a todo riesgo, lleva a cabo su venganza. La protagonista reclama el respeto debido como ser humano y se permite la libertad y las oportunidades que los hombres disfrutaban. Aun con todo la obra hace hincapié en los prejuicios masculinos y en las restricciones que se le imponen a la mujer (Delgado, 1998: 15-16).

## **4.2 EL CONDE PARTINUPLÉS**

La comedia de Caro *El conde Partinuplés* (1653) está inspirada en el relato caballeresco breve del mismo título, publicado antes de 1500 y con dos ediciones en el siglo XVI, que tiene su fuente última en el *roman* francés del siglo XII titulado *Portonopeus de Blois*. La popularidad de este relato caballeresco breve en España se refleja en las treinta y cuatro ediciones que se publicaron entre 1497 y 1886, fieles todas ellas al original francés. Sin embargo, nuestra autora se distancia de la versión originaria y le otorga un enfoque más dramático en su comedia (Delgado, 1998: 152).

### **4.2.1 EL RELATO CABALLERESCO BREVE.**

El emperador de Constantinopla muere dejando a una hija huérfana, Melior, quien queda bajo la tutela de los reyes del imperio y quienes le dan un plazo de dos años para que encuentre un marido que ocupe el lugar de su padre como emperador. Melior manda mensajeros por todo el mundo y todos coinciden en que el mejor candidato es el sobrino del rey de Francia, Partinuplés, conde de Bles. Gracias a sus conocimientos mágicos, Melior contempla al conde Partinuplés y se enamora de él y logra que viaje hasta el castillo de Caveçadoyre donde ella se encuentra. Una vez allí, Melior llega a la cama del conde y, tras revelar su identidad, promete acudir todas las noches durante dos años para luego casarse con el dándole el título de su fallecido padre. Pero esta impone una única condición: durante esos dos años no podrá ver su rostro. Así transcurre un año y un día hasta que Melior envía a Partinuplés a Francia para que ayude a su tío que se encontraba en guerra con los moros. Es allí cuando el confesor de la corte convence a Partinuplés para que vea el cuerpo de Melior por si se tratase de un ser diabólico; de modo que cuando el conde regresa al castillo, mira el cuerpo de Melior mientras

duerme, ella se despierta por una gota de cera de la vela y lo condena a morir por la traición cometida. Partinuplés logra huir de su castillo gracias a Urracla, hermanastra de Melior, quien también abandona el castillo por miedo a su hermana. Los dos años de plazo finalizan y los reyes y tutores de Melior deciden convocar un torneo y el caballero que resulte ganador será quien se case con ella. Melior manda buscar a Urracla para que le dé consejo pero, temerosa por ayudar a escapar al conde, decide alejarse y marchar a Sierra de Ardeña, donde se encuentra con un Partinuplés malherido y en condiciones precarias. Urracla le ayuda y lo cuida hasta que se recupera y comienza a prepararse para participar el torneo. Así pues el conde embarca en una nave y es llevado hasta Damasco, donde será condenado a muerte por el rey Hernán, pero por fortuna la mujer de este intercede y le permite acudir al torneo con la condición de que regrese a su cautiverio una vez que finalice el torneo. Una vez en el torneo, Partinuplés se oculta bajo una enigmática figura vestida de blanco y destaca por su valor. Urracla, quien se reconcilia con su hermanastra, le desvela la verdadera identidad del caballero vestido de blanco. El último día, Partinuplés mata al rey Hernán, quien también participaba en el torneo. Cuando regrese a Damasco la reina le concederá la libertad ante la muerte de su esposo el rey. Los jueces declaran un empate entre Partinuplés y el Soldán de Persia y deciden que sea la emperatriz quien elija a su futuro marido. Melior, siendo ya conocedora de la verdadera identidad del caballero de blanco, escoge a Partinuplés y se celebra al fin la boda entre ambos (Richard Taylor, 1977).

#### **4.2.2 LA COMEDIA: *El conde Partinuplés* de Ana Caro.**

La dramaturga introduce novedades en su comedia con respecto al relato caballeresco breve: desde prescindir de capítulos que no son interesantes para su particular producción, hasta modificar aspectos de los personajes como endurecer la actitud de los vasallos hacia Rosaura. Mientras Melior es quien posee conocimientos mágicos, Rosaura la consigue a través de su prima Aldora. Respecto a Partinuplés, si en el relato caballeresco es destacado por sus valores caballerescos, en la comedia se caracteriza por su cobardía; en cuanto a la escena final del torneo, tenemos a Lisbella como dama guerrera quitándole todo el protagonismo del que goza Partinuplés en el relato caballeresco.

La comedia empieza con el amotinamiento de los ministros de Constantinopla tras la muerte del rey. La heredera y emperatriz Rosaura todavía no había contraído

matrimonio por un presagio que vaticina que un hombre que pondrá en peligro al reino. Rosaura, sin embargo, desea casarse por el reino y recurre a Aldora, su prima, quien posee el poder mágico de ver a sus pretendientes, para elegir a su esposo y evitar el presagio. Entre los cuatro posibles candidatos, elige al conde francés Partinuplés, aunque este ya se encuentre comprometido con su prima Lisbella, hija del rey de Francia. Aldora, con sus poderes, hace que el conde vea un retrato de Rosaura y se enamore de su belleza. Así pues, Partinuplés y su lacayo Gaulín son transportados por arte de magia hasta el castillo de la emperatriz y, una vez allí, el conde es visitado a oscuras por Rosaura, quien le pide que no intente verla hasta que ella lo permita. Partinuplés en principio acepta y cumple lo que ella le pide, pero finalmente rompe su promesa incitado por un lacayo y con una luz observa el rostro de Rosaura mientras esta duerme. Cuando es descubierto, Rosaura ordena su muerte ante la traición de su promesa, pero consigue huir gracias a Aldora y de nuevo, otra vez gracias a la magia de Aldora, el conde logra salir victorioso tras el torneo consiguiendo la mano de Rosaura.

#### **4.2.2.1 EL ORDEN NATURAL INVERTIDO EN LA COMEDIA**

En *El Conde Partinuplés* se aprecia un orden natural invertido en el que la protagonista alcanza el poder al que aspira gracias a la inteligencia y valentía, reivindicando de este modo acciones reservadas al hombre. Aunque nuestro objeto de estudio es el disfraz de varón, Rosaura no se disfraza, pero sin embargo es una mujer con los mismos valores que un hombre, es decir, lo que el disfraz aporta a las mujeres que lo visten.

Como antes hemos comentado, respecto al relato caballeresco, Ana Caro realiza una serie de cambios de modo que es la mujer quien acomete el papel destinado al hombre.

##### **4.2.2.1.1 ROSAURA, una mujer valerosa sin necesidad de disfraz.**

Tanto en el relato caballeresco como en la comedia, el personaje de la emperatriz de Constantinopla se caracteriza por su fortaleza y por la capacidad de valerse por sí misma. Pero mientras Melior en el relato posee poderes mágicos, Ana Caro hace que la fuerza de Rosaura proceda de su carácter, pues nos presenta a una mujer valiente y preparada para defender su territorio:

¿Hay acaso en nuestras costas

enemigos?, ¿han venido  
de Persia bárbaras tropas  
a perturbar nuestra paz,  
envidiosas de mis glorias?  
Decidme qué es, porque yo,  
atrevida y fervorosa,  
con vosotros, imitando  
las ilustres Amazonas,  
saldré a defender valiente,  
de estos Reinos la corona  
y aun ofreceré la vida  
con resolución heroica,  
porque vosotros gocéis  
la parte que en ésta os toca,  
pacíficos y contentos.

(vv. 24-39, p.82-83)<sup>2</sup>.

Vemos como la propia Rosaura se proyecta en el modelo de mujer guerrera, concretamente en el ejemplo de las amazonas.

Tanto Melior como Rosaura se ven obligadas a casarse por la exigencia de los nobles que las rodean, ya que, tras la muerte de sus respectivos padres, son herederas de sus progenitores pero necesitan un matrimonio para que ambas puedan gobernar su imperio. En este aspecto, Ana Caro decide endurecer la actitud de los vasallos que rodean a Rosaura conspirando contra ella, mientras que en el caso de Melior no existe ninguna conspiración:

ARCENIO: Sucesor pide el Imperio,  
dénosle luego, que importa.

EMILIO: Caballeros, reportad  
el furor que os apasiona.

CLAUSO: Cásese o pierda estos Reinos.

EMILIO: Esperad; razón no os sobra.

---

<sup>2</sup> Ana Caro (1993), *El conde Partinuplés*, ed. Lola Luna, Kassel: Reichenberg. Citaré siempre por esta edición.

ARCENIO: Pues si nos sobra razón,  
cácese, o luego deponga el Reino en quien nos gobierne.

EMILIO: Rosaura es vuestra Señora natural.

ARCENIO: Nadie lo niega.

(vv. 1-11, pp. 81).

Rosaura es una dama esquiva, pero su negación a enamorarse, a diferencia de muchas otras comedias áureas, no procede de su condición, sino de la existencia de un vaticinio sobre un hombre que actuará bajo palabra de matrimonio, poniendo así la corona y su vida en peligro si ella no logra evitarlo mediante su ingenio. De este modo la dramaturga enfatiza las buenas cualidades que Rosaura posee como emperatriz, ya que durante años se ha sacrificado en secreto por su imperio: “y así, por no perdeos y perderme/ no he querido, vasallos, resolverme /jamás a elegir dueño” (vv.189-191, p.89).

Esa actitud volverá a manifestarla cuando no le quede más remedio que aceptar su deber de casarse.

Más ya que me ponéis en este empeño,

Sea o no sea justo,

A daros Rey me ajusto.

[...]

Pues es fuerza rendirme

A yugo de Himeneo

Que temo y que deseo,

Por solo asegurar vuestro cuidado

(vv. 192-213, pp. 89)

En cuanto al momento de la elección, en el relato, los reyes dejan que sea Melior quien escoja a su marido, aunque le imponen un plazo de dos años para ello. La situación de Rosaura es diferente y, aunque aparentemente también posee libertad para escoger, la lista en realidad se reduce a unos cuantos pretendientes propuestos por sus vasallos: Federico, príncipe de Polonia, Eduardo de Escocia y Roberto de Transilvania. Esta es también una nueva invención que Ana Caro introduce en su obra, y que dará lugar a nuevas escenas que girarán en torno al personaje de Rosaura, lo que le conferirá mayor protagonismo.

Gracias a los poderes mágicos que Aldora, personaje que se correspondería con la hermanastra Urracla del relato, Rosaura, sin ser vista, podrá ver a sus pretendientes a través de un espejo. Cada uno de ellos encarnará una determinada virtud: hermosura, sabiduría y bizarría, respectivamente (vv.341-355, pp.94-95). A continuación aparecerá la figura del conde francés Partinuplés, heredero de Francia, y que estaba comprometido ya con su prima Lisbella. Según Aldora, este sería el más digno de todos de convertirse en el marido de Rosaura. En el relato, Melior también hará uso de la magia para poder ver al conde sin que sea vista.

#### **4.2.2.1.2 PARTINUPLÉS, elegido de Rosaura y prometido de Lisbella.**

Partinuplés es el protagonista del relato y, como es propio del género, aparece como un héroe valiente, constante y cuerdo; mientras que en la comedia su personaje se reduce a la función de objeto de Rosaura, perdiendo por el camino no solo su protagonismo, sino muchas de sus virtudes (Urban 2014: 393). Si tenemos en cuenta que el castillo es de Rosaura, símbolo de sus dominios lo que ocurre es que Partinuplés ha cambiado el espacio exterior, símbolo de la actividad y la fuerza del hombre, por el interior, símbolo de la pasividad y sumisión de la mujer, adoptando el papel reservado a la mujer en la institución matrimonial (Villarino 2006: 565-566).

Por eso, en su papel de mujer, a Partinuplés lo traiciona la curiosidad, una tópica cualidad femenina, como muy bien se encarga Rosaura de recordarlo al principio: “Pues sabes que las mujeres/ pecamos en el extremo/ de curiosas, de ordinario. / Ejercita tus portentos, ejecuta tus prodigios, / que ya me muero verlos” (v.315-320, p.93).

Partinuplés admite tener curiosidad: “Acabose, /en esta curiosidad/ sé que mi muerte se esconde” (vv. 1671-1673, p. 156).

A pesar de que tanto en el relato como en la comedia es la curiosidad lo que lleva al conde a quebrantar su promesa de no descubrir la identidad de su amada, aun siendo un defecto tradicionalmente considerado femenino, aparecerá mucho más acentuado en la figura de Partinuplés a través de diferentes referencias, como cuando Rosaura, ante la insistencia del conde por conocer su identidad, le dice: (Urban, 2014 :393)

Préciome tanto de tuya/  
¡oh Conde!, y tanto me debes,  
que disculpo lo curioso

de tu deseo impaciente,  
con los achaques de amor  
que en ti flaquezas parecen

(vv. 1390-1395, p. 143).

Al igual que ocurre con Cupido y Psique, mito en el que se funda parte de la historia caballeresca breve, este le prohíbe ver su rostro, pero un día Psique cede a la curiosidad y descubre el rostro de Cupido, al caer cera de la vela caliente con la que quería verlo mientras dormía. En nuestro caso es la dama quien se esconde en la oscuridad y el caballero quien cede a la curiosidad. Estamos ante una medievalización del mito clásico donde los papeles se invierten (Villarino 2006: 564-566).

El conde Partinuplés dejará de representar los valores caballerescos que poseía en el relato breve para caracterizarse por su cobardía, tal y como queda reflejado cuando Rosaura tiene que animar al conde para ir en ayuda de su tío, quien se encontraba en París resistiendo al cerco de los ingleses. Caro refleja así a un héroe que tiene que ser animado para defender a su rey y a su patria, que siente temor al pensar en tomar armas, es decir, casi podríamos considerarlo como un antihéroe. Pero además Partinuplés, por cobarde, al reencontrarse con la emperatriz tras la batalla en Francia, comenzará a relatarle con gran emoción sus hazañas. Lo esperable sería ver a una Rosaura atenta a las palabras de su enamorado, feliz por su victoria, orgullosa del honor que ha conseguido; no obstante, hallamos a una Rosaura que se queda inmediatamente dormida con las primeras palabras del conde. Esta será la situación que aprovechará Partinuplés para acercar una luz a la emperatriz y ver así su rostro. En el relato caballeresco, el conde también llevará a cabo su traición aprovechando el sueño de Melior, pero la gran diferencia es que en ella la emperatriz se queda dormida tras hacer el amor con el conde, mientras que Caro introduce como causa el sueño ante la explicación del caballero. De ello se desprende la intención de ridiculizar al personaje de Partinuplés, cuyas proezas ni tan siquiera le interesan a su supuesta enamorada.

Que el conde juegue a al ajedrez no resulta ser un detalle baladí dentro del relato, pues este es un juego que simboliza el compendio de las cualidades que debía poseer un buen caballero: sabiduría y destreza con las armas. En la comedia este motivo se ha sustituido por el del retrato, mediante el cual Ana Caro nos presenta al conde mirando el retrato de otra mujer. La dramaturga sevillana utiliza ese retrato, un objeto frecuentemente empleado en el teatro áureo por sustituir o anticipar al personaje representado en él, para

introducir a un nuevo personaje: Lisbella, la tercera en discordia en el acostumbrado triángulo amoroso recurrente en el teatro del siglo XVII. Al insertar justo en este momento el retrato de Rosaura y con él plantear el impedimento del compromiso de Partinuplés, la dramaturga podrá darle un nuevo giro a su protagonista (Urban 2014: 392).

Desde el inicio de la comedia, Partinuplés se caracteriza por su falta de compromiso, pues abandona a su prometida y a su reino por ir tras la bella imagen de Rosaura. Sin embargo, quizá lo que nos muestra la autora desde el comienzo no es tanto la predisposición a la infidelidad del personaje, sino su maleabilidad. De ahí que sea acertada la elección de Rosaura y que sea ella, con su ingenio, quien venza al fatal hado al elegir un hombre al que puede dominar, como bien ha visto Whitenack (1999), Partinuplés traiciona a la emperatriz, pero el hecho de que sea el criado quien le traiga la luz y lo anime a descubrir el rostro de la dama mientras esta duerme, no solo le confieren un matiz de debilidad al personaje, sino que también subraya su carácter extremadamente influenciado. Las dos únicas acciones que efectúa Partinuplés en la comedia son el marchar a luchar a Francia y su participación en el torneo y ambas son sugeridas por Rosaura y Aldora respectivamente.

Partinuplés se configura definitivamente como un objeto de los personajes femeninos de la comedia, pero en ningún caso es un objeto amoroso, sino que es el objeto político de las dos damas, pues ambas lo desean para poder ejercer su derecho a gobernar sus respectivos reinos y para ello necesitan un matrimonio (Urban 2014:396).

#### **4.2.2.1.3 LISBELLA, “con espada y sombrero”.**

Lisbella aparece “con espada y sombrero, y soldados” (acto v. 1762, p.159) llegando en una nave a la costa de Constantinopla con la intención de recuperar a Partinuplés, que se ha convertido en rey de Francia tras el fallecimiento de su tío, pero también de mostrar su poder y fuerza ante Rosaura:

Y verá también Rosaura  
como, valerosa aspiro  
a destruir sus Imperios,  
si no me entrega a mi primo.

(vv. 1792-1795, pp. 160-161)

Realmente sería Lisbella la responsable de la destrucción anunciada, ya que había llegado a Constantinopla con la intención de entrar en guerra con la emperatriz. La propia Rosaura es quien hace cumplir el vaticinio que tanto le preocupaba al intentar esquivarlo y elegir a Partinuplés cuando este ya estaba comprometido.

En el desenlace de la comedia Ana Caro utiliza a Aldora para introducir la escena del torneo, ya presente en el relato. Pero mientras que en el relato caballeresco son los súbditos de la emperatriz quienes organizan el torneo y Partinuplés va libremente a participar en él. En la comedia es una mujer, Lisbella, quien decide participar en el torneo. De este modo Ana Caro le resta protagonismo al conde para cederlo a Lisbella, que se presentará en Constantinopla con la intención de entrar en guerra con Rosaura si esta no le devuelve a su prometido. Pero el motivo que mueve al personaje varonil de Lisbella no es el amor, como cabría esperar, sino, en primer lugar defender el honor de Partinuplés, pues considera que Rosaura lo tiene preso contra su voluntad: “Yo he sabido, Emperatriz,/ que usurpáis, tienes y guardas/ al Conde Partinuplés,/ Mi primo, y que con él tratas/ casarte, por los justos/ medios, sin por falsas/ ilusiones de un encanto,/ y deslustrando su fama, / le tiranizas y escondes, / le rindes, prendes y guardas, / contra tu real decoro./ Yo pues, me hallo obligada / a redimir de este agravio/ la vejación o la infamia” (vv. 1977-1990, p.168). Aquí tenemos a una mujer defendiendo a un hombre.

Pero también para su propia conveniencia, ya que con la reciente muerte de su tío, el rey de Francia, ella y Partinuplés quedan como legítimos herederos al trono y el matrimonio con el conde aseguraría su reinado: [...] “te pido que me le des, / no por estar ya tratadas/ nuestras bodas, no le quiero/ amante ya, que esta infamia/ no es amor, es conveniencia,/ pues es forzoso que vaya/ como legítimo rey,” (vv.1991-1997, pp.168-169). Tenemos a dos mujeres que no se comportan como damas, muestran una actitud marcadamente varonil y luchan por Partinuplés, no por amor, sino como mero objeto político para ambas.

Como hemos señalado ya, en la escena del torneo el interés recae en el personaje de Lisbella, quien adopta el papel de héroe caballeresco que lucha contra Rosaura, otro héroe y mujer al mismo tiempo. Villarino sostiene que “Rosaura no busca en realidad un verdadero caballero [...], sino a alguien sin iniciativa, capaz de seguirla y obedecerla sin cuestionar palabras ni actos; por eso, se arrepiente y no lo mata, y acepta casarse con él, porque sabe que realmente, tras ese matrimonio, será ella la que siga gobernando en la institución monárquica y familiar” (Villarino 2006: 571-572). La emperatriz Rosaura

no elige a su futuro marido por amor, sino por pura obligación, ya que no le queda otro remedio que desposarse si quiere ejercer su derecho político; de ahí que no le importen las virtudes del conde, ni de ningún otro pretendiente, porque el casarse no es más que un mero trámite social imprescindible para obtener su propósito. Además, finalmente, Rosaura sí salva la corona y su propia vida, pues elige adecuadamente a su esposo, a Partinuplés.

El torneo confirma definitivamente la existencia de una subversión de los valores masculinos en el relato. Mientras en el relato caballeresco es un episodio fundamental para la heroicidad de Partinuplés, ya que constata su aprendizaje, en la comedia, sin embargo, queda excluido de escena, perdiendo el protagonismo que sí logra en el relato caballeresco. Esto se debe a que en la obra de Ana Caro los héroes no son los caballeros que luchan por el trono en el campo de batalla, sino que son las dos mujeres que protagonizan la escena, a las que la autora les otorga la configuración heroica: Rosaura y Lisbella. Ambas se representan en igualdad de condiciones como mujeres valerosas, capaces de luchar en batalla para conseguir al hombre deseado. En esta comedia el disfraz de varón recae sobre Lisbella, pero las dos, indiferentemente del disfraz encarnan los valores propios masculinos. Mientras Lisbella se muestra en escena como una mujer que combate por su honor, no contra un hombre, sino contra otra mujer, es Rosaura quien triunfa en la obtención de su deseo: el matrimonio con un hombre que “perteneía” a otra mujer. La historia que se presenta es únicamente suya; ella es su única heroína (Montoussé 1994-1995: 24-26).

#### **4.2.2.2 EL RESTABLECIMIENTO DEL ORDEN**

El restablecimiento del orden se lleva a cabo utilizando diversas fuentes y recursos. Como en muchos relatos caballerescos, el futuro rey deberá mostrar su valor pasando tres pruebas de las que obtendrá tres premios o tres castigos y es Rosaura quien propone las pruebas: la primera de ellas es viajar a Constantinopla para enamorarse de ella sin verla durante un año, pero resulta no ser válida puesto que aparece el recurso del retrato y además el conde no realiza el viaje, sino que es transportado por arte de magia hasta el castillo de la propia Rosaura. La segunda es que el conde debe viajar a Francia para demostrar su valor, pero no lo demuestra puesto que cuando llega casi había terminado ya el conflicto. Por último, la tercera prueba consiste en combatir en el torneo para obtener la corona, pero no se muestra ni se comenta nada de su participación en el

torneo, aunque es proclamado vencedor. De esta forma, el conde obtiene los tres galardones: la dama, el reconocimiento y la corona, quedando restituido el orden monárquico y familiar. Sin embargo, es la propia Rosaura la que cambia el orden natural. Rosaura establece sus verdaderas intenciones, aspira no a un hombre ni una vida familiar sino al poder de su imperio, que le corresponde por derecho natural; mientras que por otro lado, el orden natural estaba perfectamente establecido entre Partinuplés y su prometida Lisbella. Sin embargo, el conde introduce el caso al desobedecer las normas sociales de la nobleza, agraviando el honor de su dama al abandonarla y agraviando el honor de su país, abandonándolo también cuando tenía que ser el heredero. Igualmente, será Lisbella la que se decida a restaurar el orden; para ello, introduce otro elemento caótico que genera confusión y da asimismo la clave de su personalidad. Ella, emulando los libros de caballerías, acude cual doncella guerrera en busca de su reino. Siguiendo a Carmen Bravo Villasante (1976) podríamos calificar a Lisbella como varonil, heroica, guerrea, que intenta trasgredir las leyes naturales, usando el traje de hombre para poder conducirse como tal (Villarino 2006: 571-572).

El orden monárquico y familiar vuelve a quedar restituido, puesto que Partinuplés, ya en calidad de soberano de Constantinopla, le ofrece la corona de Francia y a Roberto de Transilvania como esposo.

Rosaura y Lisbella no solo aspiran a restaurar y mantener el orden establecido, sino que piden poder realizar determinadas acciones reservadas al hombre. En realidad lo que realiza Ana Caro es una parodia del héroe, ridiculizándolo al tiempo que ensalza el carácter de Rosaura y también el ingenio de Aldora, ya que gracias a ella la emperatriz consigue conquistar a Partinuplés con el uso de un retrato suyo.

En cuanto al final de la comedia, se realiza con las uniones entre personajes, algo que ha sido interpretado como un convencionalismo del género. No obstante, si nos detenemos en él, observamos lo irónico que resulta, ya que, a lo largo de la comedia, las damas han manipulado a su antojo a los personajes masculinos; tras esto y solo al final, ellos tomarán la palabra supuestamente para establecer el orden patriarcal por medio de las diferentes uniones, pero, a la vez que ofrecen las manos de las damas, les preguntan a estas su opinión al respecto. En realidad los caballeros no imponen, sugieren. Y las damas, muy dignas, responden con frases sumisas, cuando a lo largo de la obra hemos visto que para nada lo son. Sin duda, el tono y los gestos de las actrices al pronunciar estos versos debería dejar entrever la ironía última de la autora (Urban 2014: 399-400).

Todos los cambios que se realizan en la comedia respecto al relato caballeresco original, están centrados en exaltar a los personajes femeninos como Rosaura y Lisbella mientras que Partinuples, el personaje masculino, es quien obtiene lo que se espera de él aunque no haya sido por méritos propios, sino por el camino que las mujeres de la comedia han realizado. Estamos hablando de una mujeres que están representadas con valores que solo podían pertenecer a los hombres, pero ellas tienen la suficiente fuerza y valor como para equipararse a ellos e incluso, como ocurre con respecto al conde Partinuplés, superarlo. Como ya se ha dicho, Rosaura en ningún momento viste disfraz de varón, pero quizá es porque no le hace falta. Ana Caro ha decidido así, de alguna manera, que una mujer no necesite el disfraz para conseguir los valores reservados a los hombres, y al mismo tiempo, al presentar a Lisbella en el torneo vestida de caballero, muestra las dos caras de una misma moneda: la mujer, con o sin disfraz, es capaz de comportarse como lo haría un hombre.

Los escasos estudios que analizan la obra de Ana Caro destacan la configuración netamente femenina de sus comedias, pero también señalan que en ellas se termina por abandonar el discurso femenino para confirmar el acatamiento de la mujer a la norma social establecida. Todos ellos aluden, en este sentido, a los comentarios de tono marcadamente misógino esparcidos a lo largo del texto y al cierre de la obra con el tópico matrimonial. Hay que tener muy en cuenta que, evidentemente, la aparición en esa época de un discurso abiertamente alejado del canon dictado por el patrón literario y social dominante hubiese sido inmediatamente neutralizada por este (Montousse 1994-1995: 26).

Ana Caro no se sale del margen de lo que la sociedad esperaba ver en una comedia, principalmente con los finales convencionales. Pero es capaz de exaltar la figura de la mujer, con o sin disfraz, igualándola y haciéndola participe del mundo masculino; y además es una autora capaz de reinventar y utilizar el motivo del disfraz de varón diferentes formas como se ve reflejado en las tres principales figuras femeninas de sus dos comedias.

## 5. CONCLUSIONES

Dado lo insólito de que unas mujeres se atrevieran a escribir comedias en una época en la que las virtudes femeninas más valoradas eran el silencio y la prudencia, cabe la posibilidad de que estas autoras instrumentalizasen sus obras para transmitir alguna idea alejada de las dominantes. Aunque no podamos hablar de obras feministas, quizás las escritoras ocultaban mensajes de reivindicación de la mujer bajo la ficción de sus obras. Porque aunque las comedias no son “literatura comprometida”, sí pueden ser vehículo para presentar alguna doctrina o algún tema didáctico mediante los personajes, las acciones, la estructura y las palabras (Stroud, 1986).

Después del análisis de las dos comedias, hemos podido observar que están escritas desde una evidente perspectiva femenina: esto se refleja tanto en la superioridad que la escritora otorga a sus damas Leonor y Rosaura (e incluso a Lisbella), como también en los temas y conflictos que se plantean a través de ellas: la restauración de la dignidad femenina, el apoyo entre mujeres, la libertad a la hora de escoger marido o la igualdad entre ambos sexos. Por una parte, Ana Caro crea unas auténticas “damas varoniles” fuertes y combativas, que no dudan en enfrentarse activamente a sus problemas y poseen valores iguales a los hombres, quienes, en estas comedias, pasan a comportarse como meros objetos de ellas. A medida que la trama de las comedias avanza, la inversión de los roles de género entre los protagonistas se hace más patente y mientras que las damas se vuelven más activas y masculinizadas, mayor es la pasividad y feminidad que van adquiriendo los galanes.

Lo contradictorio que resulta que estas mujeres fuertes e independientes acaben por entregarse voluntariamente al matrimonio, es decir, que se sometan a la voluntad de un hombre, se explica por el respeto a las convenciones genéricas, a los conservadores finales de la comedia que tiene que cumplir con las expectativas sociales del tiempo, manteniendo un sentido de normalidad y regularidad para ser reconocida por los espectadores. Ana Caro tenía que conciliar la necesidad de una obra exitosa al mismo tiempo que ofrecer una opinión a favor de la mujer. Pero, ¿realmente estos finales se deben a la moralidad de la época o al mismo tiempo sirven de fachada para poder dar voz al mensaje de igualdad que en realidad se oculta en estas comedias?

En resumen, las dos protagonistas ideadas por Ana Caro son presentadas como mujeres fuertes, valientes, racionales, cuyas decisiones procederán de intereses

concretos que nada tienen que ver con el amor: venganza y deber, respectivamente serán sus estímulos. Tenemos que tratar el disfraz como un engaño doble: engaño respecto al propio disfraz y engaño respecto a que la mujer, tan solo disfrazada de varón, consigue ser un ser igual a un hombre, cuando en realidad no es el disfraz lo que les da valor, aunque a ojos de los espectadores así sea. Y es que la verdadera realidad que se esconde tras los ropajes es una mujer con las mismas capacidades y el mismo honor que puede tener un hombre.

Además es curioso ver las diferentes motivaciones y los diferentes tratamientos del motivo del disfraz en dos comedias de una misma autora. Mientras Leonor viste el disfraz de varón de pies a cabeza, no se habla de ninguna vestimenta de hombre en relación con Rosaura, a quien Ana Caro le otorga cualidades masculinas sin disfraz alguno; Lisbella presenta, en cambio, un caso intermedio, pues, aunque viste de varón, en ningún momento oculta su condición femenina.

Para finalizar, tenemos que destacar que el motivo se ha mantenido activo a lo largo de los siglos dejando personajes célebres y más familiares para el lector actual. Desde Mulán, cuya leyenda data del siglo XI, hasta la joven Katniss Everdeen en el *best-seller Los juegos del hambre* (2008), pasando por el personaje mitológico de comic *Wonder Woman* (1941) y la serie de televisión *Xena: la princesa guerrera* (1995). Así pues, el motivo del disfraz de varón, enfocado desde diferentes perspectivas y motivaciones, sigue vivo y despertando interés entre el público y estudiosos.

## BIBLIOGRAFÍA

BARANDA, Nieves ed. (1995). *Libro del conde Partinuplés*, en *Historias caballerescas breves del siglo XVI*, Madrid: Turner (Biblioteca Castro), vol. II, pp. 316-345.

BARANDA, Nieves (2004). «Las dramaturgas del siglo XVII», en *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, coord. Ignacio Arellano, Barcelona: Anthropos, pp. 21-28.

BOLAÑOS DONOSO, Piedad (1998). «Deconstrucción de arquetipos tradicionales: voz, traje y ademanes en *El Rey nacido mujer*, de Luis de Guevara», en *Las mujeres en la sociedad española del siglo de oro: ficción teatral y realidad histórica*, en *Actas del II coloquio del Aula-Biblioteca "Mira de Amescua"*, ed. Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez, Granada: Universidad de Granada, pp. 57-79.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1988). *La mujer vestida de hombre en el teatro español. Siglos XVI-XVIII*, Madrid: Mayo de Oro.

BROWN, Jonathan (1990). *Un palacio para el Rey*, Madrid: Alianza.

CARO, Ana (1993). *Valor, agravio y Mujer*, ed. Lola Luna, Madrid: Castalia.

CARO, Ana (1601). *Valor, agravio y mujer* [Manuscrito]: comedia famosa, s.n. (BNE, MSS. /16620).

CARO, Ana, (1993). *El conde Partinuplés*, ed. Lola Luna, Kassel: Reichenberg.

CARO, Ana (1701). *El conde Partinuplés* [Manuscrito]: comedia famosa, s.n. (BNE, MSS. /17189).

CASTILLO MARTINEZ, Cristina (2010). "¿Una relación de sucesos?", en *Lecturas y textos en el siglo XXI. Nuevos caminos en la edición textual*, eds. Castillo Martínez, Cristina y José Luis Ramírez Luengo, Lugo: Axac, 2010, pp. 143-146. Disponible en línea en <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/una-relacion-de-sucesos-en-una-novela-pastoril/html/4e6a285e-4f08-11e0-afd8-00163ebf5e63\\_3.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/una-relacion-de-sucesos-en-una-novela-pastoril/html/4e6a285e-4f08-11e0-afd8-00163ebf5e63_3.html)> [consultado en 01.04.2017]

CONNOR, Catherine (1994). «Teatralidad y resistencia: El debate sobre la mujer vestida de hombre», en *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Encuentros y desencuentros de culturas: desde la Edad Media al siglo XVIII*, ed. Juan Villegas, vol. 4, California, Departamen of Spanish and Portuguese, pp.139-145.

DE ARMAS, Frederick (1976). *The Invisible Mistress. Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*, Charlottesville, Virginia: Biblioteca Siglo de Oro.

DELGADO, M<sup>a</sup> José (1998). *Las comedias de Ana Caro*. “Valor, agravio y mujer” y “El conde Partinuplés”, New York: Peter Lang.

DELGADO, María José (2007). «Ana Caro de Mallén», en *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres. Pautas poéticas y revisiones críticas*, eds. Dolores Romero López, Itziar López Guil, Rita Catrina Imbodem y Cristina Albizu Yeregui, Alemania: Peter Lang Bern, pp. 141-151.

DOMÉNECH RICO, Fernando (1994). «Autoras en el teatro español siglos XVI-XVI», en *Teatro de mujeres del Barroco*, ed. Felicidad González Santamara y Fernando Doménech, Madrid: Asociación de Directores de Escena Española, pp. 391-432.

DOMÉNECH RICO, Fernando (2003). «El teatro escrito por mujeres», en *Historia del Teatro Español*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid: Gredos, tomo I, pp. 1243-1259.

EGIDO, Aurora. (1984). «Una introducción a la poesía y a las academias literarias del siglo XVII», *Estudios humanísticos. Filología*, 6, pp. 9-25.

ESCABIAS, Juana (2012). «Ana María Caro Mallén de Torres: una esclava en los corrales de comedias del siglo XVII», *EPOS*, XXVIII, pp. 177-193.

FERRER, Teresa (2009). «La mujer sobre el tablado en el siglo XVII: de actriz a autora», en *Damas en el tablado. Actas de las XXXI Jornadas Internacionales de teatro clásico de Almagro*, ed. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Almudena García González, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 83-100.

GONZÁLEZ, Felicidad y DOMENECH, Fernando (1996). «Introducción. Siglos de Olvido», en *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Vol. I, pp.19-29.

GONZÁLEZ, Lola (2002). «La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica», en *Memoria de la palabra, Actas del VI Congreso de la AISO*, pp. 905-916.

GRACIA PROFETI, María, (1995). «Mujer y escritura en la España del Siglo de Oro», en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), Tomo II*, coord. Iris M. Zavala, Barcelona: Anthropos, pp. 235-285.

HORMIGÓN, Juan Antonio, (1996). «La mujer en el teatro», en *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, vol. I, pp. 11-17.

LUNA, Lola (1992). *Ana Caro, una escritora profesional del Siglo de Oro. Vida y obra*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.

LUNA, Lola (1996). «Ana Caro, una escritora de oficio», en *Leyendo como una mujer. La imagen de la mujer*, Barcelona: Anthropos, Sevilla: Instituto de la mujer, Junta de Andalucía, pp. 138-157.

LUNDELIUS, Ruth (1989). *Women Writers of the Seventeenth Century*, Athens, Georgia: University of Georgia Press.

MARIN PINA, María Carmen (1989). «Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles», *Criticón*, nº 45, pp. 81-94.

MARIN PINA, María Carmen (2007). «La doncella andante en los libros de caballerías españoles: antecedentes y delimitación del tipo» en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, eds. Armando López, y María Luzdivina Cuesta Torre, León: Universidad de León, pp. 817-825.

MCKENDRICK, Melveena (1974). *Woman and Society in the Spanish Drama of the Gold Age. A Study of the "Mujer Varonil"*, Cambridge: Cambridge University Press.

MONTOUSSE VEGA, Juan Luis (1994-1995). «Si me buscas me hallarás: la configuración del discurso femenino en la comedia de Ana Caro *El conde Partinuplés*», *Archivum*, Revista de la Facultad de Filología de la Universidad de Oviedo, XLIV-XLV /2, pp. 7-27.

PÉREZ PASTOR, C. (1910). *Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura españolas*, tomo I, Madrid: RAE.

RICHARD TAYLOR, Smith (1977). *The Partinuples, Conde de Bles: a Bibliographical and Critical Study of the Earliest Known Edition. Its Sources and Later Structural*, Berkeley: University of California.

ROMERA-NAVARRO M. (1934). «Las disfrazadas de varón en la comedia», *Hispanic Review*, 2/4, pp. 269-286, accesible en línea: <http://www.jstor.org/stable/470282> [consultado en 19.09.2017].

SANCHEZ ARJONA, José. (1889). *Noticias referentes a los Anales del Teatro en Sevilla: desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*. Sevilla: Imprenta de E. Rasco.

SENTAURENS, Jean. (1984). *Séville et le théâtre. De la fin du moyen age á la fin du XVII siècle*. Talence: Presses Universitaires de Bordeaux.

SERRANO Y SANZ, Manuel (1903). *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas, desde el año 1401 al 1833*, Madrid: Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, pp. 177-216.

TORREMOCHA HERNÁNDEZ, Margarita (2010). *La mujer imaginada. Visión literaria de la mujer castellana del Barroco*, Badajoz: @becedario.

URBAN BAÑOS, Alba (2014). “El yugo de Himeneo: obligación, elección y desenlace en *El conde Partinuplés* de Ana Caro”, en *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII: actas de las XXVI Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, 2009, Almería, coord. Elisa García Lara, Antonio Serrano Agulló, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, pp. 385-402, [Biblioteca Virtual de Cervantes. Consultable en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-yugo-de-himeneo--obligacion-eleccion-y-desenlace-en-el-conde-portinuples-de-ana-caro/> [consultado el 20.10.2017]

VEGA, Lope de (2011). *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Evangelina Rodríguez, Madrid: Castalia.

VILLARINO MARTINEZ, Beatriz (2006). “Dimensiones semántica y pragmática en *El conde Partinuplés*, de Ana Caro”, *Sigma*, 15, pp. 651-587.

WITHENACK, Judit A. (1999). "Ana Caro's *Partinuplés* and the Chivalric Tradition", *Engendering the Early Modern Stage. Women Playwrights in the Spanish Empire*, en Valerie Hegstrom y Amy R. Williamsens (eds.), New Orleans: University Press of the South, pp. 51-74.

ZAFRA, Enriqueta (2014). «El caso de las "mujeres sueltas": Isabella de Luna, prostituta en el ejército español y cortesana española en Roma, y la Monja Alférez, Catalina de Erauso», *Hispanic Review*, Vol 82, n° 4, pp. 487-504, accesible en línea: <http://www.jstor.org/stable/43279326> [consultado en 03.03.2018]

ZAYAS, María de (2000). *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. Julián Olivares, Madrid: Cátedra.