

## “YO, (¿)SOY QUIEN SOY(¿)”: LA MUJER EN HÁBITO DE COMEDIA EN *VALOR, AGRAVIO Y MUJER*

Mario A. Ortiz  
University of South Florida

“Yo soy quien soy” o “Yo, ¿soy quien soy?” (507), exclama Leonor, dependiendo de cuál edición consultemos, ante el asombro de su sirviente Ribete al ver los alientos que le ha dado a su señora el vestirse con traje de hombre.<sup>1</sup> Y continúa ésta: “Eng[á]ñaste si imaginas, / Ribete, que soy mujer; / mi agravio mudó mi ser” (508-10). Este pasaje de la célebre comedia de Ana Caro Mallén de Soto, *Valor, agravio y mujer*, ocupa un lugar importante en toda la obra, y como tal ha sido destacado por la crítica. De hecho, es quizás uno de los pasajes con más frecuencia citados, y según la edición usada, los signos de interrogación aparecen o desaparecen. La ausencia o presencia de estos simples signos tiene un profundo efecto en el significado de tal exclamación. ¿Se trata de una afirmación o de una duda? Y ¿qué efecto tiene una u otra versión en la lectura de la obra? ¿Se trata de una afirmación de su identidad, de un cuestionamiento existencial, o de una parodia de la autoridad egocéntrica masculina, como sugiere Ruth Lundelius?<sup>2</sup>

La centralidad del pasaje radica también en el tratamiento que Ana Caro le da a su protagonista femenina y a la consabida convención teatral de la mujer en hábito de hombre.<sup>3</sup> El manejo de esta convención en manos de una poeta ha estimulado y dominado las lecturas críticas de la obra. Por un lado, tenemos la lectura de Matthew Stroud, quien señala que “En el mundo artificial y dramático de estos tipos tradicionales [de la mujer varonil], se puede decir que Leonor es una verdadera figura impresionante” (608); pero concluye que la comedia de Caro “representa por lo menos la existencia de un intento de escribir de parte de una mujer, pero está muy lejos de tener la conciencia política necesaria para ser una obra feminista” (612). Por otro lado, están todas las restantes lecturas consultadas, las cuales coinciden en ver una consciente subversión de la convención teatral. Elizabeth Ordóñez, por ejemplo indica que “Though one could argue that Leonor is but the conventional ‘mujer vestida de hombre’ retrieving a strayed suitor who is rightfully hers, . . . [she] also strains to move beyond conventional codification, to function within another economy”(11). Amy R. Williamsen, por su lado, señala que “At first glance, Caro’s work may appear to be a traditional rendition of the *mujer vestida de hombre* theme; nonetheless, as the action progresses, spectators and readers alike are forced to question social conventions most often perceived as ‘natural’” (24). Teresa S. Soufas apunta que “Leonor’s transformation into Leonardo is, on the one hand, an adherence to the social tenets that deny independence and a public voice to women and, on the other, a way of showing men how to better their role in that same social system” (97). Finalmente, Bárbara Mujica sugiere que “we might even see Caro’s theater as an early step toward what is now called ‘woman-conscious’ theater, which attempts to hold a

mirror up to the female spectator to reveal her worth and potential, inviting her to resist the kind of gender stereotyping inherent in her society” (22).

En este trabajo quisiera retomar el tema de la mujer en hábito de hombre, pero hacerlo a partir del análisis de las estrategias metateatrales empleadas por Ana Caro. La inconsistencia—con y sin signos de interrogación—con que el verso citado aparece en diversas ediciones ilustra metafóricamente el mismo conflicto interno de la obra y la pregunta central: ¿quién es Leonor? La abundancia de recursos metateatrales en el texto, sugiero, nos invita a una lectura de la obra como si se tratase, más que de una comedia, de una preceptiva dramática. Propongo además que el énfasis de la obra en sí misma y la firme autoconciencia que tiene Leonor como autora de la ficción en que se desenvuelve, apuntan más allá de la explícita convención de la mujer vestida de hombre, y nos revelan que la verdadera identidad de Leonor es la de la misma comedia.

Quiero realizar mi estudio a partir de una aproximación poco convencional y hasta ahora no empleada en el estudio de esta obra: me refiero a una aproximación músico-literario de la metateatralidad de la obra, concentrando mi atención al elemento contrapuntístico de la comedia. Con este fin, tomo como punto de partida el estudio clásico de Paul Steven Scher, “Literature and Music”, el cual nos ofrece una valiosa tipología sobre las posibles aproximaciones de los estudios músico-literarios. Scher introduce una clasificación general de tres tipos: literatura y música (textos literarios puestos en música), literatura en música (música basada en o influenciada por elementos literarios) y música en literatura (el uso de elementos musicales en literatura). Dentro de esta última categoría, Scher incluye el uso de estructuras o técnicas musicales en la literatura, tales como el empleo de tema y variaciones, la forma sonata y el leitmotivo, entre otros (232). Sin embargo, Scher muestra gran cautela en cuanto al uso de ciertas técnicas musicales, tales como el contrapunto:

Counterpoint denotes “music consisting of two or more lines that sound simultaneously.” In order to achieve a semblance of polyphonic construction, literature would have to be able to present and sustain two or more ideas or narrative strains simultaneously—which by the nature of its medium it cannot do. That the notion of literary counterpoint continues nevertheless to be entertained by authors and critics is a telling example of the aesthetic intent to overcome a fundamental difference between the two arts, namely, that the idea of fusing sequentiality and simultaneity is achievable in music but only conceivable in literature [...] It should be clear, however, that any parallel between musical and literary counterpoint can only be metaphorical; and the term itself, as used widely in literary criticism, translates in plain language to mean various forms of contrast. (234)

Si bien puedo compartir la cautela general que plantea Scher, su postura parte de una perspectiva exclusivamente musical que se limita a interpretar el término *contrapunto* solamente de forma literal. En

vez de su interpretación literal, yo propongo más bien una interpretación literaria, pero que a su vez va más allá de la limitación metafórica que Scher le adjudica. En lo que respecta a la simultaneidad sonora intrínseca del contrapunto musical, creo que Scher ignora la posible simultaneidad narrativa del texto literario, en general, y de la simultaneidad de eventos en el texto teatral, en particular. La comedia del siglo diecisiete es un caso por excelencia donde abunda el contrapunto teatral, y no sólo en sentido figurado.

Al hablar de un contrapunto teatral, podemos referirnos a la diversa variedad de estrategias comunes en el texto dramático. Sin embargo, mi aproximación será dirigida más específicamente al empleo de técnicas metateatrales. La metateatralidad supone de por sí una simultaneidad y superimposición de realidades o planos teatrales, sea cual sea la estrategia empleada—obra dentro de obra, el uso de ceremonia, el personaje que juega otro rol, referencias literarias o de la vida real, o las autoreferencias, siguiendo la tipología planteada por Richard Hornby. Implícita también en la metateatralidad es la noción de una doble audiencia: aquella dentro de la obra y la formada por los espectadores o lectores que estamos fuera de la obra. Sea entonces que hablemos de lo metateatral dentro de los planos teatrales de la obra—una mujer vestida de hombre, por ejemplo—o que analicemos la tensión dramática que tal situación produce entre las dos audiencias, estamos refiriéndonos a una simultaneidad que por definición es contrapuntística. El presente estudio intenta, en resumen, aplicar un análisis de lo que llamaré simplemente el “contrapunto metateatral” a la lectura de la obra de Ana Caro, con el fin de buscar una respuesta a la interrogante de la identidad de Leonor.

La trama de la obra se apoya en los tradicionales recursos dramáticos de la comedia. Leonor, acompañada de su criado Ribete, viaja a Flandes en pos de don Juan, su amante, quien la ha abandonado. Con traje de hombre y con el nombre de Leonardo, Leonor se propone a recuperar su honor. Don Juan, por su lado, intenta ahora seducir a la condesa Estela, pero ésta se enamora de Leonor/Leonardo. Por medio de una serie de engaños y confusiones de identidad, Leonor logra al final de la comedia su cometido: denunciar la traición de don Juan y forzarlo a casarse con ella.

Desde el inicio de la obra, Ana Caro introduce la metateatralidad que enmarcará la comedia en su totalidad. La condesa Estela y su prima Lisarda son atacadas, en medio de una violenta tempestad, por unos bandoleros mientras éstas se encontraban en cacería. Aparece entonces don Juan y su criado Tomillo, quienes están perdidos y buscan refugiarse de la tormenta. Antes de encontrarse con Estela y Lisarda, Tomillo acusa a don Juan del “sacrilegio tan enorme / como fue dejar a un ángel”, o sea Leonor (116-17). Don Juan le ordena dejar esas “locuras”, pero Tomillo le responde que “locuras y sinrazones / son las verdades” (122-23). El tema de la locura, empleado particularmente por Leonor al referirse a sus propias acciones, será una constante en toda la obra: “no hay discurso cuerdo o sabio / en quien ama” (472-73), “aunque terrible / mi locura” (493-94), “mi cordura tan remota” (693), “que se disculpen / en

mis locuras mis yerros” (881-82), “¿Dónde, ¡ay! locos desatinos, / me lleva con paso errante de amor la bárbara fuerza?” (1302-04), entre otras tantas que profiere Leonor.

La locura funciona aquí como un significante metateatral del conflicto entre ficción y realidad. Aunque Leonor indica reiteradamente que se encuentra sumida en su locura, se contradice a veces cuando admite que obedece a la razón y no a la locura del amor en lo que respecta a su agravio:

[...] pero yo,  
mi razón, que mi amor no,  
consultada con mi agravio,  
voy siguiendo en las violencias  
de mi forzoso destino,  
porque al primer desatino  
se rindieron las potencias. (473-79)

Así como el agravio le hizo mudar su traje, su nombre y hasta su ser, el juego contrapuntístico entre la locura y cordura refuerza la violenta confusión de la identidad de Leonor.

Cuando Tomillo le recuerda a don Juan que las “locuras y sinrazones / son las verdades” (122-23), esto nos sugiere inmediatamente las lecturas de las sinrazones quijotescas. Efectivamente, sólo unas líneas más adelante, Tomillo introduce una referencia metateatral directa al hidalgo de la Mancha:

¿Qué he de oír? ¿Hay algún paso  
de comedia, encanto, bosque  
o aventura, en que seamos  
yo Sancho, tú don Quijote,  
porque busquemos la venta,  
los palos y Maritornes? (131-36)

La introducción del elemento quijotesco funciona como marco a toda la obra. El hecho que Tomillo sugiera que él y su amo se conviertan en Sancho y don Quijote, prefiguran la mutación del ser de Leonor. Sabremos luego que no es don Juan quien va a encarnar al célebre caballero andante, sino Leonor quien sumida en su conflicto entre razón y sinrazón será la verdadera figura quijotesca de la obra en su misión por deshacer su agravio en su nuevo traje de caballero.

Además de la presencia de la locura, existe una continua intrusión de lo metateatral en la comedia, la cual produce un rico contrapunto con la ficción escénica. No se trata solamente de un contrapunto metafórico empleado para expresar el contraste, como señalaría Steven Scher. Son, en cambio, dos planos dramáticos que corren simultáneamente en la obra: el uno, la trama exterior de la

obra y, el otro, la constante referencia a las convenciones dramáticas de la comedia. Cuando Ribete, por ejemplo, se queja de tener que hacer el papel de cobarde, lo hace directamente introduciendo el cuestionamiento del lugar común de la caracterización del criado: “Estoy mal con enfadosos / que introducen los graciosos / como muertos de hambre y gallinas” (529-31). Ribete no cuestiona aquí el hecho que lo vean cobarde, sino que denuncia la convención que *a priori* lo creó muerto de hambre y cobarde. Leonor, saliéndose temporalmente de la ficción escénica, reconoce que Ribete tiene razón y lo consuela diciéndole que “no en vano / te he elegido por mi amigo, / no por criado” (536-38). Ribete, acudiendo a otro plano metateatral, responde con gran entusiasmo en un breve parlamento que se asemeja a los discursos quijotescos:

Contigo  
va Ribete el sevillano  
bravo que tuvo a lacería  
reñir con tres algún día,  
y pendón rojo añadía  
a los verdes de la feria. (538-43)

Tan pronto como pronuncia estos versos, Ribete vuelve de inmediato a la ficción escénica, usando la conjunción adversativa “pero” la cual denota claramente la contraposición, o contrapunto, del plano teatral: “pero tratemos del modo / de vivir que has de hacer / ahora” (544-46). Apenas Leonor le comunica su plan de buscar a don Fernando de Ribera, su hermano, Ribete vuelve a su diatriba sobre la convención teatral del rol de criado: “Ya me parece comedia, / donde todo lo remedia / un bufón alcahuete” (y doce versos más de lo mismo) (561-63).

Otro momento significativo en que escuchamos la voz contrapuntística metateatral ocurre cuando Tomillo le pregunta a Ribete que qué hay de nuevo en Madrid. La respuesta de Ribete pone nuevamente de relieve el desplazamiento del plano teatral:

Ya es todo muy viejo allá;  
sólo en esto de poetas  
hay notable novedad  
por innumerables tanto  
que aun quieren poetizar  
las mujeres y se atreven  
a hacer comedias ya. (1164-70)

“¡Válgame Dios!” responde asombrado Tomillo, “Pues ¿no fuera / mejor coser e hilar? / ¿Mujeres poetas?” (1171-73). La atención se vuelca indiscutiblemente a Ana Caro en este pasaje. El que la poeta le recuerde al público que la comedia que está viendo fue escrita por una mujer ya ha sido ampliamente comentado. Además de ser una afirmación del hecho de que la obra en escena haya sido escrita por una mujer, podría también ser una respuesta a la crítica que esta osadía generaría, como bien señala Amy Williamson: “Caro’s inclusion of this metatheatrical aside might also be interpreted as her anticipation of resistance to her intrusion into the center of literary activity” (28). Aparte de estas consideraciones, Ana Caro emplea la referencia para introducir la fascinación barroca por lo novedoso y lo extraño, sobre lo cual ha escrito extensamente Antonio Maravall.<sup>4</sup> Al presentarnos la antítesis viejo-nuevo, Caro se sitúa a sí misma en el portal que cruza de lo viejo—el código masculino de la comedia—a lo nuevo—la comedia en manos femeninas. Al mismo tiempo, nos anticipa el contrapunto prevaleciente en la obra entre lo viejo—el empleo de las viejas convenciones dramáticas—y lo novedoso—las subversiones que ella hace de las mismas.

Dentro de la antítesis viejo-nuevo, destaca el manejo que hace Caro de los recursos lingüísticos en la obra. La poeta preserva el bagaje retórico convencional de la comedia, pero a la vez hace hincapié en lo artificioso del mismo, llamando reiteradamente la atención del público al análisis poético. En otras palabras, Caro no sólo muestra que domina el lenguaje retórico de la comedia, sino que también convierte a sus propios protagonistas en críticos literarios que enuncian, y a veces también denuncian, el artificioso lenguaje dramático.

Esta técnica metateatral, que aparece en diversos lugares en la comedia de Caro, se concentra en forma magistral en el famoso pasaje de la segunda jornada cuando las parejas de enamorados se reúnen antes del amanecer (1596-803). El encuentro de los amantes, que es realmente una obra dentro de la obra, ha sido el fruto del ardid de Leonor. Ésta, bajo la identidad de Leonardo, le ha prometido a Estela visitarla secretamente; pero en vez de cumplir su promesa, envía en su lugar al príncipe Ludovico, quien finge ser Leonardo. Leonor entonces queda libre para recibir a don Juan, quien en realidad cree que se está reuniendo con Estela. Este pasaje ya ha sido objeto de atención de parte la crítica, en lo que respecta particularmente al control que ejerce Leonor sobre los otros personajes.<sup>5</sup> Aquí me interesa concentrarme en el aspecto lingüístico como otro recurso del contrapunto metateatral.

Esta escena representa el momento más contrapuntístico de la obra. La simultaneidad de los diálogos entre Estela y Ludovico (fingiendo ser Leonardo) por un lado, y Juan y Leonor (fingiendo ser Estela), por otro, demuestran la posibilidad literaria del uso del contrapunto. Los dos pares de protagonistas hablan simultáneamente, no literalmente como Scher nos recuerda que ocurre en el medio musical, sino dentro de lo que es concebible como simultaneidad teatral. Bárbara Mujica ya ha señalado acertadamente la presencia del contrapunto en esta escena: “The complex counterpoint that Caro

constructs here is inebriating. The script requires impeccable timing on the part of the actors. Both conversations take place simultaneously; one dialogue dovetails into the other, creating a vertiginous deluge of words” (45).

A causa de su rico carácter contrapuntístico, me voy a atrever a bautizar a este pasaje con el título del “contrapunto del ruiseñor”. El título no es caprichoso; me baso en un previo diálogo entre Estela y Leonor (959-1082). Leonor, bajo la identidad de Leonardo, inicia el diálogo con un extenso parlamento rico en figuras retóricas. Al finalizar éste, Ribete no tarda en introducir lo metateatral para llamar la atención al talento poético de su ama: “¡Qué difícil asonante / buscó Leonor! No hizo mal” (1041-42). Estela, haciendo uso de la imaginación musical, también expresa su asombro ante el dominio retórico de Leonardo:

Don Leonardo, bastan ya  
las lisonjas, que imagino  
que *el ruiseñor imitáis*,  
que no canta enamorado  
de su celos al compás,  
porque siente o porque quiere,  
sino *por querer cantar*. (1046-52; énfasis mío,)

Leonardo le responde:

... no  
habéis comparado mal  
al canto del ruiseñor  
de mi afecto la verdad,  
pues si dulcemente, grave,  
sobre el jazmín o rosal  
hace facistol, adonde  
suele *contrapuntear*  
bienvenidas a *la aurora*. (1057-65; énfasis mío)

Estela reacciona acertadamente al hecho de que lo que Leonardo ha dicho no es sino una simple imitación del ruiseñor, o sea de las convenciones retóricas de la comedia—lo viejo y masculino. Leonardo al cantar no sigue sus sentimientos ni su amor, sino el simple hecho de cantar, o sea de lucir sus destrezas verbales. Leonardo acepta que la comparación es buena, e introduce el tema del contrapunto que irá a ocurrir cerca de la aurora esa misma noche. Que el ruiseñor sea la más sobresaliente de las aves canoras y que se asocie con la sexualidad, seducción, y específicamente con la

aurora, son asociaciones fácilmente reconocibles.<sup>6</sup> Lo novedoso es la crítica a lo artificial del lenguaje teatral propiamente masculino. El hecho que este diálogo ocurra entre dos mujeres confirma lo que Mercedes Maroto Camino concluye sobre el espacio de la solidaridad femenina en el siglo de oro: “Caro’s play highlights the importance of female solidarity at the same time that it gives her female characters more prominent and interesting roles than those of her men” (“María de Zayas and Ana Caro” 5).

“El contrapunto del ruiseñor” confirma lo avanzado por Leonor y Estela en su previo encuentro. Aunque un análisis detallado de esta escena requiere un estudio completo, en este trabajo me voy a limitar a los trazos generales del mismo. Los amantes se reúnen y comienza no sólo la maraña dramática, sino también una elaborada crítica del canto del ruiseñor. Leonor, por ejemplo, le responde a don Juan, “¿De qué sirven retóricos colores? / Ya confesáis su amor” (1673-74), destacando así la falsedad de sus intenciones aún cuando éstas se revisten retóricamente. De forma semejante, Estela le dice a Ludovico (a quien cree ser Leonardo): “¡Fáciles paradojas / íntimas, don Leonardo, a mis congostas!” (1793-94). Las mujeres no se limitan a denunciar el lenguaje, sino que también demuestran poder manejarlo para su propia ventaja, lo que hace que los personajes masculinos reaccionen con asombro: “Metáfora curiosa / ha sido, Estela, comparar la rosa / a don Juan por su gala y bizarría” (1759-61), dice Ludovico; “¡Sofístico argumento!” (1783), comenta don Juan.

El ordenamiento de estas articulaciones lingüísticas empleado por Caro es constante y muy relevante para el análisis contrapuntístico: después del diálogo de una pareja, que es interrumpido temporalmente por la otra, la primera al regresar hace el comentario metateatral sobre la figura retórica empleada por su interlocutor/a justo antes de la interrupción. Podríamos comparar esta estructura a la utilizada en la fuga, el género contrapuntístico barroco por excelencia. En una fuga, por ejemplo, la primera voz introduce el “sujeto”, o melodía central de la composición, el cual es seguido inmediatamente por una segunda voz que introduce el material conocido como “respuesta”. Mientras la segunda voz presenta la respuesta, la primera voz no deja de sonar, sino que pasa temporalmente a un plano secundario, pues la atención contrapuntística está ahora en la segunda voz. Cuando la primera voz regresa al plano principal, lo hace típicamente con una articulación muy clara, pues nos obliga como oyentes a retomar el hilo musical que había quedado suspendido. De la misma manera, cuando una pareja de protagonistas cesa de presentar su “sujeto”, ésta pasa a un plano secundario (aunque nunca de silencio real), para volver luego a retomar el hilo dramático, que es precisamente el lugar donde se articulan las intervenciones metateatrales. El empleo sistemático y cuidadoso de esta técnica contrapuntística no debe sorprendernos, pues la poeta misma nos había advertido con anterioridad que entablaría un contrapunto.



Esta continua preocupación con el manejo de las convenciones teatrales, incluyendo la autoconciencia lingüística, dirige la atención del lector o público, por un lado, al acto mismo de hacer comedias, y por el otro, a la centralidad del lenguaje mismo como objeto central del texto teatral. Catherine Larson, en *Language and the Comedia*, ya ha desarrollado convincentemente este último aspecto del lenguaje: “The world that *comedia* texts explored was made real through language, but language itself often assumed a new role of its own. In this new context dialogue was not only a principal medium for transmitting the dramatist’s ideas to the audience, but also often became the subject of the play itself” (23).

El interés en lo lingüístico alcanza un momento crucial al cierre de la primera jornada cuando Leonor plantea con firmeza su determinación de recuperar su honor:

Mi honor en la altiva cumbre  
de los cielos he de ver  
o hacer *que se disculpen*  
*en mis locuras mis yerros,*  
o que ellas mismas apuren  
con excesos cuánto pueden,  
con errores cuánto lucen  
*valor, agravio y mujer,*  
si en un sujeto se incluyen. (879-87; el subrayado es mío)

Lo que considero más importante de este pasaje es que Leonor emplea ahora la más sofisticada autoconciencia lingüística y la dirige hacia sí misma para lograr su propia transformación. Es decir, quiero proponer una interpretación de este parlamento como un “acto de discurso” (*speech act*) en el que Leonor nos revela su verdadera identidad: la comedia misma.<sup>7</sup> El pasaje en cuestión es una modificación de la fórmula dramática que aparece al final mismo de esta y otras comedias:

Leonor: Aquí, senado discreto,  
*Valor, agravio y mujer*  
acaban; pídeos su dueño,  
por mujer y por humilde,  
que perdonéis sus defectos. (2753-57)

Nuevamente el contrapunto lo marcan lo viejo y lo nuevo. Ana Caro, al final de la primera jornada, toma prestados los elementos básicos de la fórmula convencional—el uso del título de la comedia y la disculpa por los errores. Lo nuevo consiste en que no se está refiriendo a los errores de la comedia, sino a los

suyos propios que ha cometido en su locura. Aún más novedoso, sugiero, es que en el cierre de la primera jornada, Leonor se identifica a sí misma no como la protagonista central de la comedia, sino como la comedia misma. El último verso de la primera jornada es igualmente revelador, pues sugiere en forma crítica, valiéndose de la conjunción “sí”, aquí con matiz de duda o interrogante, la posibilidad que un sujeto (Leonor misma) sea capaz de reunir en sí el concepto mismo de la comedia en su totalidad y los tres componentes que definen toda la obra específica, “valor, agravio y mujer”: el valor de escribir una comedia, como respuesta al agravio de la exclusión del espacio de la comedia de la mujer.

*Valor, agravio y mujer*, concluyo, es un ingenioso ensayo femenino sobre la comedia masculina de la época. Más allá del explícito uso de la convención de la mujer en hábito de hombre, Caro logra a través del empleo del contrapunto metateatral vestir a su protagonista en hábito de comedia. De esta manera, Caro cuestiona con sofisticada ironía sus convenciones, sin que la comedia pierda su apariencia externa masculina. Al mismo tiempo, mediante este juego de apariencias, la poeta nos permite dar un vistazo a lo que podría ser la comedia en hábito de mujer.

Todo texto está abierto a una lectura dialogística. Este trabajo mío, por ejemplo, pretende dos cometidos, el explícito de presentar un análisis metateatral de la comedia de Ana Caro, y el implícito, y quizás más importante, el de ofrecer un cuestionamiento teórico al estudio de Scher sobre la posibilidad de una lectura contrapuntística de la obra literaria. De la misma manera, podemos leer en la comedia de Ana Caro, no sólo su explícito texto de *Valor, agravio y mujer*, sino también uno implícito sobre el “arte nuevo de escribir comedia en hábito de mujer”.

#### Obras citadas

- Ashcom, B. B. “Concerning ‘La mujer en hábito de hombre’ in the Comedia”. *Hispanic Review* 28 (1960): 43-62.
- Caro, Ana Mallén de Soto. *Valor, agravio y mujer. Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas: Desde el año 1401 al 1833*. Ed. Manuel Serrano y Sanz. Madrid: Atlas, 1975. 268: 179-212.
- . *Valor, agravio y mujer*. Ed. Lola Luna. Madrid: Castalia, 1993.
- . *Valor, agravio y mujer. Women’s Acts: Plays by Women Dramatists of Spain’s Golden Age*. Ed. and intro. Teresa Scott Soufas. Lexington: UP of Kentucky, 1997. 163-94.
- Delgado Berlanga, María José. *Las comedias de Ana Caro: El Conde Partinuplés y Valor, agravio y mujer*. New York: Peter Lang, 1998.
- Gorfkle, Laura. “Re-staging Femininity in Ana Caro’s *Valor, agravio y mujer*”. *Bulletin of the Comediantes* 48.1 (1996): 25-36.

*Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*

- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisburg: Bucknell UP, 1986.
- Larson, Catherine. *Language and the Comedia*. Lewisburg: Bucknell UP, 1991.
- Lundelius, Ruth. "Spanish Poet and Dramatist: Ana Caro". *Women Writers of the Seventeenth Century*. Ed. Katharina M. Wilson and Frank J. Warnke. Athens; London: U of Georgia P, 1989. 228-50.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1975.
- Maroto Camino, Mercedes. "Ficción, afición, y seducción: Ana Caro's *Valor, agravio y mujer*". *Bulletin of the Comediantes* 48.1 (1996): 37-50.
- . "María de Zayas and Ana Caro: The Space of Woman's Solidarity in the Spanish Golden Age". *Hispanic Review* 67 (1999): 1-16.
- McGrady, Donald. "Misterio y tradición en el romance del *Prisionero*". *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas* 10 (1989): 273-82.  
<cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih\_10\_1\_030.pdf>.
- McKendrick, Melveena. *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil*. Cambridge: Cambridge UP, 1974.
- Mujica, Bárbara. "Women Directing Women: Ana Caro's *Valor, agravio y mujer* as Performance Text". *Engendering the Early Modern Stage: Women Playwrights in the Spanish Empire during the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Ed. Valerie Hegstrom and Amy R. Williamsen. New Orleans: UP of the South, 1999. 19-50.
- Ordóñez, Elizabeth J. "Woman and Her Text in the Works of María de Zayas and Ana Caro". *Revista de Estudios Hispánicos* 19 (1985): 3-15.
- Scher, Steven Paul. "Literature and Music". *Interrelations of Literature*. Ed. Jean-Pierre Barricelli and Joseph Gibaldi. New York: Modern Language Association of America, 1982. 225-50.
- Soufas, Teresa S. "Ana Caro's Re-evaluation of the *Mujer varonil* and Her Theatrics in *Valor, agravio y mujer*". *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*. Ed. Anita K. Stoll and Dawn L. Smith. Lewisburg: Bucknell UP; London and Toronto: Associated UP, 1991. 85-106.
- Stroud, Matthew D. "La literatura y la mujer en el barroco: *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro". *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff, and Geoffrey Ribbans. Madrid: Istmo, 1986. 605-12.
- Williamsen, Amy R. "Re-writing in the Margins: Caro's *Valor, agravio y mujer* as Challenge to Dominant Discourse". *Bulletin of the Comediantes* 44.1 (1992): 21-30.

Notas

<sup>1</sup> Mi agradecimiento a María José Delgado, quien me ha aclarado que los dos manuscritos en la Biblioteca Nacional de Madrid aparecen sin los signos de interrogación, mientras que una suelta que se conserva en el New York Public Library sí los tiene. La edición de Manuel Serrano y Sanz en *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas* emplea los signos interrogativos. Las ediciones de Lola Luna y Teresa S. Soufas (de donde cito en este trabajo) no incluyen los signos.

<sup>2</sup> “Leonor’s role reversal leads to a parody of the egocentric male who, when threatened in his honor, tended to reaffirm the full authority of his being and good name with the peculiarly Spanish declaration: ‘I am who I am’. . . . Leonor parodies this androcentric formula by appropriating and then inverting it: ‘Yo, ¿soy quien soy?’ . . . Her ambiguous position imparts a biting humor to this declaration. And, of course, her pronouncement underlines her disguise, for in her new persona she creates her own *burla* or deception that keeps everyone else in confusion and Leonor in control of each situation and person until her machinations come together in her final revenge” (Lundelius 236).

<sup>3</sup> Sobre la convención de la mujer en hábito de hombre, véase el estudio de B. B. Ashcon, “Concerning ‘La mujer en hábito de hombre’ in the Comedia”, y sobre la mujer varonil el de Melveena McKendrick, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil*.

<sup>4</sup> Véase particularmente el capítulo 9 de su fundamental trabajo *Cultura del barroco*.

<sup>5</sup> Entre los estudios que vale destacar que tratan a fondo este pasaje destacan los de Laura Gorfkle y Bárbara Mujica.

<sup>6</sup> Sobre el simbolismo del ruiñeñor en la literatura, y particularmente en el muy conocido “Romance del Prisionero”, véase el ilustrativo ensayo de Donald McGrady, “Misterio y tradición en el romance del *Prisionero*”.

<sup>7</sup> Catherine Larson, en *Language and Comedia*, trata con detenimiento la teoría de acto de discurso y su aplicación a la comedia; véase en particular el primer capítulo, “Language as Subject and Object of Lope’s *La dama boba*”.