



LAS IMPLICATURAS EN EL TEATRO FEMENINO DE LOS SIGLOS DE ORO.

Maria José Rodríguez Campillo

ISBN: 978-84-693-8850-1

Dipòsit Legal: T.1954-2010

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

LAS IMPLICATURAS EN
EL TEATRO FEMENINO DE
LOS SIGLOS DE ORO
(TESIS DOCTORAL)

M^a José Rodríguez Campillo

Septiembre 2008

LXXXVIII

El pensamiento barroco
pinta virutas de fuego,
hincha y complica el decoro

LXXXIX

Sin embargo...
-Oh, sin embargo,
hay siempre un ascua de veras
en su incendio de teatro

A. Machado (1981[1975])¹

¹ Machado, Antonio (1981: 237): *Obras completas*. Madrid, Espasa-Calpe.

0. PRESENTACIÓN

0.1. *PROPÓSITO*

0.1.1. Por qué teatro femenino

Desde hace mucho tiempo me he sentido atraída por el teatro de los Siglos de Oro, por ese «incendio de teatro», como lo llama Antonio Machado, por ese mundo tan conocido en muchos aspectos como fue la Comedia Nueva y, a la vez, tan desconocido por lo amplio que es.

Nunca antes la literatura española tuvo tantas obras y tantos autores dedicados a un género literario concreto en una misma época.

En un siglo en el que, por ejemplo, en poesía estaban Lope, Góngora o Quevedo, por nombrar sólo a los más conocidos, y en novela teníamos al gran Cervantes con su *Quijote*, la gente se desbordó por conocer y crear un género literario, el teatro, que apenas estaba despuntando y del que no teníamos apenas antecedentes.

El teatro fue, de todos los géneros literarios que se van a dar en España durante los Siglos de Oro, el de más éxito y con el que más obras escritas nos vamos a encontrar. Por ello, podemos decir que la bibliografía del teatro español de estos Siglos de Oro es todavía una selva de difícil acceso y trazado. Son muchas aún las obras que quedan por analizar y hacer buenas ediciones de

ellas, máxime -tarea mucho más ardua- si pretendemos recabar noticias de mujeres escritoras y no solo de obras teatrales, que es lo que más nos interesa ahora.

La convicción inicial de casi todo estudioso en la materia hasta hace bien poco era que, antes del siglo XIX, no hubo escritoras; idea que se confirma cuando, en los manuales de literatura española apenas encontramos referencias a mujeres escritoras. Por poner algún ejemplo, digamos que en la prestigiosa *Historia del teatro español*, de Francisco Ruiz Ramón (1971²)² sólo se cita a la ilustrada M^a Rosa Gálvez, si bien es cierto que nombres tan ilustres como sor Juana Inés de la Cruz y de Ana Caro aparecen en el manual publicado en el siglo XIX por Mesonero Romanos. Es decir, que no más de tres o cuatro nombres es lo que parece que se ha conservado de literatura femenina sobre teatro.

Por fortuna para nosotros, gran parte de la obra ignorada durante siglos se nos ha ido desvelando, sobre todo a partir de 1903 en que Manuel Serrano Sanz publicara sus *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*³: una parte muy exigua (estamos convencidos de que

² Ruiz Ramón, Francisco (1971²): *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta mil novecientos*. Madrid, Alianza.

³ Serrano Sanz, Manuel (1903): *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles.

queda mucho por descubrir) de obras firmadas por féminas. Sin duda, se trata de autoras dignas de ocupar el mejor de los sitios en la historia de nuestra literatura.

Si bien es cierto que, como decíamos, conocemos una parte muy reducida de dichas obras femeninas, no lo es menos que nuestra investigación nos ha proporcionado datos suficientes para poder afirmar que la nómina de dramaturgas en los Siglos de Oro debió ser importante, y que, por diferentes circunstancias (su condición femenina, cuestiones socio-políticas y, quizás religiosas), quedaron relegadas al anonimato o sus trabajos fueron firmados con seudónimos e incluso con nombres de varón.

Afortunadamente, estamos asistiendo a una revalorización del papel de la mujer en la construcción cultural, lo que ha propiciado que se reediten algunas obras, como la de doña María de Zayas, y que salgan a la luz otras absolutamente ignoradas hasta el momento, como las de Feliciano Enríquez o Leonor de la Cueva, por citar las más recientes.

Por lo que respecta al teatro del Barroco, podemos afirmar ya, sin temor a equivocarnos, que hubo, sin duda, un nutrido grupo de autoras dramáticas que escribieron bastantes obras destinadas a los corrales, representadas también en los escenarios palaciegos o como piezas breves de temática religiosa para

alimento espiritual y solaz de la propias religiosas⁴. El número de autoras que hemos encontrado es prueba inequívoca de que la escritura teatral en manos de las mujeres no fue algo esporádico y, ni mucho menos, una anomalía, sino un hecho más bien normal, contribuyendo así a la formación y enriquecimiento de la dramaturgia del momento. Se trata de obras muy personales, con un perfil propio en el que, como veremos, aportan elementos, comentarios o críticas sobre aspectos del teatro del momento, con el que no parecen estar muy de acuerdo. De alguna manera, pretenden entrar en competencia directa con las obras del mismo género escritas por hombres, interrogándose e incluso introduciendo elementos teatrales nuevos, difícilmente rastreables en las comedias masculinas, aunque también es cierto que no inventan nada nuevo que afecte a la esencia del género, como tal ya establecido, del teatro de entonces.

No debemos olvidar que ellas escriben para el mismo público que los hombres, que es el que, en definitiva, va a sancionar su obra. Por otra parte, el teatro pertenecía a un género que, quizá, era el más comercial de todos y, por

⁴ Durante nuestra investigación para recoger el corpus de obras que iban a ser analizadas en la presente Tesis, pudimos comprobar de primera mano cómo religiosas del siglo XVII escribieron teatro para representar dentro del mismo convento en el que vivían. Es el caso de sor María de San Alberto (1568-1640) y sor Cecilia del Nacimiento (1570-1646), hermanas religiosas y de sangre que profesaron ambas en el convento de las Carmelitas Descalzas de Valladolid, sitio que guarda celosamente sus obras y que pude copiar para un futuro trabajo sobre ellas.

tanto, no van a tener más remedio que ajustarse a los patrones ya establecidos por sus contemporáneos y que tanto éxito cosecharon; de otro modo, es posible que estas obras hubieran quedado más relegadas al anonimato de lo que ya lo estuvieron.

Casi todas estas escritoras siguen el modelo genérico de la comedia, el más popular y comercial de su tiempo, modelo que manejan con gran dominio en su construcción, diálogo o versificación, por ejemplo. Por ello, a la hora de analizar desde una perspectiva pragmática las obras de estas escritoras, me he decantado por la comedia de capa y espada o de enredo (y una caballescica), que parece ser el más apreciado por ellas, y para nuestro objetivo el más fructífero, como tendremos ocasión de demostrar a lo largo de esta Tesis Doctoral.

0.1.2. Corpus y objetivos

Así, desde la Pragmática Lingüística, y teniendo como punto de partida la intención comunicativa, en el sentido especial que esbozó Grice (1977 [1957])⁵ en su teoría del significado, la presente Tesis se propone aislar aquellos aspectos del significado que van más allá del sentido convencional y

⁵ Grice, Herbert Paul (1977 1957): *Significado*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, trad. de Aline Menassé.

literal de los signos y que resultan relevantes para nuestra hipótesis de trabajo.

El corpus del trabajo se compone de comedias escritas por mujeres en los Siglos de Oro y tratamos de aplicar un modelo pragmático de análisis lingüístico-literario, según la Teoría de la Relevancia de Wilson y Sperber, que descubra los contenidos no codificados en esos textos que, con toda probabilidad -según nuestra hipótesis- guardan relación directa con la condición de ser mujer en estos Siglos de Oro, pero que han quedado enmascarados bajo el ropaje de la estructura literaria: en definitiva, pretendemos descubrir las implicaturas que hay en el teatro escrito por mujeres en los Siglos de Oro.

Está claro que la descripción del sentido no se reduce a establecer una correlación entre dos niveles lingüísticos o entre dos códigos diferentes. Debe tenerse presente que la expresión lingüística en su constitución implica una operación de transcodificación que necesariamente tiene como mediador al ser humano, condición que le permite manipular la misma expresión lingüística, adaptándola a las circunstancias y a los propios intereses, enmascarando, proponiéndoselo o no, determinados sentidos que, en ocasiones, pueden llegar a contradecir el significado que manifiesta la superficie del texto. De ahí que la investigación de la comunicación mediante la lengua debe tener como uno de sus objetivos prioritarios las condiciones de la manifestación del sentido,

para lo que deberá proveerse de los instrumentos adecuados, orientado todo aquello a obtener resultados seguros y sistemáticos. Por ello, desde el punto de vista metodológico, se hace del todo precisa la creación de un modelo de análisis que sea capaz de aportar a los textos literarios, y no únicamente dramáticos, un marco teórico coherente desde el punto de vista lingüístico.

La Pragmática, entendida como una teoría de uso lingüístico, que integra niveles epistemológicos múltiples, nos proporcionará algunos de esos instrumentos para la construcción del modelo adecuado en el análisis de textos. Uno de los conceptos fundamentales es el de la *implicatura* que es, a su vez, uno de los componentes centrales de esta reciente disciplina.

Los componentes del significado que se deban exclusivamente al aspecto comunicativo propiamente dicho tendrán que ser sistemáticamente investigados, así como aquellas inferencias que han sido transmitidas a propósito y que necesariamente van ligadas a clases específicas de *intención* comunicativa.

A partir de las reflexiones anteriores, formulamos la siguiente hipótesis:

Las dramaturgas de los Siglos de Oro utilizan a los personajes de sus comedias para reclamar los mismos derechos que a los hombres y mostrar su protesta por la discriminación de la mujer como implicatura global deducida del análisis realizado a las comedias escritas por mujeres según la

Pragmática Lingüística y la Teoría de la Relevancia de Wilson y Sperber.

Para verificar la hipótesis anterior, nos proponemos los siguientes objetivos:

a) Probar que las obras dramáticas escritas por mujeres en los Siglos de Oro responden todas ellas a un mismo esquema constructivo de enmascaramiento de algunos problemas femeninos, dando explicaciones funcionales significativas, precisas y comprobables de determinados hechos lingüísticos, sobre todo aquellos que tengan relación con su condición de mujer y las razones científicas comprobables que las condujeron al silencio.

b) Descifrar y analizar de manera sistemática todo cuanto disiente del significado convencional o literal de las meras estructuras lingüísticas; es decir, aquellos aspectos que van más allá de la semántica, pero que resultan significativos para establecer una tipología. Esto deberá hacerse mediante un lenguaje que explicita las intenciones y acciones recíprocas de los participantes en la comunicación dramática, mediante mecanismos filológico-pragmáticos como las *implicaturas*, por ejemplo.

c) Avanzar en el desarrollo de marcos teóricos firmes, que sean coherentes desde el punto de vista lingüístico-literario, pero que además sean útiles y de aplicabilidad general para el estudio de otros géneros literarios. Con

ello pretendemos facilitar a los estudiosos de la literatura un cuerpo teórico suficiente que ayude a descubrir nuevos elementos en la construcción y recepción de los textos dramáticos.

d) Todo lo anterior debe conducirnos a crear un modelo de estudio literario desde la lingüística, que sea capaz de descubrir metodológicamente las constantes que operan en el texto, como expresión de la incorporación de todo lo que conlleva, lo que hemos definido como *intencionalidad pragmática*.

0.2. DESARROLLO, NOTAS Y ACLARACIONES ADICIONALES

0.2.1. Contenido

Para analizar los elementos que intervienen en el vasto y complejo proceso de la recepción dramática, he dividido el estudio en varios apartados, como puede observarse en el índice del mismo.

El capítulo uno, lo dedicamos a hacer una amplia introducción del contexto histórico-cultural y literario de los Siglos de Oro en el que tratamos, obviamente, del Renacimiento y del Barroco así como del teatro que se hacía en los siglos XVI y XVII.

El capítulo dos está dedicado a la consideración de la mujer hasta los

Siglos de Oro y su relación con la literatura.

El tercero está dedicado a la Pragmática Lingüística y a la Teoría de la Relevancia, capítulo que constituye el fundamento teórico y la metodología en la que se basa la presente investigación.

El capítulo cuatro versa ya sobre el estudio y análisis de las comedias objeto de la tesis⁶.

En el capítulo cinco, unas conclusiones, y como capítulo aparte incluimos un apéndice que recoge algunas notas biográficas de las autoras de las comedias estudiadas, seguido de un breve resumen de sus obras, para finalizar con la bibliografía.

0.2.2. Las autoras

La selección de estas dramaturgas de las que voy a analizar sus obras, no es gratuita.

Optar, como dice el DRAE, significa 'escoger entre varias cosas' y, siempre que se elige algo o a alguien, quedan relegadas a un segundo plano o apartadas definitivamente las otras alternativas, y eso es justamente lo que ha

⁶ Advertimos que las ocho comedias que analizamos no figuran todas en todos los capítulos. La selección ha venido obligada por el tema. Así, por ejemplo, en el capítulo titulado *El disfraz varonil* aparecen analizadas cuatro comedias, mientras que en el *Metateatro* son ocho las que contienen elementos susceptibles e investigación y lo mismo sucede en *El personaje*.

ocurrido con las dramaturgas frente a los grandes clásicos como Lope, Calderón o Tirso en lo que a teatro se refiere, cuyas comedias han sido popularizadas y profusamente analizadas desde numerosos puntos de vista; ellas, en efecto, siempre han quedado relegadas a un segundo plano. Con excepción de sor Juana Inés de la Cruz, Ana Caro o María de Zayas, el resto de escritoras son prácticamente desconocidas y difíciles de encontrar sus obras en el mercado. Por ello, aprovecho también esta oportunidad para dar sus nombres y una breve noticia de sus textos, que sirva de homenaje a la mujer que cada una de ellas representa.

La nómina de autoras teatrales de los Siglos de Oro con que hoy contamos es importante, y lo es gracias a que la mayoría de ellas decidió, en un momento dado, abandonar el anonimato y defender el derecho a ser reconocidas como escritoras en un mundo reservado a los hombres.

Así, tenemos a damas españolas como Feliciano Enríquez de Guzmán, María de Zayas y Sotomayor, Ana Caro, Leonor de la Cueva y M^ª Egual, marquesa de Castellfort (Castellón, primera mitad del siglo XVII- Valencia, 1735) con *Los prodigios de Tesalia* y *Triunfos de amor en el aire*. Todas ellas cultas, aristócratas, independientes y relacionadas con los ambientes más eruditos de la época en sus ciudades. La mayoría no fueron escritoras clandestinas (Leonor sí) y a muchas hay que situarlas en el triángulo de

Madrid, Sevilla y Valencia, que es el centro de la actividad teatral del momento (Feliciano y Ana, sevillanas; Zayas, madrileña y M^a Egual, valenciana). Todas se encuadran dentro de la tradición lopesca, escriben obras de temática amorosa, de gran calidad, elegantes, bien construidas y comparables a lo mejor de la época.

Son varias las damas portuguesas que escribieron comedias en castellano, entre las que se encuentran Ángela de Azevedo (dama de Isabel de Borbón), Bernarda Ferreira de La Cerda (1595-1644), hija del Canciller Mayor del Reino con *Cazador del cielo* y *La buena y mala amistad*, Isabel Senhorinha da Silva (Lisboa 1658- ?) con *Celos abren los cielos*, Beatriz de Souza e Mello (Portugal, 1650-1700) con *La vida de Santa Elena* y *invención de la cruz* y *Yerros enmendados* y *alma arrepentida* o Juana Josefa de Meneses, condesa de Ericeira (Lisboa, 1651-1709), cuyas obras desaparecieron, según Serrano Sanz, en el terremoto acaecido en Lisboa en 1755, tituladas *El divino imperio del amor* y *El duelo de las finezas*. Todas ellas pertenecían, también como las anteriores, a la nobleza e insistían en el tema religioso, como la comedia de santos, que va a ser su tema favorito, pero sin abandonar la temática profana.

Relacionadas con el mundo de la literatura podemos citar a Paula Vicente (1500-1560), hija de Gil Vicente que, según Menéndez y Pelayo,

compuso una serie de comedias, hoy perdidas.

Y dentro del teatro que se desarrollaba en los conventos de clausura, escrito, dirigido e interpretado únicamente por mujeres y para la comunidad religiosa en la que profesaban, debemos citar a sor Marcela de San Félix (relacionada también con el mundo de la literatura, pues su padre fue nada más y nada menos que el famosísimo Lope de Vega) que, por cierto, tuvo que quemar su obra por exigencias de la vida religiosa; a sor Francisca de Santa Teresa, a sor Cecilia del Nacimiento o a sor María de San Alberto, todas ellas representantes, entre otras muchas, de un fenómeno teatral de gran amplitud en aquel periodo áureo de nuestra literatura.

Resulta paradójico que, mientras unas religiosas se vieran abocadas a mandar al fuego sus propias obras, otras, sin dejar de ser monjas, escribieran dramas para teatros comerciales o palaciegos, con lo que competían con los mejores ingenios de su época. Entre esas ilustres mujeres se encuentra, por ejemplo, sor María do Ceo (Portugal, 1658-1752), que escribió autos alegóricos y las comedias *En la cara va la fecha*, *En la más oscura noche* y *Preguntarlo a las estrellas*, que fue una escritora muy prolífica, con gran estilo dentro del modo de hacer barroco, con absoluto dominio de los recursos del idioma castellano. Y, por supuesto, sor Juana Inés de la Cruz, escritora excepcional y una de las figuras más importante del teatro escrito por mujeres

en su época, pues tuvo fama grande entonces.

De esta larga nómina de dramaturgas de los Siglos de Oro hemos elegido a las que escribieron en pleno siglo XVII y, dentro de ese grupo, a aquellas que se decantaron, de entre el abanico de posibilidades que el teatro de la época les ofrecía, por la comedia al más puro estilo lopesco.

Hemos descartado a las autoras religiosas por la sencilla razón de que, dada la índole del género dramático religioso y al público a quien iba dirigido, determinadas cuestiones referentes a las mujeres ni siquiera se podían plantear o, en tal caso, no existía la libertad de poder elegir el plantearlas o no.

Dentro de las comedias del siglo XVII también hemos descartado obras como *Amor es más laberinto*, de sor Juana Inés de la Cruz, una comedia cercana a las de capa y espada, pero de tema mitológico, que se alejaba, en cierta manera, como obra apta, de acuerdo con nuestra intuición inicial, como se podrá comprobar. Sí estudiamos otra obra, *Los empeños de una casa*, de la misma autora.

También estudiamos como comedias típicas de enredo o de capa y espada *La traición en la amistad*, de María de Zayas y Sotomayor y *Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro, además de *El conde Partinuplés*, aunque esta

última es una comedia caballeresca, no de capa y espada como el resto⁷.

La firmeza en el ausencia, de Leonor de la Cueva es una comedia que aborda el tema del honor, por lo que podría pensarse que nos encontramos más bien ante un drama con final trágico que, sin embargo, la autora resuelve con un final feliz y, por tanto, nos ha permitido incluirla también en nuestra nómina.

A las anteriores añadimos tres comedias de una autora portuguesa, Ángela de Azevedo. *Dicha y desdicha del juego y la devoción de la Virgen* es una comedia de enredo hecha «a lo divino» y plagada de elementos religiosos. *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* es una comedia de santos, pues recrea la leyenda de Santa Irene, en la que se intercala una historia de amor y de celos que, en muchos momentos, funciona como la típica comedia de capa y espada. La última de las obras, *El muerto disimulado*, posee también personajes y ambientes típicos de las comedias que analizamos.

Hemos prescindido de Feliciano Enríquez de Guzmán porque la estructura de su obra se sale un poco de los márgenes de las comedias que trabajamos, como es el caso de los *Jardines y campos sabeos*, una comedia

⁷ Quizá, por ello, puede presentar menos interés que las otras desde la perspectiva que nos ocupa, ya que la acción y, sobre todo, los personajes, están menos desarrollados y el alejamiento de la realidad impide que la autora pueda plantear tan abiertamente cuestiones que observamos en el resto de las obras. A pesar de todo nos ha parecido interesante y, como veremos, también ha dado su fruto.

destinada más bien a la lectura que a la representación.

Así pues, como corpus de base para nuestra investigación contamos con ocho comedias, que estudiaremos bajo la óptica y metodología de la Pragmática lingüística y la Teoría de la Relevancia y que son las siguientes⁸:

La traición en la amistad, de María de Zayas y Sotomayor⁹.

La firmeza en el ausencia, de Leonor de la Cueva.

Valor, agravio y mujer, de Ana Caro¹⁰.

El conde Partinuplés, de Ana Caro¹¹.

Dicha y desdicha del juego y de la devoción de la Virgen, de Ángela de Azevedo.

La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén, de Ángela de

⁸ Cito en forma abreviada las obras objeto de análisis, sobre todo en los cuadros comparativos, para hacer más ligera su lectura y no abrumar tantas veces con lo mismo al lector, dejando en negrita la propia cita ahora para que se vea cómo se hará.

⁹ Citaré por la edición de Felicidad González Santamera y Fernando Doménech (1994): *Teatro de mujeres del Barroco*. Madrid, Publicaciones de la ADE, pp. 33-172. A partir de ahora las páginas de las citas de cada una de las ocho obras dramáticas objeto de esta Tesis a la que aluda, las incluiré en el texto, así como los versos a que haga referencia. La siguiente obra de Leonor de la Cueva, *La firmeza en el ausencia*, se citará por esta misma edición, pp. 233-336.

¹⁰ Cito por la edición de Lola Luna (1993): *Valor, agravio y mujer*. Madrid, Castalia.

¹¹ Cito por la edición de Scott Soufas, Teresa (1997): *El conde Partinuplés en Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*. Kentucky, The University Press of Kentucky, pp. 133-162. Las siguientes tres obras de Ángela de Azevedo, también se citan por esta edición: *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, pp. 1-44, *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, pp. 45-90 y *El muerto disimulado*, pp. 91-132.

Azevedo.

El muerto disimulado, de Ángela de Azevedo.

Los empeños de una casa, de sor Juana Inés de la Cruz¹².

0.2.3. Terminología y transcripción

a) En primer lugar, empleo el término «dramaturgas»¹³ en su acepción de 'mujer que se dedica a escribir obras teatrales, como sinónimo de «autor», que según el DRAE es la «persona creadora de una obra literaria» y a la que en el siglo XVII se le llamaba simplemente «poeta». Sabemos que en ese mismo siglo el «autor de comedias» aludía al director y responsable de la compañía teatral, expresión que utilizaré en el mismo sentido.

En segundo lugar, con el término «vulgo» en el siglo XVII se designaba el 'conjunto de personas que ven una obra dramática', es decir, el público en nuestro lenguaje actual. Es sabido que en los Siglos de Oro se utilizaban términos como *oyente*, *gente*, *pueblo*, *personas*, *mosqueteros* o *ilustre senado* para referirse a lo mismo. Sin embargo, Lope de Vega recurre en numerosas ocasiones precisamente al vocablo «vulgo» para referirse al mismo objeto,

¹² Sor Juana Inés de la Cruz (2006): *Los empeños de una casa*. Barcelona, Linkgua ediciones, edición por la que citaremos.

¹³ Como la mayoría de estudiosos en la materia, utilizamos el término dramaturgas con el significado de mujeres que se dedican a escribir obras de teatro. Es curioso que la Academia solo

razón más que justificable de nuestra elección. También me valdré de otros vocablos como *público*, *respetable*, *espectadores* y *receptores*.

En tercer lugar utilizo indistintamente como sinónimos, para referirme tanto al texto escrito como a la representación, «drama», «trama» o «comedia», aun cuando algunos estudiosos, que abogan por diferenciar el teatro como género literario y como representación, los utilicen indistintamente.

Utilizamos la cursiva para destacar un término como, por ejemplo, la palabra *casa* es..., o una expresión (*el disfraz varonil*); así como una sola comilla para indicar el significado de *actor* es 'actor'.

b) La primera vez que citamos a un autor ponemos la referencia completa a pie de página: apellidos y nombre con letras minúsculas, seguido, entre paréntesis, del año, el número de edición en superíndice, y a continuación el año de la edición original entre corchetes, en caso de que se trate de una obra traducida, (1974³ [1966]), después de los dos puntos el título de la obra en cursiva y después de punto el lugar y la editorial, seguida de la página o páginas, separadas por comas. La segunda vez irá la referencia en el texto: entre paréntesis el apellido del autor seguido de dos puntos y el número de página (Alarcos: 25); si se trata de más de una obra del mismo autor, a

recoge el masculino, dramaturgo, autor de obras dramáticas. Cfr. DRAE.

continuación del apellido, el año y la página (Alarcos, 1971: 25).

Las citas textuales, en verso, llevarán al final de la última línea y entre paréntesis el número de los versos (v. 134 o vv. 234-236); en caso de que tenga menos de dos líneas irán en el interior del texto y entrecomilladas.

En caso de varias páginas sin concretar, al número le sigue ss. (156 y ss.). Y cuando hablamos de varias páginas, pp. y de una sola, p. Utilizamos la abreviatura edic. para referirnos a una edición concreta de alguien, a nuestro juicio, de cierta importancia; y trad. para referirnos a quién es el que ha traducido esa obra o ha hecho la versión castellana de la misma, si es relevante.

Como el lector irá descubriendo en páginas sucesivas, no en todos los capítulos de análisis figuran las ocho comedias, sino sólo aquellas que presentan textos relevantes para nuestra investigación, aunque como podrá constatarse son mayoría en cada uno de los capítulos al efecto.

c) Las ediciones de los textos del XVII no son siempre fiables, y entre el original y las transmisiones popularmente conocidas hay diferencias notables. Por ello, he recurrido, siempre que ha sido posible, a los textos originales o a ediciones críticas que, por supuesto, se pueden ver en la bibliografía.

Aclarar, al respecto, que para Ángela de Azevedo la edición que he manejado es la de Teresa Scott Soufas (1997), *Women's Acts*, en bibliografía.

Allí, la estudiosa recoge el nombre con «z» (Azevedo), aunque en otras ocasiones se puede encontrar con «c» (Acevedo). Como he manejado esa edición, he optado por utilizarlo como ella, siempre con «z», y así evitar confusiones.

En la misma edición aparece una obra de Ángela de Azevedo, *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*. En otras ediciones y menciones que he encontrado a la obras, casi siempre está así y, aunque somos conscientes de que el nombre hace referencia a la ciudad portuguesa de Santarem, he optado por respetar esa edición que lo cita como 'Santarén' y escribirlo siempre así a lo largo del trabajo.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. *CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL Y LITERARIO DE LOS SIGLOS DE ORO*

1.1.1. Los Siglos de Oro

Los Siglos de Oro españoles, período que comprende el Renacimiento y el Barroco¹⁴, y que algunos historiadores sitúan entre 1500 y 1680¹⁵, son los que va a abrir para España una larga época de plenitud, sobre todo culturalmente hablando.

Estos dos siglos ofrecen, aunque dentro de una gran unidad esencial (el fondo va a ser el mismo, no así la forma), caracteres bien distintos, que obligan

¹⁴ Hay infinidad de especulaciones sobre por qué el siglo XVI recibe el nombre de Renacimiento y el XVII el de Barroco. Por lo general, se ha llegado a aceptar que Renacimiento es el período que va desde 1500 a 1600 y que el término Renacimiento responde al de renacer de la cultura greco-latina. El Barroco, sin embargo -período que abarcaría del 1600 al 1680, más o menos-, empezó siendo un insulto -también lo fueron «Gótico», en principio 'de los godos, bárbaro', 'Culterano' o 'Romántico', por ejemplo-, es una palabra de origen francés (baroque 'extravagante') y aplicado a una perla particular (<barrôco, port., 'barrueco, perla irregular'). Su significado era, pues, 'deforme, extravagante', y en un primer momento se aplicaría a la arquitectura, la pintura,..., pero muy pronto se extendió a la música y, sucesivamente, al resto de las artes. Ese sentido peyorativo, a lo largo del tiempo, lo irá perdiendo, para acomodarse más a la idea de ser un movimiento que «contrasta» con el anterior. Algunos, formalmente hablando, han llegado a decir que Barroco es el Renacimiento vuelto al revés, «exacerbado» en el tratamiento de sus motivos y paradójico.

¹⁵ La fecha de 1680 está cercana al fallecimiento del gran dramaturgo don Pedro Calderón de la Barca (1681), porque se dice que, después de él, no se hizo nada nuevo ni bueno. Otros, fieles a la significación literal de la palabra «siglo», lo encuadran entre 1550 y 1650, porque es en este periodo cuando la producción artística es más fecunda. Otros, en fin, preferimos hablar de Siglos de Oro, es decir, el XVI y XVII.

a una diferenciación: el siglo XVI corresponde a la plenitud del Renacimiento, el XVII a la época Barroca.

Durante el primero, España sigue las corrientes universalistas del Renacimiento europeo y marcha a la par, con ellos, sobre todo en cuanto a direcciones generales se refiere; en el segundo, se dan los caracteres más típicos y personales de nuestras letras y nuestras artes.

El Renacimiento, a su vez, debe ser subdividido en dos mitades, que corresponden exactamente a los dos monarcas que reinaron en el siglo XVI, Carlos V y Felipe II, respectivamente. Durante el primero, el Renacimiento español sigue las directrices paganizantes que predominan en toda Europa y es el momento de la *recepción* de los influjos extranjeros (predominantemente italianos). Bajo Felipe II, período de *asimilación*, las tendencias renacentistas se cristianizan. Y en el Barroco, estaremos en el período de *nacionalización* de todo lo recibido y asimilado.

Huelga decir que, tratándose de una época rica en valores creativos individuales, lógicamente son estos lo importante, pero creemos que facilitará su comprensión el tener una idea de las corrientes históricas y espirituales sobre las que se sustentan la individualidad de un autor y el carácter de su creación, que es lo que trataremos de hacer a continuación.

1.1.2. El Renacimiento

El Renacimiento constituye una encrucijada en la historia de toda Europa, sobre todo en lo cultural y literario; es un vasto conjunto de fenómenos de tipo cultural, ideológico, histórico, etc., que son los que propiciarán el paso de la Edad Media a la Edad Moderna¹⁶.

Con el final de la Edad Media, España inicia rápidamente su ascensión hacia una época de plenitud. Se van a dar ahora una serie de causas de tipo político y social que, desde los Reyes Católicos (1479-1514) harán de España la primera potencia indiscutible de Europa y empujarán en el orden de la

¹⁶ El Renacimiento, entre otras cosas, supone una revisión de la cultura medieval y un retorno al mundo clásico. Pero lo del retorno sólo no sucede en España, en donde el Renacimiento no se trata tanto de una ruptura como de una integración (en España, las aportaciones de Grecia, desde quince siglos atrás, subyacían en la cultura medieval, en distintas formas y expresiones; por su parte, Roma, dejando al margen su cultura, aportó el uso del latín, que se convirtió en el vehículo de expresión culta). Por ello, se ha discutido extensamente acerca de si existió o no el Renacimiento en España. Muchos estudiosos (entre ellos, el pensador alemán Morff o un pensador tan germanófilo como fue Ortega y Gasset), al considerarlo como una ruptura radical con el espíritu de la Edad Media y estimándolo tan sólo bajo el aspecto de una paganización de la vida, han podido negar su existencia en nuestro país. Una de las razones aducidas es la consideración como prototipo de Renacimiento el italiano, al que exactamente puede no ajustarse el Renacimiento español. Hoy en día nadie niega su existencia, e incluso van más allá al pensar que el Renacimiento español no sólo estuvo a la altura de sus más brillantes manifestaciones en otros países, sino que todavía los sobrepasó en muchos aspectos. Y podemos ir aún más lejos al afirmar que el Renacimiento español consiguió resultados de manifiesta originalidad, precisamente, en la fusión de la tradición medieval con las nuevas aportaciones europeas (las novelas de caballerías, que en el resto de Europa habían dejado ya de escribirse en el XVI; o, por ejemplo, la mística, que nacerá de una conjunción y armonización de la religiosidad medieval y católica, junto con otra de origen alemán, renacentista e individual). Mientras el resto de las naciones europeas rompen con su pasado, España lo recoge y renueva, consiguiendo una síntesis peculiarísima en la que se llega a fundir lo mejor y más duradero de ambas vertientes. Otro rasgo de originalidad de nuestro Renacimiento es también la coexistencia de lo popular y típicamente local e hispánico con la cultura universal, recibida de la herencia clásica. Y, por último, la persistencia de nuestra tradición épica, que los demás países olvidan, es una muestra importantísima de la capacidad española para la armonización de los elementos más contradictorios.

literatura, del pensamiento y de las artes, el movimiento ascensorial desde comienzos del siglo XV.

Los Reyes Católicos son el pórtico del gran momento de España y, al sucederles en el trono su nieto Carlos V (1516), comienza el período de esplendor de nuestro país y, por consiguiente, de nuestras letras.

La Edad Media puede considerarse como una época de formación y de tanteos, aunque una y otra vez aparecen obras de gran valor (recordemos por ejemplo, a *La Celestina*¹⁷), no se dan sino de manera esporádica y en géneros aislados. Con el siglo XVI y, con posterioridad el XVII, en cambio, asistimos a una floración que alcanza todos los géneros y que se produce de una manera orgánica, coherente, ininterrumpida: es la manifestación de la pujante plenitud de España, que se encuentra ya en su madurez y, todo lo anteriormente esbozado, cuajará en los productos más notables y originales de la época (prueba de ello es, por ejemplo, *El Quijote*¹⁸).

El siglo XVI es la época en que España, tras la unión de las coronas de Aragón y Castilla (1479), la conquista de Granada (1492) y el descubrimiento de América (1492), llega a la cumbre de su poder político, poder que también

¹⁷ A partir de ahora citaré por Rojas, Fernando de (1958): *Tragicomedia de Calixto y Melibea*. Madrid, CSIC.

¹⁸ Citaré por Cervantes, Miguel de (1985): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Barcelona, Planeta (edic. de Martí de Riquer).

se dará en el orden de la literatura, el pensamiento y las artes. Y esta pujanza, cómo no, ofrece también, por ejemplo, una creciente hegemonía de la lengua castellana, que llega a sustituir al latín como instrumento de cultura¹⁹.

Varias son las causas fundamentales de la expansión cultural de la época, y las más importantes, a nuestro juicio, son las siguientes:

a) 1453. *Desaparición del Imperio de Oriente (Bizancio) a manos de los turcos otomanos*. Hacia 1430, las fuerzas económicas y políticas del Imperio Bizantino, baluarte de Europa, estaban llegando a su fin. El golpe de gracia fue asestado por Mohamed II en 1453, con la ocupación de la capital. Como consecuencia de la caída del Imperio Bizantino, muchos intelectuales tuvieron que emigrar a Occidente, recalando la mayoría de ellos en Italia. Así, estos intelectuales que han de emigrar a Occidente, nos dan a conocer el saber

¹⁹ El 17 de abril de 1536, en el consistorio del Vaticano, el Emperador Carlos V se dirigía al Papa Pablo III y a los representantes de Francisco I de Francia en defensa y justificación de su política internacional, y lo hacía, no en latín ni en francés o italiano, sino en castellano. El hecho de que un monarca, al frente de una dinastía y de una política no españolas sino paneuropeas, y cuya primera lengua había sido el francés, se mostrase ahora dispuesto a utilizar públicamente y fuera de España el idioma castellano, simboliza la rápida aceptación internacional que tuvo esta lengua en el siglo XVI. A lo largo de todo este siglo, el castellano se convertía en la lengua de la cultura española y adquiría gran prestigio, dentro y fuera de España, mientras el latín se relegaba casi exclusivamente a tratados de teología o de jurisprudencia. Incluso en una nación enemiga como lo fue Francia, durante largos períodos del siglo XVI se imprimían libros en castellano y se escribían gramáticas españolas para facilitar a los franceses el aprendizaje de la lengua. La importancia política y militar de España tras la unificación de Castilla y Aragón, seguida del cambio de dinastía y la formación del imperio de Carlos V explica sólo en parte el auge del idioma español, y lo cierto es que también lo explica la calidad de la producción literaria en lengua española, que confería prestigio, en el ámbito tanto nacional como internacional, al idioma.

clásico helénico que poseían y que, durante la Edad Media, aquí, en occidente, había quedado «larvado».

b) 1492. *Descubrimiento de América*, cuyo significado es que convierte a España en primera potencia de Occidente, aunque a la larga, paradójicamente, fuera también causa de su ruina (inflación, dinero fácil, etc.). Con este descubrimiento, además de los dominios y reinos europeos (Países Bajos, Nápoles, Sicilia, Austria), Carlos V y Felipe II regirán los destinos del mundo con un poderío militar español que vendrá acompañado de un resurgimiento cultural, la Edad de Oro de los siglos XVI y XVII.

c) *La desaparición del feudalismo* que, como es sabido, no fue uniforme en toda Europa. Los Reyes Católicos intentaron abolirlo de un modo drástico, llegando incluso, en ocasiones, a ordenar grandes matanzas de nobles en Galicia, uno de los lugares más reacio a la abolición del feudalismo.

A partir de este momento, el señor feudal, al tener que cambiar su género de vida, se irá transformando paulatinamente en el cortesano, quien mejor representa en el Renacimiento los ideales del perfecto caballero, hombre no sólo versado en las artes de la guerra -hombre de armas-, sino versado

también en letras²⁰. El perfecto cortesano tenía que saber latín, griego, pero también debía dominar el arte de la galantería, tal y como nos comenta Baltasar de Castiglione en su obra *El Cortesano*²¹.

d) *Los orígenes de la ciencia moderna*. Con el Renacimiento se produce en España, como en el resto de Europa, un ensanchamiento de los horizontes

²⁰ Garcilaso de la Vega (1501?-1536), el poeta renacentista por excelencia, va a ser un buen y claro ejemplo de hombre de armas y de letras. Recuérdese que falleció a los treinta y cinco años en el asalto a la fortaleza de muy cerca de Frejus (Provenza), en presencia del emperador Carlos V, al ser alcanzado por una piedra que le lanzaron y recuérdese, cómo no, su notable obra poética.

²¹ Baltasar de Castiglione (1478-1529) era italiano y escritor de la primera mitad del siglo XVI. Había recorrido varias cortes y estados (recordemos que Italia estaba fraccionada en estados, y uno de los soberanos de estos estados era el Papa que, además de padre espiritual de la cristiandad, era jefe temporal de los ejércitos propios). En 1525, Baltasar de Castiglione es nombrado embajador en España ante Carlos V por el Papa (las relaciones en esta época entre Carlos V y el Papa no eran demasiado cordiales, ya que este último se inclinaba a favor de Francisco I de Francia, enemigo a su vez del monarca español). En el año 1527, las tropas españolas de Carlos V ponen cerco a Roma (el conocidísimo *saqueo de Roma* que retratan, aunque de una forma velada, obras de la época como *La lozana andaluza*); una vez que triunfan, saquean la ciudad y hacen prisionero al Papa. Castiglione no pudo hacer nada por evitar el conflicto. Al año siguiente murió, dejando una obra muy interesante en forma de diálogo (que es una técnica muy utilizada en el Renacimiento, de tradición clásica).

En *El Cortesano* (1945 [1528]) presenta el retrato del hombre que aspira a ser un cortesano. Este debe tener agradable presencia física, capacidad para la guerra, valor, en tiempos de paz ha de ser culto, ser humanista, debe saber elegir a sus amigos, educado y, si escribe, su obra debe tener una notable o cierta calidad porque, si no, debe destruirla o guardarla. En el diálogo tercero del libro salen a relucir las relaciones del cortesano con las mujeres, y se dice que debe ser elegante, galante con ellas; es decir, un perfecto caballero, un hombre íntegro (esta última cuestión es muy importante, porque estamos hablando de las relaciones con las mujeres, con una mujer que, tradicionalmente, en la Edad Media, se venía discutiendo si era o no inferior al hombre y, en cierto modo, la actitud de *El Cortesano* cierra un capítulo con respecto a la mujer, desde el punto de vista teórico). En el último de los diálogos, Castiglione trata las relaciones entre el cortesano y el príncipe al que sirve. Lo más destacado que cabe mencionar es lo que se refiere a la actitud del cortesano, que no debe ser una persona servil, dispuesta a decir siempre que sí al príncipe, sino que lo que debe hacer es aconsejarlo. Para ser *cortesano* hay que ser noble, tener dinero, ser un buen guerrero y poseer, además, bastante cultura. Así mismo, el cortesano debe poseer una cierta experiencia en el trato con los demás (saber relacionarse).

intelectuales y espirituales, que se caracteriza por una parcial liberación de la hegemonía aristotélica²². Las formas de pensamiento y las concepciones científicas de la Edad Media basadas en la obra de Aristóteles²³ (cuyos supuestos teológicos limitaban las investigaciones de la física en la que predominaba la idea de un universo cerrado), dieron un cambio radical, propiciando una verdadera revolución intelectual que originó la ciencia moderna, afirmó la hipótesis del universo infinito y abrió la marcha para cambiar los esquemas de pensamiento que regían en la humanidad desde hacía más de veinte siglos. A pesar de ello, las contribuciones de los científicos de los siglos XV y XVI fueron muy limitadas debido en parte a la carencia de instrumentos de trabajo y a su falta de precisión. Amen del exceso espíritu crítico, el pensamiento moderno, ya afirmado, seguirá imparables hasta nuestros días.

²² El mismo Lope de Vega, al escribir su *Arte Nuevo de hacer Comedias en este tiempo* (1609) reconoce en los versos cuarenta y siguientes que los «preceptos de Aristóteles» ya no le sirven para nada: «[...] y, cuando he de escribir una comedia / encierro los preceptos con seis llaves; / saco a Terencio y Plauto de mi estudio, / para que no me den voces». A partir de ahora sólo citaré los versos de esta obra por Lope de Vega, Félix (2002): *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Alicante, Biblioteca virtual de Cervantes (edic. de Juan Manuel Rozas).

²³ Con el Renacimiento la filosofía aristotélica y el escolasticismo dejarán paso a Platón y con él una nueva concepción del mundo y del mismo Dios. El hombre medieval había puesto a Dios en un pedestal, lo temía y, por eso, concebía la vida como un «valle de lágrimas»: recordemos, por ejemplo, las obras que se hicieron sobre la necesidad de adquirir fama en esta vida para la otra, obras como las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique (1981) en edición de Marcos Sanz Agüero en Madrid, Busma. El hombre renacentista va a «pegarle un patada» a ese pedestal y se va a subir él, pues también se cree importante, y cree que está en este mundo para disfrutarlo: recordemos ahora, también, la infinidad de obras que sobre los placeres mundanos se van a hacer.

e) 1517, *se inicia le escisión cristiana o separación luterana*. La reforma luterana, hecho de enorme repercusión y motivado por la necesidad urgente de una reforma en el seno de la Iglesia Católica, provocó una grave escisión en la misma.

El Concilio de Trento (1545-1563) marca el inicio de la Contrarreforma, quedando la cristiandad dividida en dos grupos o Iglesias. Entre la posición luterana y los defensores de la Iglesia tradicional, aparecerá la figura de Erasmo de Rotterdam²⁴, que se situará en un término intermedio con la aspiración del restablecimiento de la pureza de la Iglesia primitiva, aunque no consiguió contentar ni a unos ni a otros.

En este ambiente se desarrollará un tipo de religiosidad íntima que

²⁴ Nació en Rotterdam en 1465 y falleció en 1536. Siendo muy joven se hizo fraile agustino rompiendo más tarde con su orden y arremetiendo contra los frailes. Estudió en París y en Bolonia. Buen conocedor de las culturas griega y latina y especialista en Sagrada Escritura, en Italia se doctora en Teología. Su fama llegó hasta el mismísimo Papa, que le ofreció cargos que rechazó. Más tarde, con motivo de la reforma luterana, que dio lugar a las Guerras de Religión, los dos bandos enfrentados se lo disputa, pero él siempre se mantuvo neutral. Erasmo trabaja con ahínco para que la Iglesia Católica salga de la difícil situación en que la han colocado, por una parte, Lutero, y por otra la corrupción de Roma. Fue profesor en Oxford y en Cambridge, consejero de Estado de Carlos V y rector de la Universidad de Basilea. La popularidad de Erasmo en España no deja de sorprender, sobre todo habida cuenta de que el erasmismo fue una importación hecha por un régimen foráneo del que desconfiaban los castellanos. Sin embargo, el éxito de Erasmo resulta algo más comprensible si recordamos la corriente pietista y el fervor reformista de la España de los Reyes Católicos y del Cardenal Cisneros. El reformismo erasmiano vino, pues, a reforzar la ola de pietismo popular de los tiempos de Isabel la Católica puesto que, al fin y al cabo, la obra de Erasmo iba encaminada precisamente a dar forma y coherencia intelectual a una tendencia general de la época. Erasmo subrayó la importancia para el individuo de buscar su propio camino hacia Dios. Entre los erasmistas españoles más notables se encuentran Juan Luis Vives, Juan de Vergara, Alfonso de Valdés y Andrés Laguna.

centrará la vida religiosa en la pureza de costumbres²⁵, atribuyendo un escaso valor a las ceremonias y prácticas del culto externo, auspiciando una gran floración de la literatura ascético-mística. El mundo se concibe ahora como una muestra de la grandeza y de la hermosura de Dios, frente al «valle de lágrimas» de la etapa anterior.

f) 1492. *La invención de la imprenta* tuvo como consecuencia inmediata un aumento en la difusión del libro que favoreció notablemente el alfabetismo. Sirva como ejemplo el hecho de que, entre 1500 y 1650, se publicaron en España unas 250 novelas de caballerías que, si tenemos en cuenta que las tiradas eran entre 1000 y 2000 ejemplares, nos encontramos con 250.000 ó 500.000 libros de caballerías, para una población en la que sólo el 5%, más o menos, sabía leer.

La invención de la imprenta favorecerá la secularización de la cultura, al convertir el libro en objeto de consumo, popularizándose de esta manera el saber, máxime si tenemos en cuenta que los manuscritos eran carísimos, mientras que las copias de la imprenta, más baratas, estaban al alcance de todo el mundo.

²⁵ Y ejemplo claro de todo ello será la enorme proliferación que se va a dar en la época de fundaciones y reforma de algunas órdenes religiosas, como el caso de las Carmelitas Descalzas.

g) Unido a todo lo anterior, podemos citar *las actividades económicas* que, aunque en su mayor parte continuaban sometidas al sistema de fijación de precios de los gremios, según una mentalidad que puede denominarse estática («*iustum pretium*»), habían comenzado a regirse por el libre juego o la ley de la oferta y la demanda. Es el caso del comercio marítimo del grano, la fabricación y venta de paños o la minería.

Como consecuencia de ello, surge una nueva moral, la de los negocios, de la que probablemente se derivó también una nueva moral, la de engañar al prójimo, base de la tan famosa novela picaresca de la época y, al mismo tiempo, embrión del capitalismo que, al generalizarse, dará lugar a una nueva clase social característica del Renacimiento, la *burguesía*.

En la sociedad del Renacimiento se cotizarán las aptitudes individuales en el campo de la política, del comercio, de la inteligencia, frente al colectivismo de la Edad Media, aspectos todos ellos que facilitarán la entrada en la modernidad²⁶.

Así, pues, el ascenso de la burguesía y el desarrollo del capitalismo

²⁶ *La Celestina* es buena muestra de la fusión de ambas mentalidades, la medieval y renacentista. Melibea, por ejemplo, es una ferviente creyente, temerosa de Dios en algunos momentos pero, conforme se va desarrollando la obra, asistimos al cambio que se está operando en ella: deja de temer a Dios -tan acorde con la moral medieval-, y se entrega a Calixto. Llega a relajar tanto sus costumbres medievales adquiridas que, al final de la obra, cuando conoce la absurda muerte de su enamorado, ella misma se suicida, algo impensable para un cristiano viejo medieval, pero no tanto para un renacentista que creía que era él el que regía su propia vida.

juegan también un papel importante en la desintegración de la sociedad feudal en la medida en que penetra en todas las esferas de la actividad económica, marchando al unísono de la revolución científica.

1.1.3. El Barroco

Decíamos anteriormente que entre los siglos XVI y XVII existen diferencias notorias, dentro de la unidad que caracteriza este periodo de la historia cultural, que apuntan en *el Barroco* a caracteres más específicos y autóctonos.

El Manierismo, como puente entre el Renacimiento y el Barroco, es un paso, un cambio o ruptura que sigue aplicando las normas clásicas del Renacimiento corrompidas, que se plasman en un arte efímero, dando paso al Barroco, que se sistematiza, pero sigue por el mismo camino de «corrupción», hasta alcanzar los caracteres propios de los Siglos de Oro.

Las características más relevantes del Renacimiento, es decir, el hombre en el centro de todas las cosas y la exaltación de la naturaleza, del amor y del bucolismo, se truecan, convirtiendo la vida presente y la naturaleza en algo fugaz, perecedero y, consiguientemente, su valor también. Así, por ejemplo, la naturaleza aparece en la literatura, no como es, sino como se la imagina el artista (Góngora es un claro ejemplo de esa peculiar utilización de la

naturaleza).

Aunque resulte un ejercicio difícil y delicado en el mejor de los casos, deberíamos relacionar las manifestaciones literarias con el medio social en que se producen. Y es tendencia muy común relacionar la producción cultural del siglo XVII español, la del Barroco, con las condiciones político-sociales españolas del momento, y en especial con la decadencia y descomposición interior que sobreviene a la muerte de Felipe II (1598); una «decadencia y descomposición» que influirá en el estado de ánimo de los artistas y dejará su impronta en las artes plásticas y en la literatura sobre todo.

Son sobradamente conocidas las circunstancias de empobrecimiento económico y financiero, los fracasos políticos y militares, la debilitación de los sentimientos patrióticos y religiosos, la disgregación interior con la separación definitiva de Portugal y la rebelión de Cataluña, la corrupción administrativa y la ineptitud de los monarcas que entregan el poder a la codicia y arbitrariedad de los validos.

España, que en la centuria anterior había proclamado los ideales de una monarquía universal como cabeza visible de la unidad católica, se ve ahora hundida en un total fracaso, y las artes lo acusan. Esta decadencia y desconcierto explica, en buena parte, la existencia de los fuertes contrastes que siempre han sorprendido a propios y extraños y que confieren esa facies

particular a la vida española: galantería y rufinería, idealismo y picaresca, refinamiento y vulgaridad, afán de placer y exaltación religiosa, total despreocupación por los intereses públicos y desaforado patriotismo.

También, desde el punto de vista material, la sociedad española de la primera mitad del siglo XVII es una sociedad en declive: riqueza y miseria conviven, por ejemplo. La contraposición de lujo y hambre se hace patente en la corte de Felipe III, en la que se veía gastar dispendiosamente no sólo al rey, sino a su favorito y a toda la legión de nobles y cortesanos, mientras las calles estaban llenas de pobres y mendigos²⁷.

El lujo, la inmoralidad, la corrupción y la despreocupación invadieron la vida pública, mientras que la peste hacía estragos en una población mal alimentada y sobrecargada de unos impuestos destinados a cubrir los gastos de una corte lujosa. La sociedad se va a materializar y se va a volver muy frívola, pues la aristocracia buscará, ante todo, los placeres mundanos.

Todo ello creó un clima de desmoralización enorme y fomentó una actitud de materialismo total. Con Felipe II ya se había iniciado la decadencia de la hegemonía española, pero durante los reinados de Felipe III (1598-1621)

²⁷ Llega a ser tan importante el número de mendigos de la época, que se tuvo que hacer un censo de los mismos en las distintas poblaciones donde solían estar, para que no cambiaran de unas a otras, pues en Madrid había mendigos por todas las esquinas, calles y plazas. El retrato de esta situación tan peculiar lo encontraremos en obras de la novela picaresca, por ejemplo, que se hacen eco de esta situación.

y Felipe IV (1621-1665), va a ser total trayendo a la población el desencanto²⁸. Y, sin embargo, esta sociedad corrupta produce un florecimiento artístico y literario que no encuentra parangón en la historia mundial.

Las consecuencias espirituales condicionarán una serie de factores, todos ellos importantes para la época. Por ejemplo, tendremos ahora un pesimismo impregnado de una melancolía vital (la actitud de Quevedo ante su existencia); se dará en los escritores una búsqueda del arte por el arte (de la belleza absoluta, como decía Góngora, y que siglos más tarde buscará, por ejemplo, Juan Ramón Jiménez); con el inconformismo, la gente se volverá más dinámica, más combativa e hiriente (por ejemplo, Góngora y Quevedo en sus conocidísimas letrillas) y tras la armonía rígida de la centuria anterior (cuya mejor muestra puede ser la poesía de Fray Luis²⁹), se instalarán la exageración y el retorcimiento de las formas: la sobriedad, el equilibrio y la medida del Renacimiento clásico se transforman en las exuberancias estilísticas del Barroco.

Esta diferencia incuestionable entre ambas épocas puede percibirse

²⁸ El hombre, en el Renacimiento, se creía dueño de sí mismo, creía que no era la Providencia la que guiaba su vida -pensamiento muy medieval-; ahora, con esta época, el hombre se va a desencantar plenamente. Sirvan de ejemplo los famosos versos de Quevedo que empiezan «Miré los muros de la patria mía» en Quevedo, Francisco de (1999): *Obra poética*. Madrid, Castalia, (edic. de José Manuel Blecua).

²⁹ Fray Luis de León (1989): *Obra poética*. Madrid, Cátedra.

claramente en sendos sonetos de dos autores de la época, uno renacentista y otro barroco, que poseen el tratamiento del mismo tema (la exhortación a una joven para que aprovecha su juventud), el *carpe diem* o *collige virgo rosas*, y están encerrados en la misma forma (el soneto).

En Garcilaso de la Vega, como puede apreciarse en el poema siguiente recogido por Francisco Rico³⁰ [1991: volumen I, 432]):

En tanto que de rosa y azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;

y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto,
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena:

coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera
por no hacer mudanza en su costumbre.

El clasicismo renacentista responde a lo que es racional, reposado,

³⁰ Rico, Francisco (1991): *La poesía española* (Vol. I: De la Edad Media al Renacimiento; Vol. II: Del Barroco a la actualidad). Barcelona, Círculo de Lectores.

porque el espíritu que anima las formas clásicas se relaciona con ellas, y así el poeta sólo dice a la dama «coged».

Sin embargo, Luis de Góngora expresa en el Barroco lo mismo, pero la expresión se transforma, al complicar y retorcer los recursos: ahora exhorta a la dama a «gozar». Véase, si no, en el siguiente soneto, también recogido por Francisco Rico [1991: volumen II, 119]):

Mientras por competir con tu cabello
oro bruñido al sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;

mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello,

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no sólo en plata o viola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Como se puede observar, dos mismas formas métricas para expresar dos mismos temas (*collige virgo rosas* y *carpe diem*) pero dos poemas

totalmente distintos: el primero es armonía, serenidad,... que se transforma y complica en el segundo.

Por tanto, se puede decir que todo el conjunto de formas procedentes del clasicismo grecorromano renacentista está expresándose en el Barroco con una intención y sentido que las contradice: el espíritu barroco, al cambiar, actúa como un revulsivo desde dentro del mismo, que produce una especie de hinchazón o complicación, como hemos podido constatar.

En realidad, para muchos estudiosos, la historia del Barroco español no es otra cosa que la historia del éxito y consolidación del Renacimiento, de la nacionalización del mismo e incluso, en muchos aspectos, de su superación, pero expresándose con un *sentido contrario*.

Es innegable, y ya lo recordábamos más arriba, que en el Barroco se produce un importante florecimiento artístico y literario que corre parejo con la decadencia y el debilitamiento de la sociedad del XVII, como dos realidades contrapuestas.

Pareciera lógico que a una situación de miseria se correspondieran unos empobrecidos frutos. Pero no es plausible que la exuberancia literaria del Barroco sea resultado de la debilitación y decadencia de España en las esferas económico, política y militar. Al contrario, la literatura barroca rezuma confianza en sí misma, en el poder de la palabra en manos de un artista capaz

y atrevido. No se trata, en la mayoría de los casos, de un arte en descomposición sino de super-composición³¹. Es decir, las ideas y actitudes de la literatura barroca no provienen de una sociedad en decadencia sino que son simple continuación de las ideas y actitudes prevalecientes en el siglo anterior.

La diferencia quizá radique en la capacidad inventiva o imaginativa de los escritores: es como si estos se dieran cuenta, de pronto, del poder que tienen en sus manos. La literatura, para el hombre barroco, ya no es un vehículo, sino una creación autosuficiente: adquiere una mayor conciencia de sí misma³².

Eso sí, lo que sorprende hoy de la literatura española del siglo XVII es su casi carencia de alusiones a los desastrosos acontecimientos políticos y a las terribles condiciones sociales de la época. Sólo se explicaría admitiendo que los escritores barrocos tenían puesto su interés, no en la realidad exterior, sino

³¹ Y estos temas del desengaño, del *vanitas vanitatis*, de la caducidad de lo terreno, que se aducen como la quintaesencia del Barroco y en los que se quiere ver un reflejo del derrotismo castellano, no son nada nuevo, pues se dan con frecuencia en la literatura del siglo anterior, por ejemplo, en la poesía de Fray Luis de León, que escribe, recordémoslo, cuando España está en la cumbre de su poder político y militar. Y el tópico de la apariencia engañosa de la realidad, en el que también se ha querido ver un tema exclusivo del Barroco, no es tal, pues místicos, ascetas y predicadores ya lo habían repetido hasta la saciedad en el siglo XVI.

³² Por eso Cervantes en *El Quijote* (1985) no se contenta con contarnos la historia de don Quijote y Sancho; sino que nos cuenta la historia de la historia de don Quijote y Sancho, y esta segunda historia es tan importante como la primera, pues Cervantes urde toda una trama de historiadores, manuscritos, traductores, editores y lectores, en una ingeniosísima mezcla de burlas y realidades en las que incluso el atrevido plagiarista Avellaneda juega en este sentido.

en cómo sorprender e impresionar al lector o al espectador³³. No resulta pertinente interrogarse sobre el sentido de tal profusión y riqueza literaria en un periodo socialmente depauperado y en lo político, con síntomas de desmoronamiento.

Y dentro de esta producción literaria del Barroco descubrimos una serie de escritoras que van a aprovechar, al igual que sus contemporáneos, todo

³³ De los grandes escritores, prácticamente el único que se preocupó en alguna medida de la crisis fue Quevedo. Ni en Cervantes, ni en Lope, en Góngora o en Calderón notamos una evidente preocupación; y a Gracián, que tenía grandes dotes de observación, lo que le interesaba eran las consideraciones intemporales, no los problemas específicos de su tiempo. Tanto Cervantes como Góngora, cada uno a su manera, son artistas puros, es decir, escritores cuyos objetivos y criterios eran exclusivamente literarios: Góngora se describió a sí mismo como «afectado por el mal de poesía», lo cual es ya revelador, como lo es también el hecho de que ningún otro poeta de aquel tiempo fue tan discutido, explicado, atacado y defendido, hasta el punto de que él mismo tuvo que justificar su arte con el pretexto de que aquellos lectores que pudiesen penetrar bajo la superficie poética hallarían un importante mensaje; pero el mensaje, si es que lo hay, parece tan común que nunca hubiera justificado como fin único o primordial el esfuerzo creativo tan inmenso que supuso una obra como las *Soledades*, lo cual parece indicar que Góngora, fuese o no consciente de ello, iba ya camino de la moderna estética del *arte por el arte*.

Con Cervantes sucede algo parecido pues, ¿en qué sentido son ejemplares sus novelas cortas?, la ejemplaridad de las *Novelas Ejemplares* no tiene, en la mayoría de los casos, ninguna aplicación moral o doctrinal. No es, por supuesto, que sean inmorales, sino sencillamente que son experimentos narrativos, y precisamente la principal reclamación del mismo Cervantes en cuanto a su posición literaria era la de haber «creado» este género en España. En cambio, sí podríamos decir que la ejemplaridad de las novelas cervantinas estuvo en mostrar el camino a otros escritores, el dar el primer paso a un arte nuevo. En cuanto a *El Quijote*, sostener hoy que Cervantes llevase a cabo tan inmenso esfuerzo con el único fin, ya innecesario, de desacreditar las novelas de caballerías, resulta cuanto menos discutible. Y, además, lo desmienten su dolor y rabia cuando un escritor mediocre como era Avellaneda le robó sus ideas y personajes.

Este mismo fenómeno se puede observar, pero con muchísima más claridad en la comedia. La comedia, en palabras del propio Lope, «nació» para satisfacer a un pueblo hambriento de diversión, para calmar la impaciencia de los mosqueteros, pero las alusiones a los agobiantes problemas del país brillan por su ausencia; en cambio, hay un verdadero derroche de energías en el invento de tramoyas novelescas, dramáticos conflictos de honra y celos, juegos sofisticados de galanes y sus damas. En resumen, un teatro de puro entretenimiento que es plausible admitir que no aspiraba a analizar o pintar la realidad envolvente del momento. Recuérdese que, debido a que resultaba ser una distracción demasiado potente, fue denunciado por los moralistas y predicadores de aquel tiempo, hasta el punto de que provocó el cierre de los teatros en varias ocasiones.

cuanto tienen a su alcance, para crear una obra original, una obra peculiar y, en cierta manera, una obra que sirva de precedente a escritoras posteriores³⁴. Estas ilustres mujeres que van a empezar a hacer algo impensable hasta ese momento: escribir novelas, poesías y teatro que, por lo *novedoso* de su quehacer, tendrán que, salvo raras excepciones, como es el caso de la dramaturga Ana Caro, en España, o sor Juana Inés de la Cruz en México, permanecer en el anonimato.

Nuestro quehacer, a partir de ahora, se centrará en rescatar algunos nombres de dramaturgas, que completarán el panorama teatral de una época, los Siglos de Oro, y que dieron enormes frutos literarios en todos los géneros, pero muy especialmente en el teatro. Y, a partir de las obras de dichas dramaturgas, analizadas minuciosamente, ver si, por ser mujeres, nos envían un mensaje o unas implicaturas en sus obras y, si estas, se pueden sistematizar.

³⁴ Anna Caballé (2004: 7), en la presentación de la obra *La vida escrita por mujeres*. Barcelona, Lumen, nos recuerda un caso que a ella le llamó la atención: «En 1986, un estudio sobre el canon de la poesía española publicado en Estados Unidos afirmaba que la única escritora representada con cierta frecuencia en las antologías del siglo XX era Carmen Conde. Su autor, Howard Mancing, llegó a pensar que debía ser la única mujer que escribía en toda la Península. Hoy la situación ha cambiado notablemente». Y, por suerte, ha cambiado para bien, pues se han descubierto infinidad de escritoras que, desde los Siglos de Oro, estuvieron escribiendo sin interrupción en todos los géneros literarios del momento y que, por tanto, han podido servir de base para futuras escritoras.

1.2. EL TEATRO DE LOS SIGLOS DE ORO

1.2.1. Antecedentes históricos

La palabra DRAMA (en un sentido general, toda obra teatral), deriva del griego y significa «acción», señalando así la característica esencial del drama, que consiste en que ciertos personajes lleven a cabo una acción en un escenario mediante el diálogo y la creación de una atmósfera propia.

El teatro, por tanto, podemos decir que nace o surge en Grecia. Y fue un autor griego en concreto, Aristóteles (384-322 a J.C.), quien reunió y resumió en una obra suya, el *Arte Poética*³⁵, lo que para los griegos eran sus puntos generales, que traspasarán las fronteras griegas y llegarán, con las conquistas romanas, a toda la Romania.

Aunque a lo largo de la historia literaria ha sido repetidamente discutido el problema de los orígenes del teatro en la Edad Media hoy, en opinión de los más autorizados investigadores, parece un hecho incuestionable su nacimiento en el marco de la liturgia de la iglesia³⁶.

³⁵ Aristóteles (1982): *Arte Poética*. Caracas, Universidad Central de Venezuela.

³⁶ Para la mayoría de estudiosos, fue la iglesia la que gestó y dio un impulso decisivo al espectáculo dramático. El culto, la propia misa, tenían ya en sí mismos un cierto carácter dramático y teatral, de rememoración y de representación. Pero fue sobre todo un deseo de embellecimiento y de mayor eficacia didáctica por lo que se dio cabida a las amplificaciones e interpolaciones cantadas en los textos litúrgicos (*tropos*), hacia fines del siglo IX (en concreto, en el monasterio benedictino de Saint Gall). En poco tiempo, tales interpolaciones se hicieron dialogadas, alternando

Para algunos estudiosos ha perdido fuerza el argumento de los orígenes del teatro en ceremonias o ritos paganizantes de carácter folklórico y popular, al igual que la posibilidad de su conexión con reminiscencias del teatro clásico. Según estos estudiosos, las ceremonias de tipo folklórico (cantos, bailes, danzas, etc.) se canalizaron y dejaron sus restos en otras manifestaciones literarias (espectáculos juglarescos, lírica tradicional, etc.), y fue precisamente la iglesia la que, a través de sus ceremonias dramáticas, las absorbió³⁷.

el canto entre el coro y el solista (reminiscencias del teatro griego), hasta llegar a cobrar forma dramática por medio de la escenificación de ese diálogo. La representación de los *tropos* está ya atestiguada en el siglo X.

Fue primero en el *introito* de la misa del Domingo de Pascua donde se introdujo aquella novedad. En esta ocasión se escenificaba un diálogo entre varios clérigos como conmemoración del diálogo entre el Ángel y las Santas Mujeres que llegan al sepulcro de Cristo. Esta costumbre se difundió por las iglesias y monasterios de Europa y se fueron introduciendo variaciones y ampliaciones. A esa ceremonia de Pascua, conocida con el nombre de *Visitatio Sepulchri*, se le añadieron nuevos pasajes o escenas, que fueron ensanchando su cuerpo dramático (los preparativos de las Santas Mujeres, la aparición de Cristo a M^a Magdalena, aparición a los discípulos, etc.). Sobre ella se creó también un nuevo drama litúrgico para celebrar otra ocasión memorable, e igualmente jubilosa y alegre como es la Navidad. Este nuevo drama, llamado *Officium Pastorum*, era una simple traslación del diálogo de Pascua, conmemorando ahora la llegada de los pastores al pesebre. Y también como al de Pascua, se le fueron añadiendo nuevos episodios (la Anunciación del Ángel a los pastores, la ofrenda de presentes, etc.), para concluir con un diálogo entre el celebrante y el coro de pastores. Para la misma ocasión de Navidad se crearon otros dos dramas, el *Ordo Stellae*, sobre el episodio de la adoración de los Reyes Magos, y el *Ordo Prophetarum*, que era un desfile de profetas y personajes bíblicos que iban dando testimonio del nacimiento de Cristo, y que se cerraba con la intervención de la Sibila Eritrea anunciando el juicio final.

³⁷ A ello es a lo que se alude desde los primeros Concilios, en los que se prohibían aquellos espectáculos paganizantes, voces que continuarán durante los Siglos de Oro y que potenciarán el cierre de los teatros en innumerables ocasiones. Al respecto, Agustín de la Granja (1991: 39): «Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II» en Lorenzo/Varey (ed.): *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*. London, Tamesis books Limited, recoge las siguientes citas sobre las prohibiciones teatrales: «Madrid, 11 de mayo, 1588 (...) se tiene noticia que en las comedias y representaciones que se rezitan salen en auitos de cardenales y obispos, ques yndecencia que no deue permitir» (sic.) y, por ejemplo, «Madrid, 7 junio 1589 (...) su magestad, teniendo noticia que en esa çiudad (Granada) se rrepresentan comedias, a mandado se os adbierta que no permitais que rreçiten las que fueren contra buenas costumbres» (sic.).

Para estos mismos estudiosos, el teatro clásico, rota su evolución en los últimos tiempos del Imperio, evidentemente no llega a la Edad Media, al menos como algo vivo y fuerte, capaz de generar un espectáculo popular: es, simplemente, un resto erudito, letra *muerta* perdida en los códices, accesible sólo para unos pocos. Así, este tipo de teatro sólo dejará sus huellas en algunas creaciones puramente cultas³⁸.

Con pocas variantes, este es el panorama que dominará el teatro europeo, aproximadamente hasta el siglo XII. Desde mediados de ese siglo, aquellas representaciones se fueron progresivamente escribiendo en lengua vulgar, fueron incorporando nuevos materiales dramáticos y se hicieron cada vez más complejas, reclamando un mayor número de actores y un mayor aparato escénico. Las vidas de santos, los milagros de la Virgen, los distintos episodios de la vida y la pasión de Cristo, temas de asunto teológico o moral con intervención de figuras alegóricas³⁹, pasaron a ser sucesivamente los asuntos que inspiraban las representaciones que se extendieron durante toda la Edad Media y algunos años más, hasta bien entrado el Renacimiento.

Las líneas extenderán su influencia al Renacimiento para producir

³⁸ Como sería la llamada *Comedia elegíaca*, en latín y desarrollada en los medios clericales y universitarios de los siglos XII y XIII.

³⁹ Se dice que aquí es donde se encuentran los antecedentes o las fuentes de las que beberá don Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) para crear sus famosos Auto Sacramentales.

nuevas formas de teatro, que con las aportaciones del de la época y las italianas, serán el campo abonado para el surgimiento de la Comedia Nueva lopesca; en definitiva, la Comedia española de los Siglos de Oro, que es la que más interesa ahora.

1.2.2. Extensión y desarrollo

Si la literatura medieval había sido, básicamente, agenérica, según la moderna concepción de los géneros literarios⁴⁰, en el siglo XVI y luego, con posterioridad, en el XVII, ya se van perfilando mucho más claramente las distinciones de género, aunque, por ejemplo, la palabra *poesía* aún se utilizase con la acepción de 'arte de escribir', en lo tocante a la literatura de imaginación, y la palabra *poeta* también para denominar a los escritores de comedias teatrales (como ya veíamos anteriormente).

En efecto, en esta época el teatro se escribe en metro casi en su totalidad, y en el verso 305 del *Arte Nuevo*, Lope de Vega dice aquello de «Acomode los versos con prudencia», dando por hecho que las obras dramáticas se escriben siempre en *palabras sujetas a medida* o «a sílabas

⁴⁰ De ellos, Eugenio Asensio (1971: 16): *El itinerario del entremés*. Madrid, Gredos, nos dice que «El carácter distintivo de un género literario se va revelando paulatinamente en su historia, a lo largo de la cual, mediante variadas transmutaciones, va buscando su identidad y posibilidades. Los primeros preceptistas no sienten necesidad de delimitar un género nunca mencionado por Aristóteles o los italianos, y se contentan con subrayar su rasgo más saliente».

cuntadas», que se han de hacer en verso, como también menciona Juan de la Cueva⁴¹.

Si bien es cierto que las fronteras culturales que separan la Edad Media del Renacimiento se nos manifiestan más o menos netas y bien dibujadas, en lo que a otros géneros literarios se refiere, y sobre todo el de la poesía, no ocurrirá lo mismo cuando hablemos del teatro, pues apenas si se le consideraba forma de manifestación artística, como así mismo le sucedía a la prosa de ficción.

Luego de numerosas indagaciones en los archivos eclesiásticos, en pos de textos que demostrasen la existencia de una actividad dramática más o menos importante en Castilla, Fernando Lázaro Carreter (1965)⁴² llegó a afirmar que la historia del teatro en lengua castellana durante la Edad Media es la «historia de una ausencia», y Francisco Ruiz Ramón (1971²), dijo que esta historia es la «historia de un naufragio», naufragio del que sólo se han podido salvar unos pocos islotes⁴³.

⁴¹ «El verso advierte el escritor prudente/ que á de ser claro, fácil, numeroso,/ de sonido i espíritu excelente» (sic.), en Cueva, Juan de la (1986: 49): *Exemplar poético*. Sevilla, ediciones Alfar.

⁴² Lázaro Carreter, Fernando (1965): *Teatro medieval*. Valencia, Castalia.

⁴³ Nos referimos al *Auto de los Reyes Magos* (de hacia 1180, un fragmento de 140 versos, el primer drama litúrgico conocido en lengua castellana), las obras teatrales de Gómez Manrique (1412-1490), que escribió para una hermana suya, doña María Manrique, vicaria en el Monasterio de Calabanzas, en Burgos, una *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor y Lamentaciones*

Sin embargo, y pese a estos problemas, hoy en día podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que el teatro español de los Siglos de Oro fue una de las ramas más vitales y gloriosas del teatro europeo de los siglos XVI y XVII. Quizá le ayudó el hecho de que las piezas dramáticas de los Siglos de Oro se escribían, primordialmente, para ser representadas, por lo que su consumo pertenecía, en primera instancia, al terreno del espectáculo y fiesta, y sólo secundariamente a la literatura⁴⁴.

Es lógico, por lo tanto, que el público impusiera sus gustos, dado que era quien pagaba. El propio Lope de Vega habla de dar gusto al pueblo, como una de las finalidades de las comedias⁴⁵. Y los escritores, no dudaban ni un momento en poner incluso «su pluma» al servicio de todo tipo de fiestas⁴⁶, no

hechas para la Semana Santa, o los textos recogidos por Léo Rouaret en el *Códice de Autos Viejos* (de entre 1550 y 1575, según su primer editor, conservado en la Biblioteca Nacional y que contiene 96 obras dramáticas de asunto religioso).

⁴⁴ Las comedias auriseculares se imprimían después de haberse gastado en las tablas, y los ingresos de los autores procedían de la venta de las comedias a las compañías de actores, y no de su impresión. Calderón (1999), en *Nadie fie su secreto*, pone en boca de un gracioso estas palabras: «Aquí la doncella vive:/ ni la oigas ni la veas/ señor, hasta que se haga,/ que son como las comedias./ Sin saber si es mala o buena/ ochocientos reales cuesta/ la primera vez, mas luego/ dan por un real ochocientas./ Déjala imprimir primero,/ que comedias y doncellas,/ como no estén dadas al molde,/ las hallarás por docenas» (vv. 1025 y ss.). Por otra parte, tenemos conocimiento de que el impresor Francisco de Ávila en 1616 compró a Juan Fernández doce comedias de Lope por 50 reales, cuando él había cobrado por cada una unos 500. Y recordemos también que Cervantes (1547-1616), durante su estancia en prisión en 1592 recibió la visita del empresario sevillano Rodrigo Osorio, que le contrató y le pagó unas comedias.

⁴⁵ Léase lo que Lope de Vega dice al respecto en los versos 45 y ss. del *Arte Nuevo*: «y escribo por el arte que inventaron/ los que el vulgar aplauso pretendieron,/ porque, como las paga el vulgo, es justo/ hablarle en necio para darle gusto».

⁴⁶ Según Teresa Ferrer Valls (2003: 28-29): «La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes

sólo la teatral.

En España, en un primer momento, no existirá la fuerte tradición de teatro cortesano secular que había en Portugal, por ejemplo, con la figura de Gil Vicente (1465?-1536?)⁴⁷.

Las primeras obras de teatro castellanas y no medievales del todo, las encontraríamos escritas hacia 1492, y entre ellas podríamos citar a *La Celestina* (1499), de Fernando de Rojas, si la consideramos una obra de teatro en el pleno sentido del término⁴⁸.

de la ilusión teatral» en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*. Madrid, SEACEX, (edic. de José M^a Díez Borque), «El dramaturgo valenciano Gaspar Aguilar o Lope de Vega contribuyeron, por ejemplo, entre muchos otros, a la difusión del fasto que acompañó a los festejos por las dobles bodas celebradas en Valencia en 1599 de Felipe III con Margarita de Austria y de la infanta Isabel Clara Eugenia con el archiduque Alberto (...). El mismo Gaspar Aguilar escribió también por encargo, esta vez del municipio valenciano, la relación de las fiestas celebradas en la ciudad por la canonización de San Luis Beltrán en 1608, y también Lope, por encargo del Ayuntamiento de Toledo, hizo su relación de los festejos celebrados en esta ciudad por el nacimiento del príncipe Felipe, futuro Felipe IV, y contribuiría años después a relatar las honras fúnebres de su padre, Felipe III, en 1621, encargadas por el Ayuntamiento de Madrid. Otro dramaturgo, Juan Ruiz de Alarcón, se hizo cargo de relatar por orden del duque de Cea el recibimiento en Madrid, en 1623, del príncipe de Gales, encargo que cumplió con la colaboración de Mira de Amescua».

⁴⁷ Este escritor fue considerado como el más grande dramaturgo peninsular anterior a Lope. Los temas, los personajes y el tono de sus obras denuncian sus orígenes portugueses, lo que no obsta para que lo incluyamos entre los autores españoles por sus obras en castellano.

⁴⁸ Desde antiguo se ha cuestionado si *La Celestina* pertenece al género teatral: algunos hablan de «novela dramática», otras «novela dialogada», «Comedia» o «Tragicomedia». Por ejemplo, este último término, el de «Tragicomedia», está inaugurando una nueva serie genérica que contaría con una larga historia en el teatro español. En el Prólogo de la obra se dice que: «Otros han litigado sobre el nombre diciendo que no se había de llamar Comedia, pues acaba en tristeza, sino que se llamase Tragicomedia» (1958: 92). Obra de teatro o no, en todo caso, a juzgar por las palabras de Proaza, tampoco parece que estuviera destinada a la representación escénica, cuando menciona en la cuarta de sus Coplas: «Si amas y quieres a mucha atención / leyendo a Calisto mover los oyentes, cumple que sepas hablar entre dientes, / a veces con gozo, esperanza y pasión, / a veces ayrado, con gran turbación. / Finge leyendo mil artes y modos, / pregunta y responde por boca de todos,

Pero para los orígenes del teatro en lengua castellana tal y como lo van a plasmar luego Lope de Vega y sus seguidores, necesitamos mucho más. J. E. Varey⁴⁹ en su artículo «Los hospitales y los primeros corrales de comedias» ofrece una muy certera y bien documentada evolución de estos primeros años del teatro en lengua castellana y habla de que en los primeros años del siglo XVI ya había actores patrocinados por un mecenas (el duque de Alba en su corte de Alba de Tormes, el rey de Portugal en Lisboa o el virrey de Valencia, por ejemplo). Ya a mediados de siglo, bajo la influencia de las compañías italianas, se puede decir que está creada la profesión de actor, y Lope de Rueda es una buena prueba de ello al actuar en los palacios, pero también en las plazas públicas o como parte integrante de las procesiones del Corpus Christi. Él es uno de los primeros en proveerse de un local donde podrá establecerse y al cual atraer al público en 1558⁵⁰. También las cofradías españolas se dieron cuenta de esta importancia y, por ejemplo, a partir de 1568 la Cofradía de la Pasión, que tenía a su cargo el hospital con el mismo nombre, empieza a

/ llorando y riendo en tiempo y sazón». (1958: 373); así como de las del propio Rojas en el Prólogo: «así que cuando diez personas se juntasen a oír esta Comedia» (1958: 5). Ambas citas aluden a una lectura, pero que podría ser dramática.

⁴⁹ Cfr. Varey, John Earl (1991: 27 y ss.): «Los hospitales y los primeros corrales de comedias» en *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*. London, Tamesis Books, Colección de Estudios Zamoranos (edic. de Luciano García Lorenzo y el propio Varey). Citado anteriormente en Agustín de la Granja.

⁵⁰ En esa fecha hay constancia de que pidió al Ayuntamiento de Valladolid «dos suelos para hedificar (sic.) casas fuera de la puerta de Santisteban» (Varey, *Ibidem*: 15).

beneficiarse de las representaciones teatrales de Madrid en el mismo patio del hospital o en locales alquilados para tales eventos. Estamos, por tanto, ante el despegue del teatro profano y comercial en lengua castellana.

A lo largo de todo el siglo XVI existen una serie de tanteos que persiguen la consecución de una fórmula dramática acorde con los nuevos tiempos. Así, dos posiciones contrapuestas se dibujan en la contienda: los partidarios de la imitación servil de los clásicos, por un lado y, por otro, los autores que reclaman una mayor libertad para el creador y que intentan incorporar todos los materiales dramáticos posibles que se han ido acumulando durante el medievo, como las leyendas y todas las tradiciones susceptibles de ser representadas.

El camino hacia esa fórmula dramática nueva fue largo y costoso, y algunos críticos afirman, sin exageración, que fueron «un pequeño fracaso»⁵¹, sólo «balbuceos escénicos». Lo que sí es cierto es que estos escritores, considerados prelopistas, van descubriendo, poco a poco, las virtudes del teatro de masas e intentan conquistar con sus obras a esas muchedumbres. Y, por ello, no podemos negar la importancia de estos hombres y de sus «tanteos», pues les cabe el honor de haber contribuido a la formación de una criatura tan

⁵¹ Lo dicen porque la mayor parte de obras de esta época eran irrepresentables si no es a título de homenaje literario o festival académico, pues se trata de piezas dramáticas sin la agilidad y el dominio técnico precisos para ser aceptadas por el público, pero el de hoy en día.

fecunda y bella como fue la denominada Comedia Española.

Si rastreamos con mayor profundidad en los orígenes de un género tan nuestro como fue la Comedia, llegamos hasta Italia. Allí fue donde Bartolomé de Torres Naharro (1485?-1520/30) entró en contacto con el teatro de Ariosto, Maquiavelo e Il Bibbiena (sacerdote como él e igualmente protegido por el Papa León X) de quienes aprendió el uso de la sátira, el empleo de enredos novelescos, de honra y de celos, el desenlace inesperado, y un diálogo realista, picante y sugestivo, aspectos todos ellos esenciales en la representación escénica.

La llegada a España, a partir de 1535, de compañías de teatro italianas⁵², que rápidamente asimilamos, constituyó otra de las contribuciones para la formación de la Comedia, pues en pocos años se forman compañías de teatro autóctonas perfeccionándose a lo largo de todo el siglo XVI. Teresa Ferrer Valls (2002) recoge datos importantísimos de la llegada de estas compañías de teatro italianas y de lo que supuso para la evolución del teatro de aquí. Estas son sus palabras:

En noviembre de 1587 tenemos constancia de la petición que hizo la compañía de teatro italiana de Los Confidentes ante el Consejo de Castilla, en Madrid, solicitando licencia para poder representar en el corral del

⁵² El teatro italiano, con su acción constante, sus lances novelescos, sus situaciones emotivas y sus sorpresas, debió causar gran impresión y asombro entre los espectadores castellanos, que no habían visto nada parecido entre las obras autóctonas.

Príncipe⁵³.

Esta llegada de compañías ambulantes italianas coincidió -y probablemente impulsó- con la expansión y el desarrollo de los corrales⁵⁴, instalados en las plazas públicas, que en la época de Lope de Vega fueron los primeros escenarios fijos.

Es altamente significativo que uno de los más importantes dramaturgos del siglo XVI, el sevillano Lope de Rueda (1509?-1565?)⁵⁵, fue él mismo actor, formó su propia compañía ambulante a la manera italiana, y representó obras escritas por él mismo, utilizando fuentes italianas cuando escaseaba el

⁵³ Ferrer Valls, Teresa (2002: 142): «Incorporación de la mujer a la esfera teatral: actrices, autores y compañías en el Siglo de Oro» en *Calderón entre veras y burlas*. Logroño, Universidad de La Rioja (soporte digital).

⁵⁴ Los primeros Corrales de Comedias se van a abrir en el siglo XVI en Valencia, Sevilla, Granada y Toledo. En Madrid, aunque es muy probable que en la primera mitad del siglo XVI se celebrasen en la villa algunas representaciones esporádicas, no debió existir ningún Corral permanente hasta después de que Felipe II decidiese, en 1561, trasladar la Corte a orillas del Manzanares. Madrid, entonces, cuatro años después, cuenta con cinco Corrales, preparados ya para representar las famosas Comedias.

⁵⁵ Casi todo lo que conocemos sobre la vida de Lope de Rueda nos lo proporciona Cervantes en el prólogo de su obra *Ocho comedias y ocho entremeses* (2000: 3): *Obras Completas*. Madrid, Castalia. Allí habla de una conversación sobre comedias de la época: «Tratóse también de quién fue el primero que en España las sacó de mantillas y las puso en toldo y vistió de gala y apariencia; yo, como el más viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entretenimiento. Fue natural de Sevilla, y de oficio batihoja, que quiere decir de los que hacen panes de oro; fue admirable en la poesía pastoril y, en este modo, ni entonces ni después acá ninguno le ha llevado ventaja; y aunque, por ser muchacho yo entonces, no podía hacer juicio firme de la bondad de sus versos, por algunos que me quedaron en la memoria, vistos agora en la edad madura que tengo, hallo ser verdad lo que he dicho; y si no fuera por no salir del propósito del prólogo, pusiera aquí alguno que acreditaran esta verdad [...].Murió Lope de Rueda y por hombre excelente y famoso le enterraron en la Iglesia mayor de Córdoba, entre los dos coros».

repertorio de obras autóctonas.

En este ambiente, primero Juan del Enzina (1468-1529), Lucas Fernández (1474?-1542), Juan de la Cueva (1550-1610), y luego el resto de los prelopidistas (Andrés Rey de Artieda [1549-1613], Cristóbal de Virués [1550-1609] y Francisco Agustín Tárrega [1553-1602]), se dedicaron a la creación dramática, pero sólo Lope de Vega supo explotarla al máximo, al ofrecer al público un género de comedia nuevo y atractivo para todas las capas sociales⁵⁶.

Durante los reinados de Carlos V (1516-1556) y de su hijo Felipe II (1556-1598), los dramaturgos que van a escribir teatro en castellano, van a ir adquiriendo gradualmente técnicas nuevas y van a ir ensanchando el ámbito de la temática de sus obras; en definitiva, van a ir haciendo y fijando el camino para la formación de lo que más tarde llamaremos Comedia Nacional.

⁵⁶ En el ya citado prólogo de Cervantes (2000: 2), señalar al respecto lo siguiente: «En el tiempo de este célebre español (se refiere a Lope de Rueda), todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal, y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado, y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos. Las comedias eran unos coloquios como églogas entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábalas y dilatábalas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno; que todas estas cuatro figuras y otras muchas más hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse. No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llamaban vestuario detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo».

En 1603, por ejemplo, Agustín de Rojas Villandrando, en su *Viaje Entretenido* (1972), incluye una categorización de las compañías teatrales del momento, en la que se puede observar ya una enorme especialización. Dentro de estas categorizaciones, podemos observar que los últimos grupos ya están muy precisados pues, por ejemplo, una «compañía de garnacha» eran cinco o seis hombres, una mujer haciendo de primera dama y un muchacho de segunda⁵⁷.

Así, de ese modo, los dos grandes géneros dramáticos españoles, la Comedia y el Auto Sacramental, aparecen como resultado de sus continuas experiencias.

El teatro llegó a su máximo esplendor durante los reinados de Felipe III (1598-1621) y Felipe IV (1621-1665), cuando el poderío de España y su influencia política habían entrado ya en un rápido declive, aun cuando la literatura y la cultura españolas seguían floreciendo y ejercían todavía una considerable influencia en Europa.

⁵⁷ Teresa Ferrer Valls (2002: 150) ofrece sustanciosas informaciones al respecto, certificando que la incorporación de la mujer a escena debió de ser anterior a 1587 y que se produjo «de una manera gradual y más lenta que en el caso de sus compañeros varones». Y ella misma supone que los personajes femeninos de *Las tres Comedias*, de Timoneda, pudieron ser representados por muchachos jóvenes, que nunca coinciden en una misma escena, lo que permite suponer que «tal vez un muchacho encarnara ambos roles».

También Cervantes (2000: 4), en el susodicho prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses* dice además que Lope de Rueda se vestía de negro para representar algunos papeles femeninos. Además, Rojas de Villandrando (1972) nos recuerda asimismo que por aquella época los muchachos eran los encargados de representar a las mujeres en escena.

Durante el sombrío reinado de Carlos II (1665-1700), cuando la decadencia política, social y económica de España era ya muy acentuada, la producción dramática (y toda la literaria, en general), fue mucho menor, a pesar de que unos pocos dramaturgos todavía produjeron obras meritorias, incluso después de la muerte del gran dramaturgo don Pedro Calderón de la Barca, acaecida en 1681, en contra de lo que algunos afirman al hablar de «barroco en descomposición».

En sus mejores momentos fue un teatro acentuadamente didáctico, por medio del cual unos escritores cultos comunicaban unas lecciones morales y políticas a la vez a reyes, nobles y pueblo llano⁵⁸, a menudo de un modo considerablemente sutil pues el placer del espectador (vulgo) se ponía al

⁵⁸ La mayor parte de los autores españoles escribían para un público que abarcaba toda la escala social y, quizá a ello debió su enorme éxito. En el siglo XVII la afición al teatro fue general, y a los corrales acudían representantes de todas las clases sociales, desde el pícaro al cortesano, desde el clérigo disfrazado (porque le estaba prohibida la asistencia) hasta las mujeres llanas arrinconadas en la *cazuela*, al fondo del teatro, prueba de aquella sociedad tan estratificada. Las localidades más baratas permitían acceder al *patio*, donde presenciaban de pie la representación los *mosqueteros*; las *gradas*, eran los asientos en torno al patio ocupados por menestrales y artesanos, los *bancos*, en la parte anterior del patio, junto al escenario; y la *cazuela*, un corredor en alto ocupado por las mujeres del pueblo, sin distinción alguna entre ellas. El público de estas localidades baratas era el más temido por los poetas o dramaturgos, pues era el que con sus aplausos o sus silbidos determinaba el éxito o fracaso de una comedia (según dice Cervantes en el prólogo tantas veces citado: «compuse hasta veinte comedias sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza»). Los *doctos*, clérigos y poetas, se situaban en las localidades más altas, los *desvanes*. La nobleza y la alta burguesía ocupaba los *apostentos* y las *rejas* o *celosías* (que son las localidades más caras y para su adjudicación se tiene en cuenta la calidad del solicitante; se corresponderían, más o menos, con los actuales *palcos*). Hasta mediados del siglo XVII existió un *banco* en el mismo proscenio que estaba reservado a una representación del municipio. Las localidades oficiales no eran más que *apostentos* destinados a las autoridades, entre las que se encontraba el mismo rey.

servicio de la doctrina, cosa que critica Cervantes (1985: 522):

Así que no está la falta en el vulgo que pide disparates, sino en aquellos que no saben representar otra cosa..

Los dramaturgos españoles de los Siglos de Oro no consideraban esencial respetar las unidades «clásicas» de tiempo y lugar⁵⁹, aunque a veces se valían de estas para aumentar la tensión dramática y, por otra parte, tendían a seguir varias normas fundamentales de la dramaturgia clásica, pero no la división en cinco actos, que por este tiempo en España se redujo a la forma definitiva de los tres actos de la Comedia, como hará Lope de Vega, respetando la preceptiva de la época, frente a las cinco clásicas que se mantendrán en Francia y en Inglaterra⁶⁰.

⁵⁹ Con respecto a las unidades, Lope se muestra tan seguro como innovador. Aristóteles proponía como fundamental la unidad de acción y recomendaba la unidad de tiempo, pero nada más. Luego, los neorristotélicos del renacimiento italiano añadieron, por un proceso de lógica excesiva, la unidad de lugar (pues si había de durar la obra un día, en él no se podía mover prácticamente la acción de un mismo sitio). La unidad de tiempo, de la que casi no dice nada Aristóteles, es fijada por Agnolo Segni en su comentario al *Arte Poética* y a la *Retórica* de Aristóteles (Florencia, 1524) y lo hace en una duración máxima de veinticuatro horas. La de lugar, consecuencia de la anterior, la fija Maggi. Castellvetro insiste en las tres unidades en 1570, y esta idea de las mismas es tomada y aceptada por los dramaturgos franceses, que la expanden por toda Europa. En España, nadie sigue las toma a estas tres unidades de una manera rígida, ni siquiera un clasista como Cascales, que concede hasta diez días de plazo razonable para la acción. Lope mantiene la unidad de acción como principio general en su *Arte Nuevo*, pero no menciona la unidad de lugar

También se pronuncia al respecto, Juan de la Cueva (1986: vv. 210 y ss.) cuando dice lo siguiente: «Hüymos la observancia que forçava/ a tratar tantas cosas diferentes/ en término de un día que se dava» (sic.).

⁶⁰ Aquí, en España, defenderá el desarrollo de la trama en cinco actos, por ejemplo, Bartolomé de Torres Naharro en el «Prohemio» de su obra *Propalladia* cuando dice que «La división de ella en cinco actos, no solamente me parece buena, pero mucho necesaria» Cfr. Umberto López Morales (1968: 142). Sin embargo, de los cinco actos que «exigía» la preceptiva

El aspecto más visible en el que el teatro español se distingue de los otros grandes teatros nacionales de los Siglos de Oro es su rico sistema polimétrico (perfeccionado por Lope de Vega y los prelopistas), lo que originaba complejas y melodiosas variaciones de tono en obras que podían ser comedias, tragedias o poseer una mezcla de elementos graves y cómicos⁶¹.

Cervantes fracasó como dramaturgo porque sus obras no gustaban, eran demasiado clásicas y él lo justifica diciendo que tuvo que dejar la pluma por otras tareas y que, como luego vino Lope, ese monstruo de la Naturaleza, pues ya no lo intentó más. A pesar de ello, siempre que pudo aprovechó la ocasión

clásica, se pasó a cuatro, invención que se atribuye Juan de la Cueva en su *Exemplar poético* (1986: 56), hace una clara defensa de la Nueva Comedia, que prescinde de las reglas: «A mí me culpan de que fui el primero/ que reyes y deidades di al tablado,/ de las comedias traspasando el fuero;/ qu'el un acto de cinco l'é quitado / que reduzi los actos en jornadas, / cual vemos qu'es en nuestros tiempo usado». Después pasará de cuatro a tres, que fue la fórmula que finalmente prevaleció. Cervantes (2000: 5) se va a autoerigir como el autor de esa creación: «(...) se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse, *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían». Hoy en día los estudiosos prefieren atribuirle el mérito a Virués, como muy bien reconoce Lope: «El capitán Virués, insigne genio,/ puso en tres actos la comedia», (vv.215-216), y a Francisco Agustín Tárrega o a Guillén de Castro, prelopistas todos ellos a los que movieron los mismos intereses. Y, como ocurre con tantas y tantas novedades que van a surgir en esta época en lo que a dramaturgia se refiere, va a ser el propio Lope de Vega el que imponga de manera definitiva la división tripartita (división tripartita que, a partir del romanticismo, se convertirá en la estructuración más habitual del drama occidental). Esta división tripartita va a responder a necesidades internas de un género teatral en el que la intriga es el elemento capital: la finalidad de esa división es distribuir la peripecia de modo y manera que mantenga en vilo la atención del espectador y así, Lope aconseja graduar la intriga en los tres actos de que va a constar el drama: «En el acto primero ponga el caso,/ en el segundo enlace los sucesos,/ de suerte que hasta el medio del tercero/ apenas juzgue nadie en lo que para» (vv.298 y ss.).

⁶¹ Véase a este respecto el *Arte Nuevo*, versos 305 y ss.: «Acomode los versos con prudencia/ a los sujetos de que va tratando;/ las décimas son buenas para quejas,/ el soneto está bien en los que aguardan,/ las relaciones piden romances,/ aunque en octavas lucen por extremo;/ son los tercetos para cosas graves/ y para las de amor las redondillas». Y también se puede leer algo parecido en Juan de la Cueva (1986: v. 1743 y ss.): «los versos an de ser sueltos i bellos/ en

para criticar con cierta envidia a ese monstruo de la naturaleza que era Lope de Vega. Al respecto, es interesantísimo el largo parlamento que ofrece en el capítulo 48 de *El Quijote* (1985) puesto en boca del cura:

Y aunque algunas veces he procurado persuadir a los actores que se engañan a tener la opinión que tienen, y que más gente atraerán y más fama cobrarán representando comedias que hagan el arte que no con las disparatadas, y están tan asidos y encorporados en su parecer, que no hay razón ni evidencia que dél los saque. (...) porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia. Porque, ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera cena (escena) del primer acto, y en la segunda salir ya hecho un hombre barbado? (...) ¿Qué diré, pues, de la observancia que guardan en los tiempos en que pueden o podían suceder las acciones que representan, sino que he visto comedia que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera acabó en África, y aun si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acababa en América, y así se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo?

Perdóneseme la extensión de la cita, pero creemos que ilustra muy bien la crítica dura a las comedias que estaban teniendo fama de la mano de Lope de Vega y sus seguidores por parte de Cervantes.

Pero Lope acertó con la fórmula teatral, aunque algo sacrificase por dar gusto al público. En el *Arte Nuevo* (2002), Lope insistió en las concesiones que se vio obligado a hacer al vulgo; ese público al que Ruiz de Alarcón llamaría

«bestia fiera», exigía asuntos y tratamientos difícilmente compatibles con las reglas clásicas: sobre todo acción y dramatismo, risas y llantos, pasiones y violencias (todo ello fiel reflejo de la técnica del claroscuro, tan típica de la época).

La Comedia Española del siglo XVII fue una literatura o un espectáculo de evasión. Querer cumplir con la preceptiva aristotélica cuando el público exigía ver de todo, «desde el Génesis hasta el juicio final» (por parafrasear a Lope (2002: v. 207) y como antes mencionaba Cervantes en plan de crítica), en las dos horas que solía durar una comedia, era «pedir peras al olmo». Lo verdaderamente genial de Lope fue el crear una nueva fórmula que ofreciese al público lo que exigía sin destrozar para el dramaturgo las posibilidades artísticas de su trabajo. Lope, si por una parte pretendía desdeñar a los clásicos, por otra sentía una profunda satisfacción por su nuevo teatro. Lo que Lope demuestra claramente es que el escribir para el gran público no implica necesariamente una ausencia de cualidades artísticas. Que los asuntos de las comedias nos parezcan hoy (e incluso entonces a algunos) disparatados en su mayor parte es ya otra cuestión; evidentemente en la elección de asuntos privó el gusto por lo melodramático, lo exagerado y lo irreal⁶².

⁶² Este gusto popular afectó incluso a obras de tema religioso como, por ejemplo, a la obra *La devoción de la Cruz*, obra palpablemente absurda y de un melodramatismo retorcido y pueril que los modernos apologistas de Calderón intentan justificar alegando que hay que interpretar la

Y, por ello, podemos decir que, de todos los géneros literarios que se van a dar durante los Siglos de Oro, el teatro fue el de más éxito y el más conflictivo a la vez, pues contaba con la oposición de todos los moralistas de la época, que pedían continuamente su supresión y, a menudo, la conseguían, sobre todo en épocas de crisis, cuando los poderes pedían ayuda para su supresión⁶³.

El carácter predominantemente amoroso de sus temas, con damas, galanes y asuntos escandalosos, la inclusión de bailes en la representación (muchos de ellos considerados procaces), la vida notoria de actores y actrices, todo ello planteó el problema de la moralidad de las comedias, problema que se convirtió en polémica.

Felipe II tuvo que hacer infinidad de cédulas para reglamentar el teatro, algunas de las cuales se contradicen, quizá por la presión popular que tuvo el monarca. Por ejemplo, en la cédula del 24 de noviembre de 1587 se permite

obra alegóricamente, explicación innecesaria y rebuscada, pues la obra no hace sino explotar el gusto barroco por lo fantástico y anormal. Y alguna dramaturga también lo hará. Cfr. Calderón (2001).

⁶³ La aparición de la comedia española y su enorme éxito provocó en seguida una intensa polémica literaria y reavivó la controversia sobre la licitud o no del teatro. Sin embargo, tenemos que decir que los teóricos de la literatura adoptaron posiciones diversas, guiados a veces más por sus filias y sus fobias personales que derivadas de un comportamiento coherente.

representar a las mujeres⁶⁴ y en la del 5 de septiembre de 1596 se les vuelve a prohibir⁶⁵, aunque esta orden no debió ser muy efectiva pues, en 1599 hay una nueva orden para expulsar a la mujer de los escenarios. Por eso, Felipe II, al final de su reinado, mandó cerrar los teatros, pero Felipe III se vio obligado, un año más tarde, a revocar la orden, aunque imponiendo restricciones en cuanto a fechas, supresión de bailes en el escenario, no intervención de las mujeres, no asistencia de clérigos, etc.

De poco sirvieron estas limitaciones, pues el teatro pronto se convirtió en espectáculo nacional, con intervención de actrices y hasta la asistencia de clérigos. A pesar de ello, los moralistas y teólogos no abandonaron sus denuncias, y se volvió a proclamar la orden de cierre de los teatros en los años cuarenta.

Increíblemente para un género tan ortodoxo social, política y religiosamente, los moralistas decían que las comedias fomentaban la agitación civil, la desobediencia política e incluso la herejía. A Lope llegaron a

⁶⁴ La cédula, en concreto, dice lo siguiente: «Por justas consideraciones a parescido se de licencia a las mugeres de los rrepresentantes, constatando primero que son casadas y traen sus maridos consigo para que puedan rrepresentar en abito de mugeres y no de hombre» (sic.). En Agustín de la Granja (1991: 16), ya citado en Varey.

⁶⁵ En la misma obra anterior está recogida también esta orden: «En el consejo se tiene noticia que en las comedias y representaciones que se recitan en esa ciudad (parece ser Granada) salen mujeres a representar, de que se siguen muchos inconvenientes. Tendréis cuidado de que mujeres no representen en las dichas comedias, poniéndoles la pena que os pareciere».

calificarlo de lobo que devoraba las almas perdidas por asistir a las representaciones de sus comedias, y también como hombre que había causado a España mayor daño con sus obras que Lutero a Alemania con sus herejías.

Sin embargo, el teatro siguió en línea ascendente hacia su culminación y, nota de ello es, por ejemplo, el hecho de que en 1634 se fundara el gremio de actores, que se acogió bajo la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. Esta fundación del gremio fue importantísima para la organización y la defensa de los actores y su trabajo, y un paso de gigante para la evolución de la Comedia Española de los Siglos de Oro⁶⁶.

La fórmula lopesca cobró una textura más rica, una mayor complejidad estilística y una forma más cuidada, pero se siguió alimentando de conflictos totalmente artificiales y rehuyó la puesta en escena de problemas fundamentales (pero es que un teatro como el de Shakespeare, que permitía al dramaturgo especular filosóficamente y airear dudas y cuestiones trascendentales era sencillamente impensable en la España de la Contrarreforma), parece ser que para no alimentar las ansias de los moralistas.

Y quizá por ello, por el temor a estos moralistas que prohibían el teatro, muchas de nuestras dramaturgas de los Siglos de Oro tuvieron que ocultarse

⁶⁶ El teatro de palacio, escrito para un público más culto y sofisticado, evolucionó algo con Calderón y algunos dramaturgos de su escuela; pero no fue una evolución de fondo.

y ocultar así sus obras, tuvieron que quedarse en la oscuridad o en el anonimato para poder hacer lo que les gustaba, escribir obras de teatro, y tuvieron que sacrificar algunas cosas.

1.2.3. El teatro femenino

Siempre, cuando hemos hablado del teatro de los Siglos de Oro, nos hemos centrado en los autores, en los dramaturgos, pero en absoluto nos hemos referido a obras escritas por mujeres de la época, como si no hubieran existido. En nuestra búsqueda hemos podido constatar la existencia de mujeres escritoras, la mayoría de ellas ignoradas en su época, entre las que podemos citar a Ángela de Azevedo, Leonor de la Cueva, Feliciano Enríquez de Guzmán, María de Zayas y Sotomayor, por mencionar sólo a las autoras de comedias del momento, no a las dramaturgas religiosas, como serían, por ejemplo, sor María de San Alberto o sor Cecilia del Nacimiento.

Tenemos constancia de la existencia de sus escritos, algunos de los cuales se estrenaron en vida de la autoras, aunque nunca se publicaron la mayoría de ellos, cayendo en el olvido, como cabía esperar de una sociedad en la que se «menospreciaba» a la mujer, poniendo en duda la capacidad

intelectual de la misma⁶⁷. Doña María de Zayas y Sotomayor en el prólogo a sus *Novelas Amorosas*, zahiere con dureza a los hombres que las consideran incapaces de hacer lo que ellos:

Quien duda que habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a la luz mis borrones, siendo mujer, que, en opinión de algunos necios, es lo mismo que una cosa incapaz; pero cualquiera, como sea no más de buen cortesano, ni lo tendrá por novedad ni lo murmurará por desatino; porque si esta materia de que nos componemos los hombres y las mujeres, ya sea una trabazón de fuego y barro, o ya una masa de espíritus y terrones, no tiene más nobleza en ellos que en nosotras, si es una misma la sangre, los sentidos, las potencias y los órganos por donde se obran sus efectos son unos mismos, la misma alma que ellos, porque las almas no son hombres ni mujeres, ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo? Esto no tiene a mi parecer más respuesta que su impiedad o tiranía en encerrarnos y no darnos maestros; y así la verdadera causa de no ser las mujeres doctas no es defecto del caudal, sino falta de la 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 quizá más agudas⁶⁸.

A menudo, cuando diferenciamos estas obras de teatro de autoras femeninas de las de los hombres, sólo se ve un intento de reivindicar el

⁶⁷ Si la Universidad de la época estaba vedada a las mujeres, sor Juana Inés de la Cruz, por ejemplo, que es de la que poseemos una biografía fiable, obsesionada por saber, pidió a su madre que la vistiera de hombre para entrar en la Universidad y, Lope de Vega en *El Laurel de Apolo* habla de una poetisa llamada Feliciano que, también vestida de hombre, se le permite ir a la Universidad.

⁶⁸ Zayas y Sotomayor, María de (1992: 10): *Novelas Amorosas*. Madrid, Castalia.

feminismo que hay en las mismas, pero un feminismo no tal y como hoy en día se entiende de igualdad, sino más bien en el sentido de protestar al sentirse relegadas en aspectos como el cultural, por ejemplo. Y en todo caso, de lo que se trata es de dar la visión «feminista» de determinados temas que estaban de moda en la época y con los que ellas no estaban de acuerdo o los veían de otra manera. La incorporación de las dramaturgas al teatro de los Siglos de Oro debió ir paralela a la incorporación de la actriz a las tablas como dice Teresa Ferrer Valls (2002)⁶⁹, una incorporación que debió ser paulatina y menor, pues los tiempos no dejaban tantas puertas abiertas a las mujeres de la época, ya que, como muy bien menciona Juan Antonio Hormigón⁷⁰:

Mujeres en el teatro, sí, por supuesto, como actrices. Pero ¿autoras?. En el siglo XX desde luego. ¿Antes?, ¿a cuántas éramos capaces de nombrar?

En un primer momento, esa va a ser nuestra tarea, el recuperar las obras de esas mujeres que estuvieron y escribieron en los Siglos de Oro, que crearon obras teatrales y que formaron parte activa de su época, y sobre todo de la vida

⁶⁹ Cfr. a Teresa Ferrer en «Incorporación e la mujer a la esfera teatral», donde asegura que en 1540 tenemos documentados trece actores y ninguna mujer; en 1550 nueve actores y una actriz; en la década de los setenta, ochenta y cuatro actores y siete actrices, las primeras profesionales (en 1578) y, por ejemplo, en la década de los ochenta, ciento ochenta y cinco actores y veintiuna actrices en activo, antes de las prohibiciones que mencionábamos hace poco.

⁷⁰ Hormigón, Juan Antonio (1996: 16): *Autoras en la historia del teatro español* (1500-1994). Madrid, Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, 2 volúmenes.

teatral española del momento de una forma muy significativa.

Posteriormente, al analizar sus obras, intentaremos llegar a unas conclusiones sobre la labor de estas dramaturgas en la época que les tocó vivir y que están ya expuestas en la Presentación.

2. MUJER Y LITERATURA

En el diecinueve las mujeres que escribían ya podían empezar a hacerlo sin temor a formar parte de un mundo de seres marginales, como había ocurrido en otras épocas, pero todavía tenían que hacerse perdonar el pecado de la escritura, y para escribir y, sobre todo, para publicar, tenían que demostrar, como la mujer del César, no solamente su capacidad literaria -eso fue tarea del barroco y del dieciocho- sino y ante todo la bondad y limpieza de sus intenciones. No había suficiente con demostrar que se sabía escribir, sino que ahora hacía falta justificar para qué se quería escribir⁷¹.

2.1. *LA MUJER EN LA SOCIEDAD MEDIEVAL*

2.1.1. El peso de la tradición

No cabe duda de que la sociedad medieval era predominantemente masculina, a pesar de que la presencia de lo femenino era constante (decimos presencia constante pues en las realidades de la vida cotidiana, los hombres tenían madres, y algunos esposas e hijas): era una presencia necesaria.

La inferioridad de la mujer se daba por supuesta y el hombre actuaba en consecuencia con una herencia de siglos inmemoriales. Pocos eran los que se atrevían a expresar la opinión contraria de que la mujer era algo más que un ser subordinado al hombre y, si lo hacían, era de una manera velada.

⁷¹ Forgas i Berdet, Esther (2000: 53): «El arquetipo masculino en las novelistas románticas del nuevo mundo y del viejo mundo» en Carabi/ Segarra (eds.): *Reescrituras de la masculinidad*. Barcelona, Centre i Literatura, pp. 53-60.

En la Edad Media resuenan las frases del filósofo griego del siglo IV a. C., Aristóteles que dice que «La naturaleza sólo hace mujeres cuando no puede hacer hombres. La mujer es, por tanto, un hombre inferior», o aquellas otras de *El Corán* de que «Los hombres son superiores a las mujeres porque Alá les otorgó la primacía sobre ellas», el pensamiento de Zaratustra (filósofo persa del siglo VII a. C.) de que «La mujer debe adorar al hombre como un dios» o leyes que encontramos en el *Libro Sagrado de la India* de que «la mujer virtuosa debe reverenciar al hombre como a un dios», que están todas ellas dentro de la misma línea de pensamiento.

Por otra parte, en la cultura occidental ha jugado un papel destacado la tradición bíblica que, aunque predicaba la igualdad de las almas de hombres y mujeres, sin embargo, hay que recordar que en el Génesis (1, 26-27) se dice que la mujer fue creada a partir del hombre, una metáfora que, a pesar de serlo, ha calado profundamente en las sociedades de raíces cristianas, interpretándose como una dependencia de la mujer con respecto al hombre. Craso error, como lo es también el hacer responsable a la mujer del pecado, apoyándose en el texto del Génesis⁷² y que ha pesado como una losa en la consideración

⁷² «La serpiente era el más astuto de todos los animales del campo que Yahvé Dios había hecho. Y dijo a la mujer: «Cómo es que Dios os ha dicho: No comáis de ninguno de los árboles del jardín?». Respondió la mujer a la serpiente: «Podemos comer del fruto de los árboles del jardín. Mas del fruto del árbol que está en medio del jardín, ha dicho Dios: No comáis de él ni lo toquéis, so pena de muerte». Replicó la serpiente a la mujer: «De ninguna manera moriréis. Es que Dios sabe

femenina.

Y San Pablo, en el siglo I, manda que las mujeres se callen en la Iglesia⁷³, pues la moralidad de la época circunscribía a la mujer al ámbito doméstico y callado, mientras que el espacio público en todos sus sentidos correspondía al hombre.

Sin embargo, ya a finales de la Edad Media, y a medida que nos vamos acercando al siglo XVI, la mujer parece que empieza a ser más valorada, al menos en algunos aspectos y en estratos concretos de la sociedad.

2.1.2. Los antecedentes

Los antecedentes hemos de buscarlos unos siglos atrás, desde la época de Carlomagno (742?-814?), más o menos, cuando algunos hombres -reyes y nobles, sobre todo- van a darse cuenta de que no es pecaminoso, sino más bien todo lo contrario, que la mujer empiece a acceder a la cultura⁷⁴.

muy bien que el día que comiereis de él, se os abrirán los ojos y seréis como dioses, conocedores del bien y del mal». Y como viese la mujer que el árbol era bueno para comer, apetecible a la vista y excelente para lograr sabiduría, tomó de su fruto y comió, y dio también a su marido, que igualmente comió». (*Idem*, Génesis 3, 1-6).

⁷³ «Mulieres in ecclesiis taceant: non enim permittitur eis loqui, sed subditas esse, sicut et lex dicit» (*Idem* I Cor 14:34).

⁷⁴ El acceso de la mujer a la cultura resulta sorprendente en el mundo latino. Ciñéndonos únicamente a Hispania, en las postrimerías del Imperio, la cultura femenina alcanzó un altísimo nivel. Precisamente Séneca el Filósofo dedicó su obra *De consolatione in Helvian* a su madre, Helvia, cordobesa, esposa de Séneca el Gramático, y cuya cultivadísima inteligencia tanto contribuyó a formar la mente privilegiada de sus tres hijos. Cordobesa era también Pola Argentaria,

De Carlomagno se dice que procuró el acceso a la cultura, no sólo de sus hijos, sino también de sus hijas. Estaba de acuerdo en que estas conociesen el uso de la aguja y el manejo de la rueca, tareas reservadas a las mujeres, pero el Emperador pensaba que también debían conocer las letras, la aritmética, la gramática, etc.; las artes liberales, en definitiva. Y, aleccionó a sus hijas, sino también a una de sus mujeres y a su propia hermana. Para ello, mandó traer a palacio un preceptor que, curiosamente, no sólo

Un capítulo aparte lo van a constituir los monasterios, sobre todo los femeninos, al frente de los cuales estaban las abadesas, algunas de las cuales tenían un poder enorme: eran auténticos «señores feudales»⁷⁵.

Punto importante en el cultivo y desarrollo de las artes es el disponer de

mujer del poeta Anneo Lucano, elogiada por Estacio y Lope en su Laurel («La Argentaria Pola / que fué también docta española» (sic.)). Y Marcial nos habla de otras españolas famosas por su ilustración: su propia esposa, Claudia Marcela, natural de Calatayud, o la mujer del poeta Canio Rufo, Teófila, nacida en Cádiz, poetisa y filósofa, de la cual se nos dice: «Esta es, Canio, la esposa prometida, / Teófila noble, sabia elocuente» (Fco. Micón, marqués del Mérito, siglo XVII). El poeta Claudiano dirige unos dítirambos en el siglo V a una erudita y poetisa, Serena, sobrina del Emperador Teodosio el Grande y esposa de Estilicón, que gustaba de leer a Homero y a Virgilio, y que supo transmitir estas aficiones a sus hijas, las dos mujeres con quienes sucesivamente se desposó el Emperador Honorio. O, por ejemplo, en el epitafio de M^a Augusta, descubierto en Roma en el siglo XVI, consta que la emperatriz fue una de las grandes eruditas de su tiempo, «digna discípula de su madre».

⁷⁵ Hubo abadesas que incluso tuvieron más poder que algún obispo, como, por ejemplo, la abadesa de las Huelgas. Minicea de Játiva, fundadora del primer monasterio benedictino de España, dotado de una riquísima biblioteca (será la primera en España que «ilumine las tinieblas de la Edad Media»). Por las mismas fechas destaca Brunequilda, hija del rey Atanagildo y de la reina Gosminda, nacida en Toledo, reina de Francia, que es la primera mujer de quien se conservan sus escritos. Y tampoco podemos dejar de hablar de Florentina, hija de Cartagena, que era cultísima en el manejo del latín (se dice que fue ella quien educó a San Isidoro).

tiempo libre, y como los hombres estaban ocupados en la guerra, sólo ellas podían dedicarse a la cultura, pero las únicas mujeres que podían hacerlo eran las pertenecientes a la nobleza y, claro, las religiosas, que son lógicamente quienes contarán también con los medios necesarios para tal cometido⁷⁶. Así, en los distintos reinos peninsulares se produce una importante actividad intelectual femenina. Algunos nombres, a modo de ejemplo, pueden resultar significativos: Bertanda de Forcadels, Guillermina de Sales o la emperatriz Berenguela, que vivieron, la primera en tiempos del rey don Martín de Aragón, en Tortosa, en donde formó con sus damas un verdadero Parnaso; o la segunda, esposa de Hugo de Mataplana, el Conde Trovador, a principios del siglo XIII, que convirtió el castillo de Mataplana, cercano a Ripoll, en un importantísimo centro literario.

Un siglo después, en el XIV, descubrimos el *Testamento* de doña Leonor López de Córdoba, hija de un sobrino de Alfonso XI, en el que se nos brinda uno de los más antiguos escritos femeninos en lengua castellana, cuyo principal interés radica en su carácter histórico, en ser un «cuadro de costumbres» de insuperable valor, y no tanto por su valor literario, cuanto por haber salido de la pluma de una mujer.

⁷⁶ Leodegundia, religiosa del monasterio de Bobadilla, en el 912 escribió un códice, el *Vetus collectio regularum monasticarum*, en el que aparecen varias palabras en romance. Se trata de uno de los códices más valiosos de la Biblioteca escurialense.

Y, aunque no vamos a encontrar aportaciones femeninas concretas, aparte de las ya mencionadas, sí que es cierto que los escritores de la época son conscientes de la presencia femenina en la cultura medieval.

Así, por ejemplo, en el *Libro de Apolonio*⁷⁷ (siglo XIII) aparecen dos personajes femeninos que van a desempeñar un papel muy destacado en la obra, y que no son precisamente personajes-tipo. Nos referimos a Luciana, hija del rey de Architrastres y la hija de ésta, Tarsiana, dos mujeres educadas y sabias de la realeza. También en el *Libro del Caballero Zifar* (primera novela de caballerías en castellano, de la primera mitad del siglo XIV), aparece una pequeña historia o exemplum, cuya protagonista, no perteneciente a la realeza precisamente, es «una dueña muy leída e de buena palabra»⁷⁸. Lo mismo sucede con Carmesina («mujer muy leída») u otros personajes femeninos que aparecen en el *Tirant lo Blanc*⁷⁹, de Joanot Martorell (1410-1468). Y como no podía ser menos, en 1499, Fernando de Rojas presenta en *La Celestina* a su protagonista

⁷⁷ Corbella Díaz, Dolores (1999): *Libro de Apolonio*. Madrid, Cátedra.

⁷⁸ En la edición de Joaquín González Muela (1982): *Libro del Caballero Zifar*. Madrid, Clásicos Castalia.

⁷⁹ Recordemos que en el capítulo VI de *El Quijote*, Cervantes no quema el libro, entre otras cosas, por el buen acierto que tuvo el autor al incluir a damas versadas y agudas y, por pensar, que es el mejor libro del mundo: «-¡ Válame Dios! -dijo el cura, dando una gran voz-. ¡Que aquí esté Tirante el Blanco! Dádmele acá, compadre; que hago cuenta que he hallado en él un tesoro de contento y una mina de pasatiempos. (...), y las agudezas de la doncella Placerdemivida, con los amores y embustes de la viuda Reposada, y la señora Emperatriz, enamorada de Hipólito, su escudero. Dígoos verdad, señor compadre, que, por su estilo, es éste el mejor libro del mundo». (1985 [1980]: 76).

femenina, Melibea, como una joven de bien que, incitada por su padre Pleberio, lee «antiguos libros» también.

Se trata, en todos los casos, salvo en la de *El Libro del Caballero Zifar*, como subrayábamos más arriba, de mujeres jóvenes y bellas, pertenecientes además a un linaje social elevado, ya que son las únicas que pueden dedicarse a la cultura.

Puede parecer que los datos aportados hasta aquí debieran interpretarse como un cambio con respecto a la consideración de la mujer, y nada más lejos de ello. La endémica misoginia medieval sigue con toda su fuerza saltando las fronteras de los siglos con reminiscencias hasta nuestros días y la mujer sigue siendo «simple y nescia».

Ya desde los orígenes, como veíamos más arriba, el cristianismo había proclamado la igualdad de todos los hombres (obsérvese que digo *hombres*) y, lógicamente, se hace eco de ello la sociedad, y no es tampoco difícil encontrar textos en Edad Media que recojan este principio. Autores destacados lo proclamarán desde tiempos lejanos. Sin ir más lejos en el *Rimado de palacio*⁸⁰ del Canciller López de Ayala (1332-1407), encontramos esta doctrina, y don Juan Manuel (1280-1348) se expresa diciendo que los hombres

⁸⁰ «La natura a todos iguales nos engendró,/mas nuestro fallimento así nos apartó/que uno fuese señor e otro menor fíncó./e tal desigualdat después así duró» en López de Ayala (1978: 87) *Rimado de Palacio*. Madrid, Gredos (edic. de Michel García).

son iguales en el «nascer et crescer, et el envejecer et después de la muerte»⁸¹.

Hablan, eso sí, de desigualdades sociales, pero poco de las desigualdades entre hombres y mujeres. El «estado femenil», como señala don Enrique de Villena tiene como característica principal el de que debe ser «obediente». Y aún se sigue pensando como muestra Alfonso Martínez de Toledo en su *Corbacho*:

Por quanto las mugeres que malas son, viçiosas e desonestas o enfamadas, non puede ser dellas escripto nin dicho la meitad que dezir o escrevir se podría por el hombre, e por quanto la verdad dezir non es pecado, mas virtud, por ende digo primeramente que las mugeres, comúnmente por la mayor parte, de avariçia son doctadas; e por esta razón de avariçia muchas de las tales infinitos e diversos males cometen; que si dineros, joyas preçiosas e otros arreos intervengan o dados les sean [...].

Asy la muger piensa que non ay otro bien en el mundo sinon aver, tener e guardar e poseer, con solicita guarda condensar, lo ageno francamente despendiendo, e lo suyo con mucha industria guardando. Donde por experiencia verás que una muger en comprar por una blanca más se fará de oír que un ombre en mil maravedis. Item, por un huevo dará voces como loca e fenchirá a todos los de su casa de ponçoña: ¿Qué se fizo este huevo?, ¿quién lo tomó?, ¿quién lo levó?⁸².

A pesar de todo, algo se va avanzando. El reconocimiento explícito en los escritores de los siglos XV y XVI de que la mujer es persona y, por lo

⁸¹ Don Juan Manuel (2003): *El conde Lucanor*. Madrid, Cátedra.

⁸² Martínez de Toledo, Alfonso (1979: 145 y ss.): *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Madrid, Cátedra (edic. de Michael Gerli).

tanto, investida de dignidad humana, no es poco para la época, aunque todavía se discutía si tenía o no alma. Es ilustrativo a este respecto un texto de Fray Martín de Córdoba, el *Jardín de las nobles doncellas*, destinado a la infanta Isabel, que luego sería la Reina Católica:

(...) por mostrar que se criaba en compañía de amor e dilección de su marido, que si Dios la criara de la cabeza pareciera que la hacía como su señora, y si la criara de los pies pareciera como que la criaba para sirvienta del varón; pues cuanto se hacía no por ser señora ni sirvienta suya, mas para ser su compañera en matrimonio (...), porque el varón ame a su mujer como socia y compañera; no la tema como a señora ni la desdeñe como sirvienta⁸³.

Sin embargo, todavía en el XVI las palabras de Lutero de que «el peor adorno que una mujer puede querer usar es ser sabia» y las de Enrique VII de que «los niños, los idiotas, los lunáticos y las mujeres no pueden y no tienen capacidad para efectuar negocios», siguen teniendo vigencia.

Pero esta arraigada corriente misógina medieval no permite crear demasiados optimismos en los que las mujeres queden bien paradas. El verso de Carvajales «Quanto más sabe mujer, menos vale», tiene plena vigencia en el siglo XVI, aunque existan atisbos de una más esperanzadora época.

Poco a poco la mujer irá reaccionando en contra de la corriente

⁸³ *Tratado que se intitula Jardín de las nobles doncellas*. Biblioteca de autores Españoles, Prosistas castellanos del siglo XV, Madrid, Atlas, V, II, T. 171. Cf. en Mariló Vigil (1986: 12): *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid, Siglo XXI.

«antifeminista» y no se va a quedar quieta, sino que va a seguir luchando en contra de las pautas de comportamiento que los hombres habían previsto para ellas.

A partir del XVI, van a empezar a pedir la igualdad con los hombres, consiguiendo, al menos, en su lucha, que algunos moralistas de la época opten por dejar de lanzar «improperios» y opiniones misóginas contra ellas.

2.2. *LA MUJER Y LA LITERATURA EN LOS SIGLOS DE ORO*

2.2.1. Consideración de la mujer y humanismo

Las mujeres no tuvieron Renacimiento, decía Joan Kelly, y tenía razón, y menos aún en España. A pesar de que a lo largo del siglo XVI se puede constatar un espectacular aumento de la alfabetización femenina y que las mujeres se van convirtiendo en lectoras adictas a las obras de ficción y de devoción, su actividad como escritoras es escasamente representativa. Sin embargo, a partir de 1600 se nota que soplan nuevos aires, que ya habían empezado a manifestarse en el decenio anterior. De pronto, como si se hubieran roto barreras invisibles pero reales, las mujeres comienzan a escribir o, mejor dicho, a publicar y desear publicar sus escritos. (...) De ser una excepción a lo largo de casi todo el siglo XVI, cuando cada mujer que escribía era considerada un monstruo de la naturaleza y puesta bajo sospecha, donde cada una de ellas debía encontrar en sí misma el modo de romper la barrera que le impedía tener una voz pública y la fortaleza para

hacerlo, se pasa a tener como modelos a otras mujeres. (Caballé, 2004: 377).

Los albores del Renacimiento encontraron en España, lo mismo que en el resto de la Europa latinizada, a numerosas mujeres amantes de las letras y, en efecto, numerosos nombres femeninos irán apareciendo en el mundo de las letras asociados en los primeros momentos al género místico sobre todo pues

Es evidente que dentro de la transgresión de la norma que suponía la escritura, dedicarse a la temática religiosa era una manera más ortodoxa de canalizar la ansiedad de expresión⁸⁴.

La explosión mística, registrada en España desde fines del siglo XV hasta mediados del XVII, y prolongada hasta bien entrado el siglo XVIII, fue un movimiento eminentemente lírico y sumamente interesante, pues hizo que la contribución literaria femenina alcanzara en nuestro país un nivel no logrado en ninguna otra literatura del resto de Europa.

Ahora habrá mujeres que defenderán el derecho a no permanecer calladas, a hablar en defensa propia⁸⁵, aunque muchos de los hombres

⁸⁴ Teresa Ferrer Valls (1995: 10): «La ruptura del silencio: mujeres dramáticas en el siglo XVII» en *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura latinoamericana y españolas)*. Valencia, Departamento de Filología Española (edic. Mattalía/ Aleza).

⁸⁵ Argula von Grumbach afirmó ante los inquisidores que la habían acusado de hablar en la Iglesia, en contra del mandato de San Pablo, que Cristo concedió la libertad de palabra a todos los bautizados. E incluso la misma Santa Teresa de Jesús, a otros jueces que le hacen la misma observación, contesta que en la Sagrada Escritura no sólo existe Pablo. Cfr. Romeo de Maio (1988: 9): *Mujer y Renacimiento*. Madrid, Mondadori.

consideren que es una vanidad censurable pues a ellas sólo se les exigía modestia y humildad.

Con el Renacimiento, la toma de conciencia de la mujer de que la inferioridad con respecto al hombre es un mito, la impulsará a reafirmarse en sus derechos, a exigir la igualdad con los hombres, a pesar de que los procesos inquisitoriales se ceban especialmente en ellas⁸⁶: la censura eclesiástica se mostraba más implacable con los escritos femeninos, impidiendo la publicación de no pocos de ellos⁸⁷.

Pero, a pesar de todo ello, las mujeres van a seguir luchando hasta conseguir, como decíamos más arriba, que a partir del siglo XVI, algunos de estos «moralistas» no sólo dejen de lanzar sus dardos misóginos contra ellas sino que se aprestarán a la elaboración de modelos de perfectas casadas, doncellas, viudas o monjas.

Claro -y no nos engañemos- no tanto como constatación de un cambio

⁸⁶ En 1580 se celebró en Toledo el auto contra Sor María de San Jerónimo, del Convento de la Penitencia de Madrid. El 19 de junio de 1594, Lucrecia de León, escritora política, profetisa (enemiga encarnizada de Felipe II) sufrió otro auto de fe, siendo condenada a cien azotes, dos años de reclusión en un convento y destierro perpetuo de Madrid en diez leguas a la redonda, y la sentencia tuvo que escucharla con la soga al cuello. Y, como no, el proceso inquisitorial que sufrió Sor Luisa de la Ascensión, «la Monja Carrión» (1565-1648).

⁸⁷ Un ejemplo de lo que decimos, y aunque nos salgamos un poco de la época que estamos tratando, es la *Pintura del talento y carácter de las mujeres* de doña María de las Mercedes Gómez Castro de Aragón, cuya publicación impidió el Vicario Eclesiástico de Madrid el 9 de agosto de 1797, no obstante haber informado favorablemente sobre el asunto el censor don Leandro Fernández de Moratín.

de mentalidad cuanto más para convencerlas de que debían ajustarse a los papeles que les correspondían en la sociedad, por supuesto papeles que les habían asignado los hombres.

Parece que el Humanismo, la Contrarreforma y, en definitiva, todo el nuevo pensamiento de la época, crean la necesidad de intentar redefinir o reconsiderar el papel de la mujer en esa sociedad concreta, el lugar que debe ocupar.

Si estos tratados de perfección dedicados a las mujeres se analizan con agudeza y sentido crítico, se llega a la conclusión de que, en definitiva, de lo que se trata es de relegar a la mujer al ámbito doméstico y de hacer nada más que un tratado orientativo, desde el discurso moral dominante, para decirle a la mujer cuál era su sitio en la sociedad⁸⁸.

El Humanismo, con Erasmo a la cabeza, convirtió al matrimonio en la única salida para la mujer de la época y, por tanto, su reclusión en un hogar era lo más lógico para ella.

Además, estos humanistas y moralistas, lo único que van a desear es a una mujer que no le cause problemas, que esté callada y que obedezca en todo. Entre las virtudes destacables de la mujer, se encuentra la castidad. En 1524 en

⁸⁸ Para una idea más completa de esta reclusión casera a que estaban condenadas las mujeres se puede leer el artículo de Teresa Ferrer Valls (junio 2006: 8-12): «Del oratorio al balcón: escritura de mujeres y espacio dramático» en *Espacios domésticos en la literatura áurea*. Ínsula, nº 714.

Amberes y en 1528 en España, *De institutione feminae christiana*, de Juan Luis Vives (1492-1540) habla de ellas y dice que la única virtud que tiene la mujer, o debe tener es la de ser casta⁸⁹.

Las palabras de Luis Vives en su obra anterior son claves en este aspecto:

No pasa tanta necesidad la doncella de ser bien hablada, como de ser buena y honesta y sabia. Porque no es cosa muy fea a la mujer callar, y es muy fea no conocer el bien y abominable obrar el mal (1990: 27).

Y con el mismo sentido vamos a encontrar el pensamiento de Pedro Luján en sus *Coloquios matrimoniales* (1550) cuando le aconseja a la mujer:

Cosa es de notar y de donaire ver que muchas mujeres presumen de decidoras, y graciosas y mofadoras, el cual oficio no querría yo que lo dependiesen, ni menos que lo usasen, porque lo que en los hombres llamamos gracia en las mujeres llamamos chocarrería .

La mujer que tiene gravedad no sólo no ha de boquear, ni pensar las cosas ilícitas y deshonestas, más las lícitas y honestas si no son muy necesarias porque la mujer jamás yerra callando y muy poquitas acierta hablando⁹⁰ .

También debemos referirnos a *La perfecta casada* (1583) de Fray Luis

⁸⁹ «Lo primero de todo sabrá la mujer cristiana que la principal virtud de la mujer es la castidad, la cual, única y todo, suple todas las restantes virtudes. Si la tuviere ella, nadie busca las otras, y si faltare ella, ninguno se satisface de las otras» en Juan Luis Vives (1990: 54): *Instrucción de la mujer cristiana*. Madrid, F.U.E.

⁹⁰ Cfr. la edición de Asunción Rallo Gruss (1990: 77): *Los coloquios matrimoniales del licenciado Pedro Luján*. Madrid, Anejos del B.R.A.E.

de León, obra dedicada a una sobrina suya, María Varela Osorio, que iba a contraer matrimonio, y en la que ejemplifica los distintos tipos de mujeres, como la «trotacalles», cuáles son los deberes de la mujer casada y cuál es el ideal de la esposa cristiana. Para su argumentación, Fray Luis expone ejemplos de la Sagrada Escritura y los Santos Padres, según la tradición cristiana, ilustrándolo también con autores del mundo greco-latino. De este modo describe el ideal de mujer que quiere para su sobrina, que en líneas generales es el que se quiere para toda mujer de la época:

(...) es justo que se precien en callar todas, así aquellas a las que les conviene encubrir su poco saber, como aquellas que pueden sin vergüenza descubrir lo que saben; porque en todas es, no sólo condición agradable, sino virtud debida, el silencio y el hablar poco(...).

Porque, así como la naturaleza hizo a las mujeres para que encerradas guardasen la casa, así las obliga a que cerrasen la boca⁹¹.

2.2.2. La mujer poeta⁹² en el siglo XVII

Así opinaba Juan de Zabaleta, en *Errores celebrados* (1653) sobre las escritoras: «la mujer poeta es el animal más imperfecto y más aborrecible de cuantos forman la naturaleza»⁹³.

⁹¹ Fray Luis de León (1950: 239): *La perfecta casada*. Madrid, Atlas.

⁹² Recuérdese que con la palabra *poeta* se denominaba a los autores de obras dramáticas.

⁹³ Cfr. la edición de David Hershberg (1972: 44). Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, Error VIII.

Y muchos más ejemplos que lo único que hacen es darnos noticia de cómo la sociedad masculina de la época tenía a la mujer. Las mujeres que pretendían coger la pluma se encontrarán ante tal panorama, ante tales expectativas sociales y, por ello, no es de extrañar que se frenen un poco a la hora de internarse en un mundo prohibido.

De la misma manera que todos estos moralistas y humanistas o teólogos, un género literario, el teatro de la época, presenta casi siempre la situación en la que la mujer aparece relegada al ámbito doméstico. Si bien es cierto que, como en el caso de Calderón de la Barca (1600-1681), presentan a veces a la mujer, Rosaura, en *La vida es sueño*⁹⁴, disfrazada de hombre e intentando vengar su honor ultrajado⁹⁵, ya que a una mujer le estaba vedada hasta la propia defensa personal y ha de acudir al disfraz si quiere hacerlo.

De sobra es conocido, que el honor⁹⁶ lo podía sufrir la mujer al ser

⁹⁴ Calderón de la Barca, Pedro (1977): *La vida es sueño. El alcalde de Zalamea*. Madrid, Espasa-Calpe.

⁹⁵ El código del honor ese, impuesto al hombre, pero que afectando profundamente al comportamiento de la mujer, una sumisión más al dominio masculino en una sociedad fuertemente patriarcal.

⁹⁶ El honor, o sea, la dignidad del individuo, y la honra, el respeto que le debe la sociedad, es un tema que desarrolló un verdadero sistema de valores, actitudes, ideales y conducta social que aparecen extensamente ejemplificados en los dramas. Recuérdense aquellos versos de «la honra es patrimonio del alma, y el alma es sólo de Dios». El tema del honor como motivo dramático se deriva de un concepto evolutivo desde la Edad Media hasta llegar al siglo XVI. La cuestión de la honra había sido muy atractiva (temática y dramáticamente) a los comediógrafos españoles del siglo XVI. Fue Torres Naharro uno de los primeros en introducir el tema del honor en su *Comedia Himeneae*. Más tarde Lope de Vega recomendó el uso del tema de la honra en los dramas de la época como un poderoso estímulo para el público: «[...] los casos de honra son mejores, / porque mueven con fuerza

deshonrada y sólo un hombre podía restituírselo vengando la afrenta⁹⁷.

Sin embargo, va a haber también algunos dramaturgos como Juan de la Cueva (1550?-1610?) y Virués (1550?-1610?) que van a mostrarnos en sus obras teatrales algo distinto: los personajes femeninos aparecen fuertes, varoniles, mujeres que, aun siendo castas, desafían los paradigmas propuestos hasta entonces (dicen que ambos estuvieron fuertemente influidos por Séneca). Estos dramaturgos dotan a sus personajes femeninos de una gran firmeza y fuerza mental y moral y la mujer virtuosa y casta, propagado con tanto ahínco por los moralistas de la época, va a ir desapareciendo paulatinamente. Queda así abierto a las justas reivindicaciones de las mujeres, que no sólo aprenderán a leer y a escribir sin necesidad de pertenecer a la nobleza, sino que serán ellas mismas escritoras.

Sin las dramaturgas de los Siglos de Oro, estamos convencidos de que el panorama literario queda cojo, adolece de algo importantísimo como fue la aportación de la mujer a la cultura occidental, y muy en particular de la

a toda gente» (vv.327-328). Y, a partir de él, raro era el drama que no incluía dicho tema en su génesis, aunque fuese de «refilón».

⁹⁷ El tratamiento del tema en *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, es un poco distinto, pues cuando el pueblo, sin distinción de hombres o mujeres mata al Comendador después de que éste abusara de Laurencia, la hija del alcalde, marca una pequeña diferencia; diferencia que también constataremos más adelante cuando hablemos del tratamiento del tema del honor y su desenlace en las comedias escritas por mujeres de la época, que será completamente diferente. Cfr. Félix Lope de Vega (1970): *Teatro*. Barcelona, Bruguera.

española.

Es en estos años de crisis, cuando estas mujeres desempeñarán su oficio de *poeta*⁹⁸, muy competitivo, en esta época de conflictos de Felipe IV pues, para entonces, la reforma educativa emprendida por los Austrias, había contribuido a crear una nueva clase de letrados, que se disputaban entre sí por hacer de sus letras una «profesión». De este nuevo grupo de letrados, cómo no, habían quedado excluidas las mujeres de la época, al no haber podido acceder a una educación formal en Colegios y Universidades.

Ya hemos señalado que eran muchos los dramaturgos que competían entre sí por mercantilizar su escritura⁹⁹. ¿Y cómo podían pretender abrirse camino unas pobres mujeres en esta «jungla» de escritores de los Siglos de Oro¹⁰⁰? Era una locura pensar en formar parte del elenco de escritores de la época. Quizás por ello se han silenciado sus nombres.

El espíritu español que había bajo los Austrias, que fue el que empujó a los conquistadores, que fue el que hizo posible que Cervantes pudiese cuajar

⁹⁸ En aquella época, al dramaturgo, como ya hemos mencionado anteriormente, se le llamaba también *poeta* y, por ello, no debe extrañarnos en absoluto este uso, quizá porque, sobre todo desde Lope, las obras de teatro van a estar escritas en verso.

⁹⁹ Mientras Cervantes estaba en la cárcel, recibió del empresario sevillano Rodrigo Osorio para encargarle unas comedias.

¹⁰⁰ Por ello parece aún más extraño que fuera una mujer, por ejemplo Ana Caro, la que consiguiera el beneplácito de nobles y clérigos para sus piezas dramáticas, para sus piezas dramáticas con motivo del Corpus, y también nos sorprende mucho el hecho de que, al menos seis

su Quijote, e incluso el que hizo posible toda la obra del magnífico Velázquez, debía de llegar e infundir algo también a las mujeres de la época, debía de infundirles también el ansia de explicarnos sus problemas, sus pensamientos, sus costumbres, en definitiva, sus ideas, porque ellas no iban a ser menos en ese tiempo. Lo que debió suceder es que ellas, temerosas, preferían no incluirse en la «mayoría» de la época, preferían no destacar, ser más discretas, «apartarse» un poco de la vida cultural de la época, pero sólo para los de fuera, sólo para el exterior y, por eso, quizás nos es más difícil encontrar sus obras, que las hubo, tal y como estamos constatando hoy en día: hubo mujeres con talento, muchas de ellas brillantes y que han ejercido cierta influencia en los círculos literarios de su época y, por supuesto, después. Mujeres que han topado con infinidad de obstáculos y que han sabido salir adelante. La mayoría de ellas pertenecía a la alta burguesía o a la nobleza, y supieron adentrarse en esa selva que les estaba prohibida. A partir de las décadas de 1620, encontramos ya mujeres dramaturgas que hacen unas composiciones que pueden entrar en competencia directa con las de los hombres, y ellas lo saben. Sin embargo, no nos vamos a encontrar con escritoras que inventen un género nuevo, sino más bien a mujeres que utilizan los moldes genéricos establecidos por los hombres, aunque no comulguen con ellos y, veladamente, matizan y

de sus obras, se publicaran durante el segundo cuarto del siglo XVII.

nos hacen ver implícitamente todas aquellas cosas que ellas cambiarían o de las que ellas disienten, y ese va a ser nuestro trabajo en la presente Tesis, intentar analizar las implicaturas del teatro femenino de los Siglos de Oro para ver qué es lo que nos querían decir sus autoras. Pero:

Obsérvese que estamos hablando de la lucha de la mujer no por obtener su puesto de mujer en el discurso de la historia y el discurso de la literatura, sino, simplemente, hablamos de la lucha solitaria y cruel de la mujer a lo largo, a menos de dos siglos, para obtener el derecho a optar por un puesto marginal en el discurso literario masculino, al que no me atrevo ni siquiera a adjetivar de hegemónico por ser, sencillamente, el único discurso posible. (Forgas i Berdet, Esther [2000: 60]).

y estas escritoras parece ser que, en cierta manera, abrieron el camino para ello.

3. PRAGMÁTICA LINGÜÍSTICA Y METODOLOGÍA

Gran parte del significado que producimos e interpretamos al usar el lenguaje se origina *fuera* de las palabras mismas. Lo que queremos decir es, en parte, lo que decimos y en parte, a veces decisiva, lo que no decimos pero está implicado en lo que decimos¹⁰¹

3.1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

3.1.1. La Retórica

El interés por desentrañar los mecanismos de la comunicación humana ha sido objeto de numerosas ciencias en la historia reciente, aunque la preocupación por el texto (oral o escrito) tiene una milenaria historia, que se remonta al mundo clásico. Nos estamos refiriendo a la Retórica, un metalenguaje que reinó en Occidente desde el siglo V a. C. hasta el XIX de nuestra era. Durante más de nueve siglos, la retórica configuró de muy variadas maneras la vida espiritual de griegos y romanos. Su patrimonio natural era el goce de la palabra artísticamente hablada. La palabra estaba en el centro, y en torno a ella giraba todo el sistema retórico. De ahí que la Oratoria, entendida

¹⁰¹ Reyes, Graciela (1994²:62): *La Pragmática Lingüística*. Barcelona, Montesinos.

como el arte de hablar o elocuencia, constituía su máxima expresión¹⁰².

La Retórica o ciencia del habla (ese es su significado) como técnica consistía en una serie de reglas y recursos cuya finalidad era influir persuasivamente en el oyente para llevarlo al terreno del hablante o emisor. Era el *ars bene dicendi*, es decir, expresarse de manera adecuada para inducir al auditorio a adoptar la propia opinión, actuando de dos formas principales: la *intelectual* (operar sobre el conocimiento que tiene el paciente) y la *afectiva* (actúa sobre los móviles que pueden inducir o desear a temer la realidad), según Bremond (1974 [1970]: 93- 94).

La Retórica como arte del bien decir se instaló en el sistema de enseñanza hasta que llegó a convertirse en una auténtica *moral* al servicio de las clases dirigentes, encargadas de vigilar los desvíos del lenguaje, asegurándose así la propiedad de la palabra.

En el ocaso de la Antigüedad el patrimonio del saber quedó limitado en la Edad Media a las *artes liberales* que, como es sabido, abarcaba el *trivium*

¹⁰² Recuérdese que en cuanto doctrina la retórica se compone de cinco partes: *inventio* o ciencia del hallazgo (encontrar argumentos verdaderos o verosímiles que hagan convincente la causa), *dispositio* u ordenación de las partes, *elocutio* o arte de la expresión (se estudia la selección y combinación de las palabras, el estilo, las figuras retóricas), *memoria* y *actio* (declamación). Estas dos últimas partes ocupan el menor espacio en la antigua retórica. La *memoria* era algo así como la enciclopedia a la que hay que acudir en el momento de la improvisación, mientras el *actio* o puesta en escena de los argumentos, en la antigüedad se refería a los gestos, la indumentaria o la escenografía que envolvía al orador. Para el estudio de la Retórica clásica véase en la bibliografía a Heinrich Lausberg (1966-67-68 [1960]); Roland Barthes (1974 [1970]); y Tomás Albadalejo Mayordomo (1989), entre otros. Para una información más reciente de la Retórica, véase J. Dubois

(gramática, retórica y dialéctica) y el *quadrivium* (aritmética, música, geometría y astronomía). Así pues, la retórica se sitúa dentro del sistema de enseñanza del medioevo como la primera de las artes liberales, sufriendo en su deambular por los siglos los cambios necesarios como disciplina lingüística que enlazará con la ciencia textual. Por ello, cualquier técnica, cualquier procedimiento de análisis del texto, no tiene más remedio que volver la vista a la Retórica clásica¹⁰³.

3.1.2. Filosofía y lenguaje

La Retórica, inventada por los sofistas (llamado así en la antigua Grecia a todo el que se dedicaba a la filosofía), que enseñaban el arte de analizar el sentido de las palabras a cambio de dinero, ha estado estrechamente ligada en la Europa occidental en tanto que disciplina lingüística, a los estudios filosóficos. La ambigüedad y el significado que las palabras en su uso poético han ido adquiriendo a lo largo del tiempo ha ocupado el centro de los encuentros y las discusiones filosóficas. Al rebasar los límites significativos, las palabras se tornan opacas para la transmisión precisa de la ciencia. De ahí

(1970).

¹⁰³ Cfr. José M^a Pozuelo Yvancos (1988), sobre todo la tercera parte del libro titulada «Retórica General y Neoretórica» en *Del Formalismo a la Neoretórica*. Madrid, Taurus,

que algunos filósofos, como Bertrand Russell (1872-1970) llegaran a plantearse prescindir del lenguaje natural y crear uno artificial, es decir, ese mismo lenguaje natural pero desprovisto de sus ambigüedades e imprecisiones, para llegar a convertirse su sintaxis en una *sintaxis lógica*¹⁰⁴. De ahí que todo lenguaje debe ser *verificativo funcional* o, lo que es lo mismo, formado por proposiciones atómicas, con lo que, implícitamente, Russell niega los universales, las negaciones, los juicios, las creencias, etc.

Las teorías de Russell las eleva a un nivel práctico Ludwig Wittgenstein (1894-1954). En su obra, *Tractatus logico-philosophicus*¹⁰⁵ (1973 [1919]), que sostiene la tesis básica del positivismo lógico en lo que al lenguaje se refiere, plantea lo siguiente: el lenguaje es el instrumento para expresar la realidad; a través del análisis de la lengua se puede llegar a una visión del mundo. Sólo se pueden utilizar *proposiciones elementales*, únicas, que permitan verificar la verdad de las cosas, etapa que da lugar al nacimiento del *atomismo lógico*.

Al final de su vida (1953), Wittgenstein publicará su *Philosophical*

pp.181-211.

¹⁰⁴ Véase Bertrand Russell (1992 [1948]) especialmente las partes II, «El lenguaje», y la IV, «Los conceptos científicos», pp. 69-175 y 245-327 respectivamente.

¹⁰⁵ Wittgenstein, Ludwig (1973 [1919]): *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid, Alianza (edic. De Enrique Tierno Galván).

*investigations*¹⁰⁶, una obra opuesta al *Tractatus* en lo que al lenguaje se refiere. Esta fase de su pensamiento supone una gran revolución en el análisis lingüístico, lo que contribuirá a superar las deficiencias del *atomismo lógico*. Es el momento en el que Wittgenstein descubre la variedad y riqueza del lenguaje natural y en ese reconocimiento se enmarca su famoso y controvertido principio «el significado de una palabra es su uso en el lenguaje» (1988[1953]: 61). A partir de entonces el individuo ocupa el centro de la actividad comunicativa. Ahora para el autor de las *Investigaciones filosóficas* la lengua es valiosa por sí misma.

Del segundo Wittgenstein arranca el procesamiento y la actividad de una serie de filósofos (acabarán recalando en Oxford) que sostienen que la función de la filosofía es descubrir cómo funciona la lengua. Entre estos filósofos se encuentra Ryle (1900-1976) que trató de investigar cómo hay que proceder para inferir los valores del lenguaje a través del uso, un tipo de análisis que nos permitirá llegar a una *performance*, es decir, a una ejecución adecuada que describa la acción comunicativa del hablante.

Algunos de los fundadores de la Escuela Neopositivista (Círculo de Viena) van a tomar el testigo, como es Rudolf Carnap (1891-1970), y plantean

¹⁰⁶ Wittgenstein, Ludwig (1988 [1953]): *Investigaciones filosóficas*. Barcelona. Crítica.

el análisis de la lengua en el nivel de las relaciones de los términos entre sí, es decir, en las *relaciones sintácticas*, lo que permite un gran avance porque se pueden hacer construcciones con los signos, dando lugar a la deducción lógica, con lo que se abre la puerta a las construcciones teóricas. Es esta una etapa que conducirá al florecimiento de los estudios de *sintaxis lógica o semiótica*.

3.1.3. La Lingüística del Texto

Paralelamente a la preocupación filosófica por el uso del lenguaje, los lingüistas, a finales de la primera mitad del siglo XX, empiezan a denunciar la incapacidad del sistema tradicional de análisis de la lengua, método basado en la oración como unidad máxima de estudio, para intentar resolver los problemas de significado superiores a dicha unidad.

La preocupación por el texto empieza a ocupar un espacio entre los objetivos de la nueva lingüística. Y, aunque a principios de siglo, los formalistas rusos estudiarán los textos como conjunto de materiales lingüísticos coherentes, habrá que esperar a los años cincuenta para que Coseriu, el primero que habla de una nueva disciplina, la *Lingüística del Texto*¹⁰⁷, se ocupe, no sólo de las estructuras lingüísticas, sino de la actividad verbal, incorporando los

¹⁰⁷ Cfr. En Coseriu (1982³ [1962]): «Determinación y entorno», en *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid, Gredos, pp. 282-323.

diferentes contextos a los estudios sobre la lengua.

El hablar como *actividad* conducirá al hablar como *producto*, en palabras del mismo Coseriu, que reclamará una nueva lingüística, la lingüística del hablar, la *Lingüística del Texto*, que debe tener en cuenta «no sólo el conocimiento de los hablantes sobre su propia lengua, sino también las técnicas que emplean para convertir ese conocimiento lingüístico en actividad verbal»¹⁰⁸.

En años sucesivos se irá afianzando como disciplina, hasta que en 1968, un grupo de investigadores de la Universidad de Constanza (Alemania), encabezado por Peter Hartman, entre los que se encontraban János Petöfi y Teun Adrianus van Dijk¹⁰⁹, inician las primeras investigaciones sistemáticas, que acuñan el término *textualidad* del lenguaje, es decir, que toda comunicación mediante signos lingüísticos se realiza con carácter de texto: la *textualidad* es el modo de manifestación universal y social que se usa en todas las lenguas para establecer la comunicación.

Así pues, el presupuesto inicial de la *Lingüística del Texto* se

¹⁰⁸ Albert, Josefina: *Pragmática Lingüística y Diccionarios* (en prensa), pág. 32.

¹⁰⁹ Dijk, Teus Adrianus van (1980): *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Madrid, Cátedra (Introducción de Antonio García Berrio). Y en América, como primer interesado en la Lingüística del Texto, debemos mencionar a Harris (de origen ruso y discípulo de Sapir y Bloomfield). Él es el primero que llega a identificar los límites de la oración y a proponer innovaciones que han conducido, posteriormente, al desarrollo de una teoría transformacional.

fundamenta en la afirmación de que no hablamos por frases sino por textos, de acuerdo con ese *plan textual* del hablante. De ahí que en toda comunicación lingüística hay dos vertientes: la manifestación lineal (estructura de superficie) y la estructura profunda o, lo que es lo mismo, la micro y la macroestructura¹¹⁰.

Para que un conjunto de signos lingüísticos destinados a la comunicación alcance la categoría de texto, deben cumplirse algunos requisitos o condiciones, como la *cohesión*, que se centra en el texto y tiene que ver con la *relación y conexión* de los elementos entre sí; la *coherencia*¹¹¹, también centrada en el texto, de carácter eminentemente semántico; y otros dos requisitos, situados en el ámbito mental, *intencionalidad* y *aceptabilidad*. De la misma manera, toda agrupación de signos que cumplan esos requisitos son objeto de la Semiótica, que precisamente se define como la ciencia de los signos, una disciplina lingüística que ha conseguido su estatuto científico en el siglo XX.

3.1.4. La Semiótica

¹¹⁰ Véase Albaladejo, Tomás/ García Berrio, Antonio (1983: 127-179): «Estructura composicional. Macroestructuras» en *Estudios de Lingüística*. Alicante, Departamento de Lengua Española de la Universidad de Alicante. En este artículo los autores establecen su relación con la Retórica.

¹¹¹ Para los conceptos de 'conexión' y 'coherencia', véase van Dijk, *op. cit.* partes III y IV, pp. 178-194.

En el ámbito de la Filosofía el auténtico fundador de la Semiótica¹¹² fue el norteamericano Charles S. Peirce (1839-1914), que la identifica con la lógica y que al principio la definirá como la relación general de los *símbolos* con sus objetos, pasando después a incorporar todo cuanto podía tener alguna conexión con la lógica, yendo más allá de las relaciones de los signos con los objetos. Este filósofo marcará el punto culminante en su producción teórica, considerándose a sí mismo como pionero en el establecimiento de la ciencia de los signos.

Peirce, que todo lo ve bajo el prisma de la semiótica, en 1887 definía el signo como una relación triádica, cuya alusión a la realidad externa parece evidente, según sus propias palabras: «Un signo es algo que representa algo para alguien en algún aspecto o carácter»¹¹³.

Si, en efecto, Peirce marca el punto culminante en el estudio teórico de la ciencia de los signos, será Charles Morris (1901-1979) quien divulge el término Semiótica, un concepto científico que formuló en 1946 en el ámbito

¹¹² El término *Semiótica* proviene del griego *semiotic*, 'significar'. La semiótica tiene su origen en el ámbito de la medicina griega y se empleó para referirse a la diagnosis a partir de los síntomas corporales; fue utilizada por los filósofos estoicos para incluir también la lógica y la epistemología. La evolución helenística de la semiótica fue preparada por los análisis de Aristóteles, que a su vez aprovechó las ideas de Catón y de los sofistas.

¹¹³ Cfr. Peirce (1978: 244): *Collected Papers*, 2228 en *Obra lógico semiótica*. Madrid, Taurus.

de su teoría conductista de los signos, afirmando que:

(...) un lenguaje se caracteriza completamente a su vez cuando se enumeran las reglas (que posteriormente llamaremos sintácticas, semánticas y pragmáticas) que gobiernan los vehículos sígnicos¹¹⁴.

Los tres términos, sintaxis, semántica y pragmática los aclara Morris en *Signos, lenguaje y conducta*¹¹⁵, relacionando la *Sintaxis* con la conexión de las expresiones, mientras que si se prescinde del hablante y se centra el análisis en las expresiones del lenguaje y sus referentes nos encontramos en el terreno de la *Semántica*. El terreno de la *Pragmática* queda reservado a quienes usan el lenguaje. Así pues, todo proceso semiótico reconoce la tridimensionalidad:

- a) perspectiva *formalista* (sintaxis) o estudio de las relaciones de los signos, haciendo abstracción de cualquier otra relación;
- b) perspectiva *empirista* (semántica) o, lo que es lo mismo, la relación de los signos con los objetos denotados;
- c) perspectiva *pragmática*, que permite observar la lengua como medio comunicativo de naturaleza social¹¹⁶.

A partir del establecimiento de la semiótica como ciencia de los signos

¹¹⁴ Cfr. Morris (1994² [1971]: 37): *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona, Paidós Comunicación.

¹¹⁵ Morris, Charles (1962 [1946]): *Signos, lenguaje y conducta*. Buenos Aires, Losada.

¹¹⁶ El esquema de Morris fue aplicado a *Los Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo por Josefina Albert Galera. Cfr. (1987): *Estructura funcional de los «Milagros» de Berceo*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.

otras disciplinas han ido coadyuvando eficazmente a su maduración hasta que en 1969 se funda la *International Association of Semiotic Studies*, en cuyo título, como es visible, el término Semiótica es el adoptado en su carta de constitución.

Unos años antes, en 1964, Roland Barthes afirmaba en París que la Semiología¹¹⁷ no había sido todavía edificada, lo que hace «comprensible que no exista ningún manual acerca de este método de análisis» (1974³ [1970]: 17). Será precisamente él quien comience una nueva época en la historia de la ciencia de los signos, que se plasmará en su obra *Éléments de Sémiologie*¹¹⁸, que aborda el análisis semiológico de distintos lenguajes sociales, una línea de investigación saussureana dentro del ámbito lingüístico.

Desde la fundación de la Asociación Internacional de Semiótica (AIS) se han celebrado varios congresos internacionales, cuyas investigaciones han sido recogidas en las Actas. De la misma manera, desde 1984 en que se fundó

¹¹⁷ El término Semiología está vinculado al de Semiótica para designar la teoría del lenguaje y sus aplicaciones a los diferentes significantes. El término se remonta a Saussure, palabra con la que denominó el estudio general de los sistemas de signos. En algunos momentos, el término Semiótica se ha visto favorecido, sobre todo cuando se fundó la Asociación Internacional de Semiótica, pero el de Semiología también ha sido fuertemente institucionalizado, sobre todo en Francia y entre los discípulos de Roland Barthes o Martinet. Sólo hacia 1970, el contenido metodológico de la Semiología y la Semiótica se fue diferenciando progresivamente. Cfr. Greimas/ Courtés (1990 [1982]: *Semiótica (Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje)*. Madrid, Gredos.

¹¹⁸ Apareció en el número 4 de *Communications* (1964). Nosotros citamos por la versión española de Alberto Corazón (1971).

la Asociación Española de Semiótica (AES), se vienen celebrando cada dos años el preceptivo Symposium Internacional que sigue dando buenos frutos.

3.2. CONCEPTO Y JUSTIFICACIÓN

3.2.1. Institucionalización de la Pragmática

Como hemos recordado más arriba, Charles Morris fue uno de los primeros en interesarse por esbozar la semiótica o ciencia de los signos, uno de cuyos componentes es la pragmática, un término interdisciplinario pues la filosofía, la sociología, la antropología, la psicología, etc., hablan de ella. La pragmática se constituye en disciplina autónoma al aplicarse al estudio de cómo son proferidos e interpretados los enunciados en la comunicación lingüística.

Pero vayamos primero a la definición de la palabra. Pragmática es una voz de origen griego, que nos ha llegado a través del latín, *pragmaticum*, cuyo significado es 'hecho', 'acción'. Como ciencia del lenguaje nace como una nueva metodología, para tratar de analizar las unidades que trascienden los límites de la oración, en un claro intento de dar respuesta al problema de la estructura de la comunicación verbal y de su importancia como disciplina en un contexto social. Después de casi veinticinco años de andadura se ha

afianzado de una manera definitiva como una de las disciplinas más eficaces en el análisis de las lenguas naturales.

El punto de partida, aparte de los antecedentes mencionados anteriormente, arranca de una serie de conferencias dadas en la Universidad de Harvard, impartidas por John Austin en 1955 (introdujo una noción central y básica para la pragmática, la de *acto del lenguaje*) y Paul Grice en 1967, que hablará de principios o reglas que regulan el intercambio comunicativo, sin las cuales no existiría dicha comunicación. Más adelante volveremos a Grice.

La institucionalización de la Pragmática como campo de estudio se producirá con la aparición en 1977 del primer número de *Journal of Pragmatics* en Holanda, que en años sucesivos va adquiriendo, poco a poco, su autonomía científica¹¹⁹, hasta poder decir que ha llegado a su maduración definitiva a partir de la publicación en 1983 de la obra de Levinson, *Pragmática*¹²⁰, en donde se establece de una manera definitiva una teoría general del uso del lenguaje. Esta disciplina estudia cómo los hablantes interpretan los enunciados, tratando de descubrir los principios que van a conducir o guiar a dicha comunicación verbal; es decir, investiga las formas

¹¹⁹ En 1986 se constituye la Asociación Internacional de Pragmática y un año después aparece una extensa bibliografía sobre el tema. Dos revistas más, *Pragmatics* y *Pragmatics and Cognition*, nacen, respectivamente, en 1992 y 1993.

que no entran completamente dentro del dominio de la semántica.

3.2.2. Significado y uso

La definición de pragmática en el ámbito de la lingüística no es nada fácil, pues hay distintas definiciones que se aproximan y, la falta de límites claros no permite una definición acertada. Sin embargo, este no es un fenómeno inusual, pues en los campos académicos hay infinidad de métodos preferidos, supuestos implícitos y problemas focales o cuestiones de contenido cuyas definiciones son raramente satisfactorias del todo y, sin embargo, en cierto sentido, no existe ningún problema de definición con ellos.

Levinson analiza una serie de definiciones de *Pragmática*, desde cómo la entiende la filosofía y la lingüística norteamericana, hasta hablar de ella como una disciplina que estudia los principios que explican por qué ciertas oraciones son anómalas o el estudio desde una perspectiva funcional. Se ocupa también de los principios que regulan el uso del lenguaje, una posición adoptada por varios estudiosos como Kempson (1975, 1977) y Smith y Wilson (1979), según la cual la pragmática se ocuparía esencialmente de la desambiguación de las oraciones según el entorno y otras circunstancias en que

¹²⁰ Levinson, Stephen C. (1989 [1983]): *Pragmática*. Barcelona, Teide.

fueron enunciados, pues los contextos van mucho más allá que la selección de entre distintas interpretaciones semánticas disponibles de las oraciones¹¹⁹, sin dejar de comentar no solo sus puntos fuertes, sino las restricciones que afectan a cuestiones puramente lingüísticas.

Por otra parte, añade Levinson que cualquier definición de pragmática debería incluir, además del estudio de la *deixis* y los *actos de habla*, el de las *implicaturas conversacionales*, «inferencias que se originan según ciertas reglas generales o máximas del comportamiento conversacional» (Levinson: 9), es decir, incorporan aspectos del significado no atribuibles al enunciado, lo que conduciría a contemplar una pragmática como disciplina que estudiaría aquellos aspectos del significado no contemplados en una teoría semántica, con lo que se nos plantea otro problema, que es que toda teoría pragmática debería depender decisivamente del tipo de teoría semántica adoptada. En todo caso, una vez delimitado el significado en su sentido amplio, del cual lógicamente depende la definición, deben incorporarse las inferencias que se pueden hacer a partir de lo que se dice, así como todos los hechos acerca del mundo que comparten emisor y receptor.

La teoría de las implicaturas de Grice, en lo que respecta a la semántica, tratará de limitar y clarificar el sentido distinguiendo entre el significado

natural (el propio y en principio inequívoco del enunciado) y el significado *intencional* (lo que realmente el emisor nos quiere transmitir).

Como resumen de lo anterior, y partiendo de lo que Wittgenstein decía, según hemos recordado más arriba, que el significado de las palabras es su uso, el concepto de pragmática debe incluir, obviamente amén del significado *natural* de los vocablos, a los participantes en la comunicación, sus intenciones y el contexto socio-cultural en el que se produce dicha comunicación ya que, como dice Graciela Reyes, «hablar es siempre hacer algo, porque el lenguaje es siempre un comportamiento social»¹²¹. A partir del análisis y posterior conocimiento de los elementos que interactúan en la actividad lingüística para llevar a cabo una comunicación eficaz, la pragmática estudiaría el proceso que conduce a identificar el mensaje transmitido con el contenido intencional del emisor.

3.3. LAS IMPLICATURAS

3.3.1. La inferencia pragmática

De entre los distintos tipos de fenómenos que estudia la pragmática,

¹²¹ Reyes, Graciela (1994): *La Pragmática Lingüística. (El estudio del uso del lenguaje)*. Barcelona, Montesinos.

como es la estructura del lenguaje dependiente del contexto lingüístico (la deixis, por ejemplo), o el entorno en que se profiere el enunciado, se encuentra la *implicatura* o inferencia pragmática, uno de sus componentes centrales, sobre todo de la orientación anglosajona, que en los últimos años ha llegado a gozar de una gran difusión a causa de su eficacia en el análisis de las lenguas naturales.

El concepto de 'implicatura' ha sido objeto de estudio por parte de filósofos, lógicos y lingüistas, que han reflexionado sobre ella de manera distinta, y por lo que su definición no va a ser única. En lo que sí van a coincidir es en proporcionar una explicación de cómo es posible ir más allá del significado de lo que efectivamente expresan las palabras dichas.

Se trata de un tipo de inferencia, de deducción lógica, que no forma parte del sentido literal del enunciado, y que casi siempre es independiente de las estructuras lingüísticas.

La implicatura, si bien es cierto que necesita del lenguaje para establecerse, no es este el protagonista sino los hablantes, que son quienes presuponen, quienes descodifican las oraciones, quienes se adentran en ellas y las interpretan «adecuadamente»: el uso del lenguaje responde a un acuerdo previo general de todos los hablantes de la misma lengua, que contiene todas

aquellas particularidades circunstanciales que orientan el mensaje en una determinada dirección, de entre todas las expectativas que un enunciado es capaz de generar.

A causa de las muchas lagunas existentes entre lo que se dice y lo que realmente se desea transmitir, la teoría de las implicaturas ha ido ganando terreno en dar explicaciones convincentes en la solución de los problemas comunicativos, debido al uso de partículas¹²² o el sentido de las palabras en cursiva, por poner algún ejemplo, que una teoría semántica no solucionaría, por sí sola.

3.3.2. La teoría de Grice

Grice fue el primero que habló de implicatura como concepto general que incluía toda clase de inferencias pragmáticas, a raíz de las ya citadas conferencias dictadas en Harvard en 1967, unas orientaciones que se irán perfeccionando en trabajos posteriores. Para Grice las implicaturas, es decir, las inferencias pragmáticas, como una serie de asunciones que guían la conversación, son siempre *intencionales*: los hablantes respetamos unas reglas básicas que hacen que la comunicación sea eficaz. El uso cooperativo del

¹²² Levinson dedica un amplio capítulo, titulado «Deixis» en *op.cit.* pp. 47-87.

lenguaje se rige por lo que el autor de «Meaning»¹²³ denomina «Máximas de conversación» o principios generales subyacentes a todo mensaje lingüístico, que constituyen el Principio Cooperativo General. Es decir, que merced a una serie de informaciones compartidas por quienes intervienen en la comunicación, el receptor descodifica el mensaje, eligiendo entre todas las expectativas generadas la más adecuada.

Grice en 1961 escribió un artículo, «The Causal Theory of Perception»¹²⁴ en el que postula el Principio de Cooperación y una serie de máximas como la de Cualidad (sinceridad), Cantidad (no dé más información de la necesaria), Relación (diga solo lo que es pertinente) y Modo (sea claro, sin ambigüedades) o, lo que es lo mismo, debe actuar de un modo racional y cooperativo. Cada una de las máximas constituye una convención que en la práctica suele tenerse en cuenta. Así, por ejemplo, en un intercambio conversacional se espera, por lo general, que la persona que habla diga la verdad, pues las conversaciones no seguirían el modelo que presentan habitualmente si se supiera que las distintas manifestaciones son falsas. Sin embargo, Grice reconoce que, a pesar de la

¹²³ Este artículo de Grice apareció en *Philosophical Review*, Volumen LXVI (1957). Nosotros citamos por la versión en español, (1977: 5-18), *op. cit.*

¹²⁴ Este artículo apareció originalmente en *Aristotelian Society. Supplementari*, vol. LI, 1977. Citamos por la versión castellana de Álvaro Caso (1985): «La teoría causal de la percepción» en *Cuadernos de Crítica*, 41. México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 1-42.

aparente falta de cooperación, los hablantes intentamos interpretar los enunciados como cooperativos, aunque sea en un nivel más profundo. Hacemos esto asumiendo que es en realidad cooperativo y preguntándonos entonces la posible conexión o inferencia y, por allí, llegamos a la sugerencia.

Grice ofrece también unas pautas, que concreta en varias propiedades, para determinar qué tipo de significados no naturales (implicaciones pragmáticas) existen. Esos rasgos que acotan los implícitos, de carácter convencional o conversacional, es muy importante comprenderlos para distinguir claramente las implicaturas de cualesquiera otras inferencias semánticas. De ahí que las implicaturas se distinguen por las propiedades siguientes: *calculabilidad*, que se aplica a las implicaturas que resultan de un proceso inferencial en el que el oyente ha sopesado los factores texto, contexto y respetado el *Principio de Cooperación*; *cancelabilidad* (las implicaturas son cancelables cuando pueden eliminarse sin que haya contradicción); la *no separabilidad* las implicaturas son separables si desaparecen al enunciar la expresión de otra manera); la *no deducibilidad* lógica (las implicaturas conversacionales no se deducen o infieren lógicamente a partir de lo dicho, sino a partir del hecho de decir lo que se dice); e *indeterminadas*, cuando una expresión con un significado único puede dar origen a implicaturas distintas en distintas circunstancias.

Así, por ejemplo, una implicatura no-calculable sería *Es pobre*, pero convencional no cancelable *honrado*. Por otra parte, *Juan es aplicado* es una implicatura conversacional *calculable* y puntual es *cancelable*¹²⁵.

Son muchos los problemas que plantea el modelo griceano para el establecimiento e inventario de las implicaturas, sobre todo en lo que atañe a las *máximas de conversación*, su rigidez en la aplicación, así como la falta de concisión de algunos de los conceptos empleados para determinar con exactitud cómo se aplican en casos concretos¹²⁶. Lo cierto es que en ocasiones estas reglas no son respetadas. Y si no, piénsese en las muchas mentiras que suelen decirse y en las conversaciones que cambian repentinamente de tema por la mera aparición de un juicio incoherente con lo que se está diciendo. A veces, la violación de alguna de estas reglas es consciente, hasta el punto de que el hablante sabe que el oyente se percata de ello o trata de hacérselo notar. Ante esta tesitura cabe una postura como la siguiente: *Usted miente; eso no es así o algo parecido*, en cuyo caso el Principio de Cooperación se viene abajo.

Igualmente es susceptible de violar otras máximas, según el caso

¹²⁵ Cfr. Grice, H.P. (1991 [1969]): «Las intenciones y el significado en el hablante» en *La búsqueda del significado. Lecturas de filosofía del lenguaje*. Murcia, Universidad Tecnos, pp. 481-510. Asimismo (1975): «Lógica y conversación» en *Idem*, pp. 511-530 en edic. de Valdés Villanueva.

¹²⁶ Un buen resumen, tanto de la teoría de Grice como de los problemas no resueltos, lo encontraremos en Levinson, *Idem*, pp.89-157.

siguiente que el mismo Grice presenta:

Un Catedrático de Filosofía del que se solicitan informes sobre un ex alumno suyo para darle un puesto docente. Este profesor contesta con estas palabras:

Muy Sr. Mío: Jones domina perfectamente la lengua y ha asistido con regularidad a los seminarios. Atentamente suyo.

Con ello, el autor de la carta viola de una forma manifiesta la máxima de la Cantidad (si es que no viola la de relación también), al facilitar una información tan absurdamente pobre. El receptor de la carta, ante esta desmesurada violación, no la rechazará probablemente, sino que entenderá que el remitente está tratando de transmitirle una información distinta de la que expresa explícitamente la carta; esto es, la de que Jones no es bueno en Filosofía. Entonces, si el receptor adopta este supuesto, la carta ya no viola el *Principio de Cooperación*, y como el autor pretende que le receptor deduzca precisamente esta información, la carta implica justamente esto o, como decía Grice, esta es la *implicatura* de lo que se escribe en la carta.

3.4. DE LA PRAGMÁTICA A LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA

3.4.1. Cognición y lenguaje

En los últimos años los estudios sobre la relación entre cognición y lenguaje han ido cobrando cada vez mayor trascendencia. Disciplinas como la lingüística, la psicología y la filosofía de la mente, que antaño andaban separadas, se han unido alrededor de una metodología común: la construcción de modelos que contengan los rasgos básicos del entendimiento para poder llegar así a explicar su funcionamiento. Por otra parte, diversas contribuciones de la filosofía del lenguaje como la «Teoría de los Actos de Habla», el «Principio de Cooperación» y las «Máximas Conversacionales»¹²⁷, que cristalizan en el cuerpo doctrinal de la Pragmática, han hecho avanzar los estudios empíricos sobre la memoria. En este sentido, la Teoría de la Modularidad de Fodor (1983)¹²⁸, con sus investigaciones sobre el «sistema central» y los «sistemas de *input*», ha favorecido notablemente en el esclarecimiento de cómo funciona la mente humana. La teoría de la modularidad sostiene que nuestra mente funciona por módulos especializados

¹²⁷ Austin impartió una serie de conferencias que fueron publicadas póstumamente con el título de *How to do Things with Words* (Cómo hacer cosas con palabras), donde expuso sus ideas acerca del significado de las palabras, la veracidad y el contenido proposicional. Según Austin, todos los enunciados, además de servir para expresar proposiciones, sirven también para ejecutar acciones. Searle, discípulo de Austin, desarrolló la teoría de los Actos de Habla de un modo más sistemático, presentando una alternativa a la propuesta de su maestro. Cfr. Austin, John L (1971[1962], *op. cit.* y Searle, John (1980 [1969]): *Actos de habla (Ensayo de filosofía del lenguaje)*. Madrid, Cátedra.

¹²⁸ Cfr. *The modularity of mind*, Cambridge, Mass, MIT Press. Nosotros citamos por la

en cosas distintas, cuyos datos son procesados y coordinados por la denominada «inteligencia general». Según esto, la mente humana es de naturaleza computacional, se articula en facultades, algunas de las cuales son sistemas de *input* con características específicas. Además de estos módulos «cognitivos», la mente posee unos «sistemas centrales» que regulan y conectan las capacidades generales, haciendo posible los «cómputos» que son las inferencias.

Para Fodor la lengua en su aspecto gramatical se configura como un sistema de *input* que está unida a un dominio específico. Considera también que el lenguaje está dotado de un esquema neuronal fijo que sigue un crecimiento relativamente estable, que solo se rompe en el caso de patologías que afectan al cerebro¹²⁹.

3.4.2. Teoría de la Relevancia

En el marco de los procesos inferenciales hay que situar la Teoría de la Relevancia de Wilson y Sperber, que nace, en palabras de los propios autores «como el intento de profundizar en una de las tesis fundamentales de Grice:

versión castellana (1986): *La modularidad de la mente*, Madrid, Morata.

¹²⁹ Frente a la distinción de Fodor entre procesos modulares y procesos centrales relativamente indiferenciados, se desarrolla actualmente una tendencia en las ciencias cognitivas hacia una concepción de la mente cada vez más modular, entendido como un mecanismo

una característica esencial de la mayor parte de las comunicaciones humanas es la expresión y el conocimiento de intenciones»¹³⁰.

La relevancia es una característica fundamental del conocimiento humano, es una propiedad que atañe potencialmente, no sólo a los enunciados u otros fenómenos perceptibles, sino también a los pensamientos, los recuerdos y al entorno en general en el que se da la comunicación. Según eso, cualquier *input* puede adquirir su relevancia entrar en contacto con información previa de la que este dispone y, consiguientemente, propiciar un «efecto cognitivo positivo», que es la *implicatura contextual*, según la terminología de Wilson y Sperber.

Pero volvamos a la intencionalidad¹³¹.

En el proceso de comunicación del que, por ejemplo, formo parte, si soy consciente de que el receptor tiene tendencia a maximizar la relevancia y

computacional autónomo.

¹³⁰ Cfr. Wilson, Deindre y Sperber, Dan (2004: 237-238): «La Teoría de la Relevancia» en *Revista de Investigación Lingüística*, volumen VII, pp. 237-286 (trad. de Francisco Campillo García).

¹³¹ De la misma manera que la pragmática, la Teoría de la Relevancia acepta la comunicación intencional como parte del mensaje, lo que no implica que todas las comunicaciones incluyan mensajes con contenidos inferenciales: simplemente se tiene en cuenta ese factor. A diferencia de la pragmática, que tiene una base más filosófica, la Teoría de la Relevancia es más empírica, y en cualquier caso (aunque se asume que la relevancia en sí no es cuantificable) establece los objetivos básicos del emisor y receptor, además del análisis de la comunicación para la maximización de la relevancia.

además comparto con él el mismo lenguaje, el mismo entorno social o profesional y cualquier otra circunstancia del entorno, estoy entonces en condiciones de manipular sus estados mentales. Grice, sin embargo, dice que, para que se produzca una comunicación inferencial, es necesario poner de manifiesto que yo tenía esa intención y que debo explicitarla mediante un estímulo ostensivo (la intención de hacer algo ostensivo) que genere expectativas de relevancia más precisas y predecibles, según el Principio Cognitivo de Relevancia. La «atracción» y atención de un destinatario mediante un estímulo ostensivo es la base del Principio Comunicativo de Relevancia.

Wilson y Sperber cuestionan aspectos varios de las máximas de Grice, así como el Principio de Cooperación, algunas de cuyas dificultades ya habían sido reconocidas por el propio Grice, que llega a hablar de «problemas de difícil solución».

A pesar de todo, el creador de la Máxima de Relevancia dice que las implicaturas conversacionales sólo se recuperan si se asume la obediencia al Principio de Cooperación, con lo cual es imposible que alguien se niegue a cooperar si, en efecto, la comunicación es eficaz y el mensaje se interpreta adecuadamente. Sin embargo, Wilson y Sperber piensan que dicho principio no tiene carácter esencial ni para la comunicación ni para la comprensión.

La cooperación, como sostiene Grice, no es algo que hay que darlo por

sentado. A las explicaturas y las implicaturas (premisas implícitas y conclusiones) se llega, y no solo respetando dicho principio, sino mediante un proceso de ajuste paralelo entre ambos, con hipótesis sobre unos y otros consideradas por orden de accesibilidad. Por otra parte, Wilson y Sperber afirman taxativamente, en contra de lo que afirmaba Grice que la recuperación del contenido explícito es una operación inferencial y tan igualmente dirigido por el Principio Comunicativo de Relevancia como lo es la recuperación de las implicaturas.

Basándose en otra de las afirmaciones fundamentales de Grice, la tesis central de la Teoría de la Relevancia es que «las expectativas de cumplimiento de la máxima de relevancia que suscita un enunciado deben resultar tan precisas y predecibles que guíen al oyente hasta el significado del hablante» (Wilson y Sperber, *Idem*: 238-239): el esfuerzo de procesamiento es inversamente proporcional a la relevancia del *input*.

La relevancia es también cuestión de grado y siempre se impone la expectativa que es más relevante y, consiguientemente, lo que puede producir mayores efectos cognitivos, ya que los seres humanos tendemos, de acuerdo con nuestros mecanismos cognitivos, a maximizar la relevancia y lo hacemos de manera automática, según uno de los principios de la Teoría de la

Relevancia.

3.4.3. El modelo inferencial

El modelo inferencial de la comunicación (MIC) de la Teoría de la Relevancia (TR) parte de la afirmación de que nacemos con un aparato innato cuya función es facilitar el «aprendizaje» y comprensión de cosas como la ostensión, que nadie nos ha enseñado. Eso significa que la mente se concibe como algo modular, es decir, como un mecanismo computacional autónomo que nos permite leer el pensamiento (mind-reading) y hacer interpretaciones pragmáticas de carácter inferencial¹³².

En su funcionamiento, la mente se rige por el *Principio Cognitivo de Relevancia* (PCR), según el cual, como decíamos, existe una tendencia universal que nos lleva a maximizar la relevancia y nos permite manipular los estados mentales de los demás. Eso significa que cuando recibimos una información se crean en nosotros una serie de expectativas entre las cuales existe una que es la que nos lleva a elegir la interpretación de lo transmitido con el menor esfuerzo de cálculo, una de las innovaciones más importantes de

¹³² Existen muchas cautelas, «pero sugerimos una postura alternativa, según la cual, así como los niños no tienen que aprender la lengua sino solo nacer con un importante equipamiento innato, del mismo modo no tiene por qué aprender qué es la comunicación ostensivo-inferencial, sino nacer con un correspondiente aparato innato destinado a tal efecto» (Cfr. Wilson y Sperber, *Idem*, pág. 271).

Wilson y Sperber.

Según la Teoría de la Relevancia, el proceso de comprensión a modo de experimento científico, sigue unos protocolos que se pueden resumir en dos principios generales¹³³:

- a) Siga la ley del mínimo esfuerzo al calcular (cuanto mayor sea el esfuerzo de procesamiento, menos relevante resultará el *input*) los posibles efectos cognitivos: compruebe las hipótesis interpretativas por orden de accesibilidad.
- b) Deténgase cuando sus expectativas de relevancia queden satisfechas (o defraudadas).

La comunicación lingüística se desarrolla en el marco descrito, obviamente común a emisor y receptor, pero será este, a partir de un enunciado, quien deberá realizar las inferencias pertinentes que le lleven a elegir la opción más precisa y predecible que guíe al oyente hasta el significado del hablante.

La tarea global de inferir el significado se puede descomponer en una serie de subtareas pragmáticas, ofrecidas por el Principio Comunicativo de

¹³³ Dicho procedimiento podría ser considerado como una «heurística rápida y frugal» que computaría automáticamente una hipótesis sobre el significado del hablante basándose en la evidencia suministrada, ya sea lingüística como de otro carácter. Cfr. *Ibidem*, pág 273.

Relevancia, que no deben entenderse de modo secuencial: el oyente no descodifica primero la forma lógica de la oración emitida, luego elabora una explicación y selecciona un contexto apropiado y finalmente deriva por implicación una serie de conclusiones. La comprensión es un proceso *on line*, se elabora en paralelo sobre un fondo de expectativas susceptibles de ser revisadas al tiempo que el enunciado vaya desplegando su auténtico significado.

Para ello el oyente debe elaborar una hipótesis sobre el significado del hablante que satisfaga la presunción de relevancia transmitida por el enunciado. Son varias las tareas, no entendidas necesariamente de modo secuencias, que el receptor debe realizar:

1. Elaborar una hipótesis apropiada sobre le contenido explícito o *input* (*explicaturas*) mediante la descodificación, desambiguación, asignación de referente y otros procesos pragmáticos de enriquecimiento.
2. Elaborar una hipótesis apropiada sobre lo supuestos contextuales que se desean transmitir (*premisas implicadas*).
3. Elaborar una hipótesis apropiada sobre las implicaciones contextuales que se pretenden transmitir (*conclusiones implicadas*).

Con las aportaciones del oyente en lo que atañe a los procesos de

comprensión como es la presunción general de relevancia y otras expectativas sobre el sentido en el que pretende que el enunciado sea relevante, se llega a la interpretación total resultante que satisface las expectativas de relevancia.

3.4.4. Modelo de comunicación

Según todos los supuestos anteriores y partiendo de la afirmación de que la TR, como teoría psicológica cognitiva, sus postulados más generales solo pueden comprobarse de modo indirecto, en primer lugar, el PCR es una *generalización* de carácter *cuasi normativo* (Sperber y Wilson: 272), derivado del PCR en combinación con una visión inferencial de la comunicación.

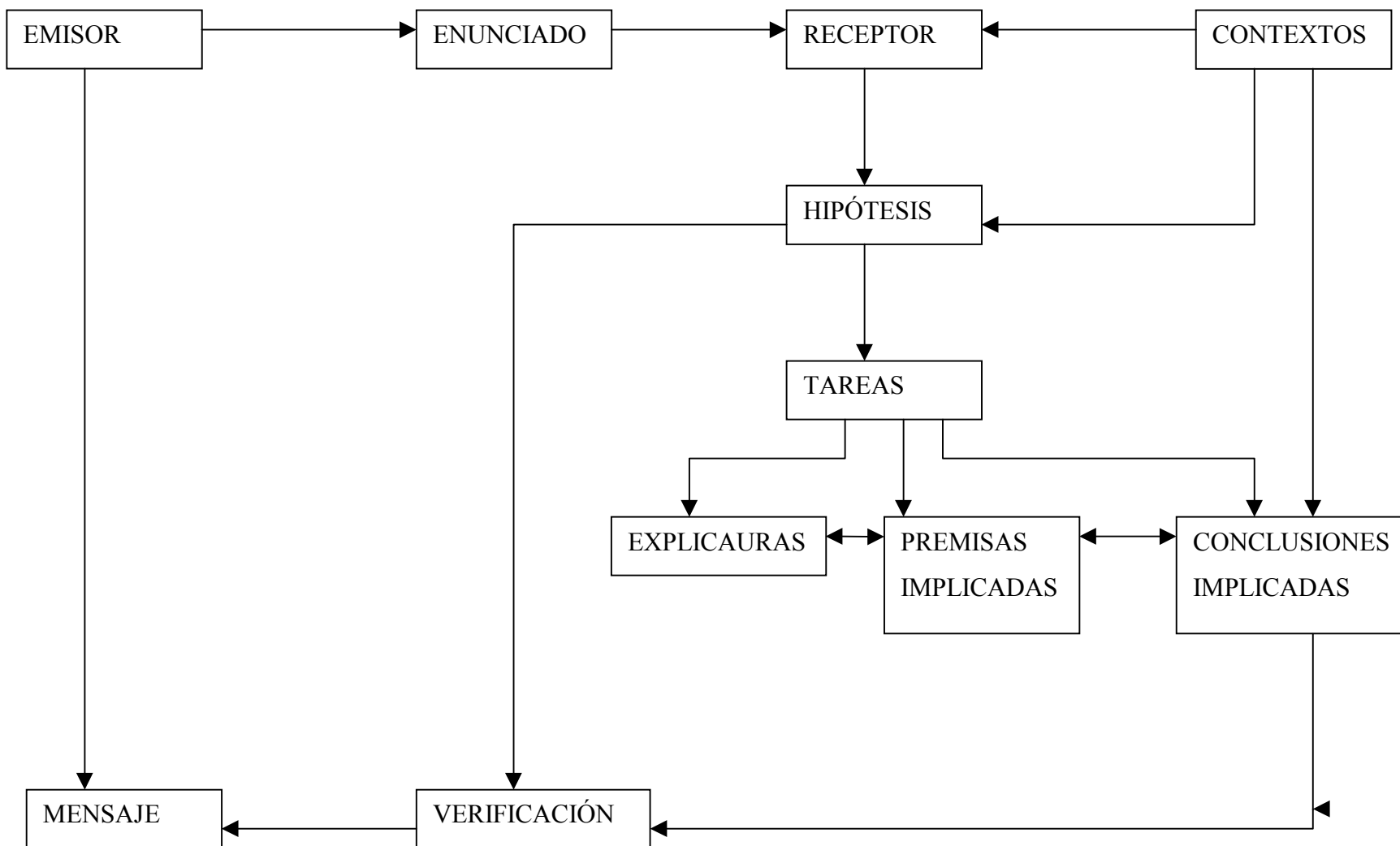
En segundo lugar, la TR, aunque no proporciona una medida absoluta del efecto cognitivo, sí asume que la relevancia efectiva de dos *inputs* puedan compararse, lo que sin duda ayuda a asignar las tareas de sus mecanismos cognitivos. La prueba de que la mayoría de los casos nuestras decisiones las tomamos, no por mecanismos de razonamiento, sino por factores pragmáticos, es un ejemplo tan sencillo como el siguiente da cuenta de lo que decimos. Supongamos que respondo a una pregunta de qué hora es, diciendo que son las doce, cuando realmente faltan tres o cuatro minutos para que coincidan las manecillas del reloj, violando en este caso alguna de las máximas de Grice. Por

supuesto, depende de quién y para qué pregunta: un tren que sale a las doce o una bomba que está programada para explotar a la hora justa. Está claro que el contexto «puede obligar» a una respuesta más relevante frente a otras alternativas.

En tercer lugar, en el marco o límite de la TR se encuadra todo el proceso de comprensión que reconoce la capacidad para atribuir estados mentales a los demás, basándose en la reconstrucción racional de cómo se produce la derivación de las implicaturas, es decir, la interpretación pragmática de los enunciados.

El esquema comunicativo-cognitivo que da cuenta del proceso mental que hemos descrito podemos resumirlo como sigue:

MODELO DE ANÁLISIS



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
LAS IMPLICATURAS EN EL TEATRO FEMENINO DE LOS SIGLOS DE ORO.
Maria José Rodríguez Campillo
ISBN:978-84-693-8850-1/DL:T.1954-2010

Según el diagrama anterior el emisor comunica algo a un receptor. Este, a partir del enunciado y valiéndose de los conocimientos que tiene (la enciclopedia mental del concepto lingüístico codificado) intenta comprender el texto, formulando una hipótesis, que después de realizar las tareas pertinentes, con el auxilio de los diferentes contextos, que básicamente se incorporan en la última de las tareas, llegaremos a la verificación (o negación) de la hipótesis, que debe ser la explicitación del significado del hablante.

Sirva de ilustración el siguiente caso. Supongamos que una persona le dice a otra, *Hoy hace sol*, que es la constatación de un hecho, porque, en efecto, hace un día espléndido. Después de realizar las tareas de desambiguación, en caso de que el mensaje haya generado varias expectativas, es decir, fijando las explicaturas (*descodificación*, etc.), elaborando la hipótesis de las premisas implicadas (incorporar los *supuestos contextuales*) y terminando con las implicaciones contextuales (lo que se pretende transmitir), llega a una implicatura global convirtiendo el enunciado *Hoy hace sol* en 'Hoy hace sol'. Pero supongamos que me llega esa comunicación de alguien que había intentado invitarme a comer y a lo que me negué a aceptar porque llovía. El contexto de la circunstancia que acabo de describir, que incide directamente en la última de las tareas, cambia el sentido del mensaje, como es obvio, de tal

manera que la expresión proferida por mi amigo, *Hoy hace sol*, significa para mí 'vamos a comer', expectativa de relevancia que se impone sobre todas las posibles.

3.4.5. Presupuestos y metodología

Los procedimientos lógicos a partir través de los cuales hemos ido planteando los problemas científicos de interpretación de los mensajes han recorrido, como podrá constatarse en los capítulos correspondientes, un doble sentido. Por una parte, hemos ido de lo general a lo particular (método deductivo), como es el caso, por ejemplo, de una norma general, como puede ser la preceptiva teatral de los Siglos de Oro, aplicándola a cada obra particular para averiguar si siguen dicha preceptiva. Por otra parte, ante los datos que nos han ido proporcionando la lectura y el análisis de formas y contenidos (método inductivo), hemos llegado a una conclusión general a partir de las informaciones particulares.

Reconozcamos que los modelos construidos para el análisis de las lenguas naturales se adaptan perfectamente a aquellos textos que, como la TR, utilizan para probar la eficacia de las fórmulas inventadas, pero todos sabemos que cuando intentamos analizar con el susodicho modelo, sea el que fuere,

textos que no se ajustan exactamente a los ejemplos que hablan de la bondad el invento, no acaba de funcionar.

Es evidente en nuestro caso la dificultad que entraña aplicar la TR nada más y nada menos que a una obra completa. Téngase en cuenta que para comprender un enunciado hay que asignarle una forma proposicional única, desambiguada, para lo cual hay que seleccionar, completar y enriquecer la representación semántica, tomando como punto de partida el contexto. Es decir, hay que someter el texto a un proceso de *sumarización* o *reducción del discurso*, un «mecanismo de examen textual opuesto a la generación del discurso»¹³⁴ a partir del tópico o tema de la obra.

El procedimiento que vamos a seguir se concreta en los siguientes pasos:

En primer lugar, una vez leídas y vaciadas las ocho comedias objeto de la presente Tesis Doctoral, procederemos a seleccionar, basándonos en los procesos inferenciales descritos en 3.4.2. y ss. de maximización de la relevancia, de acuerdo con la temática explicitada (*personajes, metateatro, disfraz varonil*, etc.) aquellos textos que, por un lado, aludan a formas o

¹³⁴ Cfr. Pëtofi, Janos y García Berrio, Antonio (1978: 67): *Lingüística del texto y crítica literaria*. Madrid, Comunicación. También Greimas, Algirdas Julien (1976, 2ª reimp. [1966]: 243 y ss.): *Semántica estructural*. Madrid, Gredos.

contenidos no habituales por situarse fuera de la preceptiva de los Siglos de Oro y, por tanto, los que contengan opiniones, críticas o algún tipo de protesta o reivindicación más o menos velada.

Una vez cotejados dichos textos con las comedias de autores masculinos, en segundo lugar, haremos los comentarios pertinentes (*análisis contextual*), según las motivaciones que los contextos lingüísticos vayan señalando.

En tercer lugar, recogeremos los resultados en un diagrama final para establecer la temática y frecuencia de los contenidos objeto de comentarios o críticas, según apuntábamos más arriba.

Con el concurso de varios parámetros (*contextos*) procedentes de nuestro estudio, la condición de la mujer (Capítulo 2), así como la preceptiva que regía en la creación de la comedia de los Siglos de Oro y cualesquiera otras circunstancias, concluimos provisionalmente la interpretación que nos ha llevado a admitir que las mujeres, autoras de las comedias que analizamos, utilizan el medio del que disponen, su escritura y personajes, para expresar su descontento por la marginación de que es objeto la mujer en el periodo áureo de nuestra literatura.

De acuerdo con el modelo explicitado en 3.4.4. (MODELO DE

ANÁLISIS, página122) según la TR, los mismos textos los someteremos al proceso inferencial establecido, cuyas tareas concretas aparecen claramente diseñadas allí.

Así, gracias al Principio de Relevancia, si la comunicación es ostensiva, garantiza:

- a) que el emisor desea hacer manifiesto para el destinatario la relevancia de su mensaje;
- b) que el destinatario seleccionará un contexto concreto que justifique la expectativa de la relevancia y creará algunas hipótesis;
- c) por último, el destinatario, de entre todos los supuestos, seleccionará el más accesible y coherente con el principio de relevancia para la comprensión del estímulo.

La última de las tareas debería conducirnos al significado del hablante, pero, en principio, nada nos garantiza la resolución de la hipótesis.

Wilson y Sperber hablan de algunas dificultades para inferir la opción adecuada, ya que puede haber implicaturas que identificar y metáforas que interpretar y que, por cierto, para Grice estas metáforas suponen una violación abierta de la máxima de sinceridad, como lo son también, por ejemplo, la ironía y la hipérbole. Para la interpretación de este tipo de figuras se requiere un

conjunto apropiado de supuestos contextuales que el oyente debe aportar.

Por ejemplo, se puede inferir una conclusión universal observando que un mismo carácter se repite en una serie de elementos homogéneos, pertenecientes al objeto de investigación, que aparecen enmascarados ante la no posibilidad circunstancial de una presencia abierta por falta de cauces o prohibición, mas o menos expresa. Pero la lengua cuenta, como decía, con procedimientos retóricos para expresar esos contenidos y uno de ellos es la metáfora, un recurso que impregna todo nuestro sistema conceptual normal, por lo que no resulta nada extraño que el emisor recurra a una metáfora para expresar su definición del mensaje. Es trabajo del oyente inferir la implicatura basada en una metáfora.

Por último, aplicaremos el modelo que hemos construido para la comprobación o, en su caso, abandono de la intuición inicial.

4. EL TEATRO ESCRITO POR MUJERES. ANÁLISIS DE OBRAS

La competencia literaria engloba todo el saber relacionado con las estructuras, convenciones y estrategias literarias. Al enfrentarse a un poema o una obra dramática, el lector/espectador actualiza parte de ese conocimiento que posee, el que está relacionado con las técnicas poéticas o dramáticas.

La competencia literaria permite al espectador modelo reconocer y aceptar las diferentes estructuras de los géneros literarios. Si la literatura se basa en convenciones, dichas convenciones han de ser conocidas tanto por el autor como por el espectador. Escribir una obra de teatro significa comprometerse con una tradición literaria. Puede que el autor sea innovador e infrinja las reglas, pero para ello ha de conocerlas previamente. lo mismo sucede con el espectador: para apreciar la novedad, la desviación, ha de conocer las expectativas que depara cada género. Una vez que el espectador ha asimilado las reglas propias de los modelos literarios, adquiere una competencia que le permite prever una serie de posibilidades¹³⁵.

4.1. PRAGMÁTICA Y LITERATURA

4.1.1. El teatro como macrosigno

El estudio de la dramática desde siempre se ha inspirado en las teorías de Aristóteles sobre la tragedia, en la que el estagirita distinguía signos verbales y componentes no verbales.

¹³⁵ Julio Giménez, M^a Teresa (1996: 413-414): *La recepción dramática. Aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*. Kassel, Reichenberger.

Todo lo dramático es, ciertamente, una creación del lenguaje porque se escribe para la representación. Por lo tanto, como punto de partida, en un estudio completo de la obra de teatro, habrá que atender a la totalidad de los signos, lingüísticos o no, que operan en la «puesta en escena», es decir, las palabras pronunciadas por los personajes, que es el *texto principal* y el *texto secundario*, que son las indicaciones escénicas, que no se oyen en la representación, pero que se ven, las realidades perceptibles directamente (entonación, expresión corporal, ambientación mediante la luz, los objetos, etc.), todos aquellos signos que coadyuvan al mensaje último que el autor quiere transmitir al espectador.

En este sentido, podemos decir que la obra de teatro es un macrosigno y como tal debe ser abordado, sin prescindir de ninguno de sus diferentes tipos de signos.

Y, precisamente, uno de los defectos cuando estudiamos o analizamos un texto dramático es el olvido de lo más importante, que es una obra de teatro, es decir, escrita para representarse ante el público. Por ello, sólo cuando analizamos el texto y todo el complejo mundo del juego escénico (todos los signos, como decíamos: acotaciones, personajes, decorado, vestuario, etc.), podemos considerar que hemos hecho un análisis completo de la obra en

cuestión.

En el presente estudio pretendemos realizar un análisis de algunos de los elementos que componen el juego escénico, con la finalidad de describir posibles elementos más o menos enmascarados bajo el ropaje lingüístico, que nos conduzcan al significado del creador de la obra. Nuestra hipótesis de trabajo establece que existen diferencias importantes dependiendo de que sea hombre o mujer quien ha producido el texto, sobre todo en los Siglos de Oro españoles en que se prohibía a la mujer escribir. Cuando ellas lo hacen, siguen los mismos moldes que ellos, pero disienten en algunas cosas que nos marcan implícitamente en sus obras, y ello es lo que vamos a tratar de investigar ahora bajo unos campos determinados.

Ante una obra literaria caben, como es lógico, muchas actitudes críticas (diríamos que tantas como lectores y, por ello, diferentes tipo de lectura). No todas estas actitudes críticas serán iguales ni adecuadas aunque sean, todas ellas, más o menos interesantes, pues cada una en sí misma, y por una u otra razón, tendrán algo que las avale como tales. A la obra dramática, como obra literaria que es, le sucederá lo mismo.

A pesar de todo, la mejor lectura -y por ello el mejor análisis, a nuestro juicio-, la más coherente, será aquella que se amolde más y mejor a la

composición específica de la obra. Por tanto, en el estudio de la estructura dramática hay que prestar especial atención a la organización interna de la misma y a cada uno de los elementos que la componen.

Una «lectura profunda» y un análisis completo exige atender a aspectos diferentes, pues se trata de un género que hace de la escritura algo «especial», ya que es un texto dialogado, lo que exige también instrumentos de análisis adecuados. Pero no es sólo eso, sino que además de existir un *texto dramático* -dialogado- existe otro texto, superpuesto al anterior -o quizás sea su fundamento- que es el *texto escénico*, y no nos referimos sólo a la representación material, sino a todas aquellas instrucciones «escritas» -y muy particularmente a ellas- que son las acotaciones, como ya hemos dicho más arriba.

La mayoría de las veces, en el estudio de la literatura, se tiende simplemente a analizar el texto dramático, como si fuera una novela o cualquier otro género no teatral. A ello se refiere muy certeramente J. Romera Castillo cuando dice que (1981: 247):

Hay que constatar que la crítica tradicional ha concedido una gran importancia al texto y ha descuidado el análisis de las representaciones. Incluso, dentro del texto, lo privilegiado ha sido la palabra articulada y no

las acotaciones¹³⁶.

Así, uniendo el análisis de ambos niveles, aunque sea parcialmente, a causa de la extensión limitada que el presente trabajo impone, habremos conseguido sistematizar o esquematizar de una manera global el «signo teatral» mediante el «inventario» de componentes de los dos niveles referidos, que apuntan hacia un mismo significado: lo que realmente se dice (los personajes y la autora) y lo que *implica* al decir lo que se dice y en la situación y el contexto en los que se profiere.

4.1.2. El diálogo dramático

La pragmática, como hemos señalado en el Capítulo 3, estudia el significado intencional, es decir, lo que el emisor, en un proceso de comunicación, pretende que el receptor reconozca en ese ir más allá de las palabras dichas. La perspectiva pragmática intentará poner un poco de orden en una serie de fenómenos que ayudarán a entender mejor cómo funciona la lengua de cada día, el discurso de la realidad cotidiana; cómo se usa el lenguaje, porque hablar, como dice Graciela Reyes (1994: 54), «es siempre hacer algo».

Y, sin lugar a dudas, el más estudiado de estos usos del lenguaje es el

¹³⁶ Romera Castillo, José (1981): *La literatura como signo*. Madrid, Playor.

que hacemos a través de la literatura. La comunicación literaria ofrece todo un mundo fascinante de manejo del lenguaje; sugiere una compleja polifonía de contenidos; la literatura es juego y al mismo tiempo experiencia humana de la realidad y hasta expresión de lo prohibido. Y dentro de la literatura, lo es mucho más el texto dramático, que, precisamente, por no conocer otra forma de expresión que el diálogo (con todas sus variantes), es quizá el objeto especialmente idóneo para la Pragmática Lingüística, ya que el diálogo, además de ser un texto verbal, no se circunscribe estrictamente a los hechos lingüísticos, sino que va más allá, abriéndose «a las circunstancias personales de los hablantes y a las referencias contextuales e intertextuales de la situación física y cultural en que se desarrolla»¹³⁷.

El estudio del diálogo literario, narrativo, y dramático principalmente, muestra que un fenómeno localizado en el mismo discurso puede remitir a concepciones generales de la persona, de las relaciones sociales, de los presupuestos y conceptos culturales; los cambios de formas reproducen homológicamente cambios y evoluciones de los sistemas culturales que integran el sistema lingüístico y el literario.

No debe olvidarse que el protocolo del diálogo *implica*, entre otras

¹³⁷ Bobes Naves, M^a Carmen (1992: 18): *El diálogo. Estudio pragmático lingüístico y*

muchas exigencias pragmáticas, conocimientos compartidos, entornos comunes y a veces objetivos únicos de los interlocutores. Por otra parte, el drama o la comedia es también el más rico objeto de estudio desde la pragmática por la variedad de componentes no textuales (decorados, vestimenta, kinésica, etc.) que rodean toda representación escénica, sin olvidar el contenido de los diálogos, es decir, el texto al que nosotros en los capítulos que siguen nos vamos a referir.

Las comedias que vamos a estudiar están escritas por mujeres siguiendo los modelos rígidos de sus contemporáneos, es decir, se componen de tres actos, en verso, como tema principal el honor; comedias donde aparecen los mismos personajes tipo que en las obras de Lope o Tirso, pero con una visión muy personal y en un intento de hacer valer su punto de vista sobre aspectos y costumbres que relegaban a la mujer al ámbito del hogar. Por cada comedia desfila todo un mundo de mujeres activas, llenas de vida, con iniciativa propia, dispuestas a no conformarse con quedar excluidas hasta del placer de la escritura.

Este estudio de las obras dramáticas se podría hacer desde distintas perspectivas o enfoques, desde distintos ángulos y en todos y cada uno de esos

ángulos hubiéramos encontrado un marco pertinente de análisis. Sin embargo, como el título de la presente Tesis era el de «Las implicaturas en el teatro femenino de los Siglos de Oro», hemos seleccionado aquellos aspectos que a nuestro juicio nos parecían más relevantes para la finalidad que perseguimos.

Pretendemos bucear en los mundos del texto dramático en un intento de descubrir el rastro por donde se puede colegir que las dramaturgas muestran su disconformidad con la condición femenina a través del único medio que se les permite, que es la comedia o el drama. Claro, eso en el caso en que sus obras se representaran entonces, pero sabemos que no fue así. La obra de sor Juana Inés se representó en Méjico ante la virreina esa fue la única difusión que tuvo. La mayoría del resto tampoco vio muchos escenarios.

Nuestra investigación abarca unos grandes capítulos como son el *disfraz varonil*, las *estrategias metateatrales*, los *personajes*, los *títulos* de las obras y la *captatio benevolentiae*, títulos que en absoluto agotan las posibilidades de abordar otros temas como los apartes (texto secundario para algunos) o el tema del honor, por citar algunos de los que hemos seleccionado para una investigación posterior.

4.2. *EL DISFRAZ VARONIL*

El disfraz y lo que conlleva de alteración de las relaciones de significado es el gran recurso omnipresente en el teatro del Siglo de Oro, y en directa relación con ello está el hecho frecuente de **la mujer vestida de varón**¹³⁸.

4.2.1. Análisis pragmático-contextual¹³⁹

Un punto importante a tratar dentro de la dramaturgia general (tanto de hombres como de mujeres) de los Siglos de Oro es el del **disfraz varonil**.

El recurso o motivo en sí consiste en que la mujer se disfrace de hombre para que el público que va a ver representada la obra disfrute con ello, pues él sí que conoce el disfraz, frente a los personajes de la trama, que lo ignoran, lo que hace que se puedan provocar enormes enredos o equívocos, muy del gusto de la época, sobre todo en la corte de los dos Felipes.

Estamos ante un travestismo o «androginia»¹⁴⁰, ante un «galán fingido»

¹³⁸ Díez Borque, José M^a (1975: 71): «Aproximación semiológica a la «escena» del teatro del Siglo de Oro español» en *Semiología del teatro*. Barcelona, Planeta.

¹³⁹ Llamamos análisis pragmático-contextual al estudio de cada una de las comedias basándonos en los textos que marcan la diferencia con respecto a las obras escritas por hombres, tanto en lo que al contenido se refiere como a la ruptura de la norma en relación con la preceptiva que regia en los Siglos de Oro y que, en cierta manera, era la medida de cualquier drama para que estuviera asegurado el éxito.

¹⁴⁰ Androginia que también se encuentra en la novela pastoril de la época, por ejemplo, y que no es exclusiva del teatro. Así, nos encontramos con una pastora travestida en *La Diana*, de Jorge de Montemayor, que se llamará Ismenia, como algún personaje de Cervantes.

(como lo denomina Teresa Ferrer Valls¹⁴¹) que permite a las mujeres introducirse desapercibidas en un mundo poblado de hombres, y el introducirse una mujer en el universo masculino resulta, cuando menos, ligeramente paródico, sobre todo para los comediógrafos del momento y el público que iba a ver sus obras.

Pero la mujer no se viste de hombre porque sí; lo hace en la mayoría de los casos por un motivo particular (peregrinación, venganza,...), para luego reasumir siempre su condición femenina: el disfraz es el medio utilizado, es el resultado de una conducta deseada con un fin específico, generalmente de provecho para el mismo personaje.

Lope de Vega ya recomienda este procedimiento en su famoso *Arte Nuevo de hacer Comedias en este tiempo*, con la única finalidad de agradar o complacer al público cuando, en los versos 280 y siguientes, dice:

Las damas no desdigan de su nombre,
y, si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho.

Los personajes femeninos actuaban así dotados de mucha originalidad

¹⁴¹ Ferrer Valls, Teresa (2003a): «Damas enamoran damas; o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega» en *Actas de las XV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*. Almagro.

y haciéndose cómplices del público, prestándose al juego lúdico, por lo que no revelaban su identidad hasta ver conseguidos sus propósitos. Y de la misma manera que se visten de hombre, deciden «desvestirse» en el momento que creen que su labor ya ha finalizado, recuperando así con toda naturalidad otra vez su rol o su papel femenino. Es una revelación voluntaria de su secreto, que hacen cuando ellas quieren, ante quien quieren y como quieren.

Este recurso se va a poner de moda, como tantas otras cosas (temas, situaciones, personajes concretos, etc.), a partir del teatro de Lope y va a ser un procedimiento muy socorrido en la época¹⁴², como lo prueban muchas comedias que verán la luz en este periodo literario.

De la popularización de dicho recurso da cuenta el mismo Jean Canavaggio:

«no hay comediógrafo importante en cuyo caudal dramático no se compruebe, al menos una vez, la presencia de algún disfrazado»¹⁴³.

Para darse cuenta de la enorme popularidad que va a alcanzar la utilización del disfraz varonil en el teatro, baste decir que, de las cuatrocientas

¹⁴² Como ha estudiado Teresa Ferrer Valls (2003a) sobre su utilización en varias comedias del famoso dramaturgo Lope de Vega.

¹⁴³ Canavaggio, Jean (1978: 135): «Los disfrazados de mujer en la comedia» en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*. Actas del 2º coloquio sobre teatro español, GESTE, Toulouse, 16-17 Noviembre.

sesenta comedias más o menos que escribió Lope de Vega, aparece este recurso en ciento trece; es decir, casi en la cuarta parte de su producción dramática. Tirso de Molina lo utiliza en veintiuna de sus comedias y también lo van a utilizar, por ejemplo, Juan Ruiz de Alarcón, en veintiséis comedias sólo en una ocasión y en cuanto a Calderón de la Barca de las ciento cinco comedias que escribió, en siete de ellas aparece, distanciándose también en proporción con respecto a Lope, quizá en este caso se justificaría porque al autor de *La vida es sueño* no le importaba tanto el agradar siempre al «vulgo». El Cervantes dramaturgo tampoco va a ser ajeno al disfraz varonil y si contamos sus diez obras teatrales (ocho comedias más las dos clasicistas, *Numancia* y *Los tratos de Argel*), aparece en dos ocasiones¹⁴⁴.

Esta práctica teatral llegó a ser tan importante que, en el memorial dirigido por la Villa de Madrid al rey Felipe II en 1598, se le pedía al monarca que se levantase la suspensión de la representación de comedias, impuesta en la corte a consecuencia de la muerte de doña Catalina Micaela, hija del monarca:

En cuanto a que la muger que representa no vista el traje del hombre ni al revés, puede haber moderación, mas no se puede del todo prohibir, pues es

¹⁴⁴ En *El gallardo español* Margarita se disfraza de hombre y en *La casa de los celos*, Mafisa es una amazona convertida en soldado un tanto dudoso a causa de la indumentaria.

muy cierto que a veces es paso forzoso en la comedia que la muger huya en hábito de hombre¹⁴⁵.

El motivo del *disfraz varonil* era entusiásticamente acogido por el público, expectante ante la aparición en escena del personaje travestido. Quizá por ello este recurso será blanco de la crítica teatral, que no lo veía con buenos ojos, sobre todo los eclesiásticos, que consideraban que el que una mujer se vistiera de hombre era una inmoralidad. Por eso, ya entrado el siglo XVII, más concretamente en 1615, nos encontramos con la prohibición de este recurso, como bien señala Varey (1991: 56) según dice:

Que las mujeres (...) no representen en hábito de hombres, no hagan personajes de tales.

Los primeros dramaturgos de los Siglos de Oro utilizaron ya este recurso. Recordemos, por ejemplo a Celia, en la *Comedia del degollado*, de Juan de la Cueva, que manifiesta una clara predilección por las mujeres fuertes que defienden a ultranza su virginidad o su casto amor.

Lo mismo sucede con Semíramis, en *La gran Semíramis*, y Flaminia, en *Atila furioso*, ambas de Virués, que aparecen en traje masculino y adoptando, como no podrá ser de otra manera, un nombre también masculino.

¹⁴⁵ Cotarelo y Mori, Emilio (1997 [1904]: 424): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Granada, Universidad.

Otros dramaturgos de la época, como Mira de Amescua, por ejemplo, también utilizan maravillosamente el recurso en *La Fénix de Salamanca*, que es su mejor comedia de enredo¹⁴⁶.

Tirso de Molina, por su parte, en *Don Gil de las calzas verdes*, que es una comedia de las llamadas de «ingenio», en la que el enredo como técnica y los conflictos son hábilmente empleados por el autor, con la mira puesta en producir hilaridad, utiliza el disfraz varonil. Por ello, podemos afirmar que estamos ante una obra «cómica»¹⁴⁷.

El recurso vuelve a utilizarlo Tirso de Molina en *El vergonzoso en palacio*, en el que aparecen las dos hijas del duque de Averó, Madalena y

¹⁴⁶ El argumento de la obra es un puro artificio construido sobre el tema de la mujer vestida de hombre y, a partir de ahí, se elaboran una serie de lances y se crean un conjunto de incidentes encadenados: las situaciones cómicas, confusas, enredadas, se suceden unas a otras. Mira de Amescua muestra en esta comedia un hábil dominio del enredo, un talento poco común para trazar este tipo de obras, que se sitúan entre las mejores en su género de nuestros Siglos de Oro.

¹⁴⁷ En esta comedia se nos presenta a una sagaz mujer, doña Juana, que urde mil tramas y engaños para lograr hacer regresar a su ingrato amante; por tanto, el móvil de todas sus acciones no será el honor sino el amor. Se analiza, pues, una faceta de la vida de la mujer: su comportamiento cuando está enamorada. La mujer nos es presentada aquí como el terrible enemigo del hombre en los asuntos amorosos, capaz de las más grandes maquinaciones - entre ellas, vestirse de varón - para alcanzar sus propósitos. Sobre el personaje femenino, Juana, se construye toda la obra. Ella traza los enredos y maneja la vida del resto de los personajes que van a aparecer en la obra como si fueran puras marionetas. Por lo demás, la comedia plantea pocos problemas conceptuales. No es una teoría filosófica la que en ella quiere Tirso exponer; tan sólo desea analizar una de las facetas de la personalidad de la mujer: su actuación cuando se halla enamorada y su enamorado la ha abandonado. En el texto, lo fundamental no es el mensaje, el contenido, sino los elementos anecdóticos, el enredo, la diversión, los cambios de caracterización de la protagonista (el vestirse de hombre) y las situaciones que producen. Es una obra que muestra una mayor preocupación por el deleite que interés por la enseñanza (y ¿qué mejor que deleitar al público con un disfraz varonil?).

Serafina y, esta última, a finales de la primera jornada, dirigiéndose a Juana, su acompañante, le indica su naturaleza:

(...) no te asombre
que aparezca el traje de hombre,
ya que no lo puedo ser.

El espectador, ante esta noticia, enseguida se percata de que está frente a un tipo de «mujer varonil» que, en este caso concreto, no quiere someterse a la dominación matrimonial del hombre (su padre).

En *La moza del cántaro*, de Lope de Vega, nos encontramos con el personaje de María, que adopta la postura del disfraz varonil como sistema de defensa, es decir, para defenderse de los hombres «depredadores».

Y en la última comedia de enredo y de capa y espada de Lope, *Las bizzarrías de Belisa* (1634) aparece al inicio del acto III el recurso del «disfraz varonil» en el momento en que el Conde y Fernando ven a «dos hombres» que toman por galanes de Lucinda (vv. 1922-1927), cuando en realidad se trata de Finea y Belisa, que iban hasta «con sombreros de plumas y ferreruelos con oro y dos pistolas».

FINEA
¿Tú a la puerta de Lucinda
con estos necios disfraces?
Considera lo que haces,

por más que el amor te rinda,
que si nos hallan así,
nos habemos de perder (vv. 1936-1941)

BELISA

En viendo que soy mujer,
¿qué podrán pensar de mí? (vv. 1942-1943)

Una bella Rosaura, en hábito de hombre, irrumpe violentamente al inicio de la obra de Calderón, *La vida es sueño*. Va acompañada por el gracioso Clarín, y nos cuenta que ha venido hasta Polonia con el propósito de vengarse de su prometido Astolfo, que la abandonó. Es un disfraz varonil adoptado por abandono del amante, sin querer indicarnos nada más profundo, pues la profundidad de esta obra se encuentra en todo lo que le sucede a su verdadero protagonista, Segismundo. Rosaura aparece desde el primer momento disfrazada de hombre, no es que se disfrace en el intermedio de la obra pues ya en la primera acotación que ofrece Calderón, se avisa a los lectores del origen de Rosaura:

(En las montañas de Polonia)

Salen en lo alto de un monte ROSAURA, en **hábito de hombre**, de camino, y en representando los primeros versos va bajando.

Si nosotros no leemos la acotación, no sabemos que se trata de un

«disfraz varonil», y lo único que percibimos, como espectadores, es la presencia de dos hombres en escena que van caminando. Pero para hacernos ya desde el primer momento partícipes del engaño, Calderón pone en el verso 13, en boca de Rosaura las palabras «ciega y desesperada», dos adjetivos femeninos que avisan al público del engaño y lo hacen partícipe del mismo. Y, por si no ha quedado del todo claro, en el verso 45 Calrín la llama «señora»: «Mas, ¿qué haremos, **señora?**». Eso sí, frente a Segismundo, ella misma utiliza ya los adjetivos masculinos que «delatan» que es un hombre como él:

Si consuelo puede ser
del que es desdichado, ver
a otro que es más desdichado (vv. 258-260).

Una variante de este recurso que ya apuntábamos más arriba va a ser el del «disfraz varonil invertido»; es decir, el hombre disfrazado de mujer.

Esta técnica también va a ser muy del gusto de la época, más que nada porque los espectadores, después de haber visto al personaje masculino actuar y vestirse de mujer, seguramente ante lo inesperado se echarían a reír.

Dentro de la dramaturgia masculina, uno de los ejemplos más conocidos de travestismo que hace el protagonista de la obra de don Miguel de Cervantes Saavedra, *La gran sultana*¹⁴⁸. De todos es conocido que Cervantes odiaba a los

¹⁴⁸ Cervantes, Miguel de (2006): *La gran sultana*. Barcelona, Linkgua.

autores de comedias, sobre todo porque no reconocían el valor de las suyas¹⁴⁹. En la época en que se consideraba el disfraz varonil como un recurso común y corriente, Cervantes acertó a caricaturizarlo a la inversa, es decir, el hombre vestido de mujer. En *La gran sultana*, aparece Lamberto, disfrazado de mujer (Zelinda), para poder unirse en el serrallo con su amante, Clara, raptada por los turcos. Pero la cosa no queda ahí, y para hacer más cómica (o trágica para él) la situación, Zelinda es elegida entre cien cautivas para dar un heredero al sultán. Cervantes juega muy bien en esta obra con el equívoco, comportándose como un narrador omnisciente, mejor informado que el propio público y los personajes, aunque de Lamberto no hará una descripción tan rica como la de otros personajes de sus obras (entre ellos el famoso cura de *El Quijote* que, en el capítulo 27 de la primera parte, hace una larga enumeración de las prendas con las que se disfraza). Sin embargo, Cervantes no va a permitir que dudemos de la masculinidad de Lamberto, pues él sólo simboliza un ser que va a gozar de dos identidades, pero tiene muy clara cuál es la suya y, por ello, en uno de los encuentros con su amante, Clara, la deja embarazada: así no hay duda de

¹⁴⁹ En el capítulo 48 de *El Quijote* I, Cervantes pone en boca del cura lo siguiente: «... y no tienen la culpa desto los poetas que las componen, porque algunos dellos que conocen muy bien en lo que yerran, y saben extremadamente lo que deben hacer; pero como las comedias se han hecho mercadería vendible dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez; y así, el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide».

la hombría de Lamberto, que sólo se ha disfrazado «por necesidad»¹⁵⁰.

En la mayoría de las comedias escritas por hombres del periodo que estudiamos, tanto el *disfraz varonil*¹⁵¹ como el invertido no tienen una función especial; la mayoría de las veces es una simple anécdota y, en todo caso, es un motivo imprescindible para el desarrollo de la trama¹⁵².

Uno de los adjetivos que normalmente se va a aplicar a las damas disfrazadas de hombre o al revés va a ser el de «hermafrodita», quizá por la posibilidad que ofrecía el disfraz de poder mostrar, ante los espectadores de la obra, la acumulación de los dos sexos. Y con esa acumulación en una misma persona de los dos sexos, en la época, entramos de lleno en el juego barroco de los equívocos, provocando confusión y la falsa apariencia, tópicos del Barroco español. La mera presencia en un texto o, mejor, delante de un público de un personaje travestido podemos decir que era suficiente para introducir ya un elemento de crisis que desestabiliza el orden lógico de la obra.

¹⁵⁰ Esta inversión del disfraz varonil también la vamos a encontrar, cómo no, en las dramaturgas de la época, y con un significado también diferente, como veremos: Ángela de Acevedo, en *El muerto disimulado* va a disfrazar a Clarindo (Clara) y, el más divertido, lo vamos a tener en sor Juana Inés de la Cruz, cuando viste de mujer en la escena misma a Castaño, el gracioso de la obra *Los empeños de una casa*.

¹⁵¹ Para un estudio más completo de la utilización del disfraz varonil, véase Ferrer Valls, Teresa (2003: 191-212): *Ídem*, en donde se pone de manifiesto la importancia de este recurso en el teatro de la época.

¹⁵² Por ejemplo, el disfraz resulta decisivo para producir acción y mantener la tensión dramática en *Las manos blancas no ofenden* y *Fieras afemina amor*, ambas de Calderón o en *El*

En las obras teatrales escritas por mujeres, como en casos anteriores, se sigue el modelo genérico al uso, pero no sólo en lo que atañe al contenido, sino la misma representación adquieren un sentido que va más allá de la escritura, que parece «contrarrestar algunos de los tópicos negativos más corrientes en la época»¹⁵³ y de este motivo en concreto.

Esta mujer que suplanta al hombre es «un signo que miente», y uno de los efectos de su farsa es mostrar cuán arbitraria es la identidad genérica.

La mujer se muestra en el combate de igual manera que el hombre, con las mismas destrezas, parte importante de ese comportamiento típicamente masculino que la mujer tiene que exhibir para no ser descubierta su impostura. El personaje femenino se encuentra, entonces, dentro de la obra en conflicto, porque para mantener lo que ha creado, debe buscar la fama igual que un hombre y debe comportarse como él¹⁵⁴.

La mujer o heroína de estas obras teatrales debe saber manejar a la

Aquiles, de Tirso.

¹⁵³ Baranda, Nieves (2004: 387): «Las dramaturgas del XVII» en *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid, Antrhopos (edic. Ignacio Arellano).

¹⁵⁴ Estas damas, que tratan de aparentar ser varones, tienen que imitar los patrones establecidos para ellos y, así, por ejemplo, en obras de Lope de Vega, sobre todo, vamos a encontrar a mujeres aficionadas al juego, a algunas que fanfarronean de su éxito con las mujeres, a mozos de mesón falsos o a falsos criados que enamoran a criadas. A Lope de Vega le gustaba traspasar la frontera de lo prohibido, y los múltiples enredos, sobre todo, si «deleitaban el gusto» del vulgo.

perfección ambos códigos, el masculino y el femenino y, al dominarlos, demuestra que ninguno de los dos es superior al otro, de lo que se infiere que la supremacía de un género sobre otro, no es más que una racionalización construida «a priori».

En definitiva, las dramaturgas lo que se proponen hacer es cuestionar a través de sus obras los convencionalismos a los que tienen que someterse si quieren escribir, criticando con sofisticada ironía dichas convenciones, sin menoscabo de que sus propias obras gocen de todos los elementos y características típicas de las comedias masculinas haciendo ingeniosos ensayos femeninos sobre la comedia masculina de la época.

Más allá del explícito uso que hacen estas dramaturgas de la convención de la mujer en hábito de hombre o, de lo que hemos estado llamando el *disfranz varonil*, estas autoras permiten, mediante ese maravilloso mundo o juego de las apariencias, ver lo que podría ser una comedia en hábito de mujer o, como muy bien ha observado Mario Ortiz, un «arte nuevo de escribir comedia en hábito de mujer»¹⁵⁵.

Este motivo, por ejemplo, Ana Caro lo utilizará en las dos obras que

¹⁵⁵ Ortiz, Mario (2005: 9): «Yo, (¿) soy quien soy (?): la mujer en hábito de comedia en *Valor, agravio y mujer*», en *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic studies*, vol 2, University of South Florida.

hemos analizado de ella, en *Valor* y en *El conde*, Ángela de Acevedo lo utilizará en *El muerto* y sor Juana Inés de la Cruz lo utilizará en *Los empeños*.

4.2.1.1. *Valor, agravio y mujer*

El primero de los casos que nos va a ocupar es el de Ana Caro, con su obra *Valor*. Aquí, utiliza el recurso cuando hace aparecer en escena a Leonor vestida de hombre (tomará entonces el nombre de Leonardo) para vengar la deshonra que le ha infringido don Juan. A causa de esta deshonra, Leonor lo buscará así, vestida de hombre, por Portugal y Flandes, hasta dar con él y, una vez que consigue que don Juan le declare a Leonardo (que es ella disfrazada) que aún ama a Leonor, se desenmascara todo y se casan (típico final feliz al que nos tienen acostumbrados todas las comedias de la época).

La obra es una comedia de enredo de capa y espada con todos los ingredientes típicos de la misma, y es una buena prueba del uso que del disfraz varonil hace la autora.

En una lectura detenida, profundizando en la misma, detectamos o presuponemos que su autora está lanzando un mensaje. En la obra aparecen los personajes prototípicos de esta clase de comedias, como a primera vista podría parecer. Sin embargo, «el disfraz que convierte a Leonor en Leonardo consigue

transformar a los personajes que la rodean»¹⁵⁶ y nosotros diríamos que incluso a ella misma. Parece que el vestido masculino le ha dado mayor fuerza y energía.

Un pasaje decisivo en la obra son los versos 508-510, en los que Leonor habla sobre su personalidad:

(...) engañaste si imaginas,
Ribete, que soy mujer;
mi agravio mudó mi ser¹⁵⁷ (vv.508-510).

Nos hallamos ante una afirmación de identidad; de un cuestionamiento al más puro estilo existencialista. La protagonista ya no duda: su ser se ha «mudado» por ese agravio sufrido y lo plantea abiertamente al público a través de la conversación con su criado. El agravio sufrido le hace mudar de traje, su nombre y, parece que su ser, en un juego entre locura y cordura¹⁵⁸, que refuerza la confusión de identidad de Leonor, muy del gusto de la época

¹⁵⁶ Risco Suárez, Nerea (2005): «Ana Caro de Mallén, la musa sevillana: una periodista feminista en el Siglo de Oro» en *Revista científica de información y comunicación* n.º 2. Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 105-120.

¹⁵⁷ Serafina, en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina, sabe que se ha vestido de hombre, pero no se cuestiona en absoluto su personalidad: «... no te asombre/ que aparezca en traje de hombre/ ya que no lo puedo ser». Estamos ante una simple utilización del disfraz varonil como mera diversión, sin ir más allá, cosa que no va a suceder en esta obra de Ana Caro.

¹⁵⁸ Sobre el tema de la locura y la cordura de la protagonista hablaremos en otro capítulo. Sólo cabe aclarar que Leonor está sumida en un conflicto entre razón y sinrazón al más puro estilo quijotesco, en su misión por deshacer el agravio que ha sufrido y como un «caballero andante». La presencia de la locura como tema es constante en la obra, pero lo trataremos mejor cuando hablemos del «metateatro».

barroca, en la que el juego de equívocos está presente casi siempre, como ya hemos mencionado en otras ocasiones.

Todos tenemos claro, según ella misma dice, que Leonor se disfraza de hombre para vengar un agravio (parte del título de la obra) que le ha hecho don Juan:

En este traje podré
cobrar mi perdido honor (vv. 464-465).

Hasta aquí todo es normal, pues este artificio con tales fines era muy frecuente en las comedias de los Siglos de Oro, como hemos señalado más arriba.

Sabemos que la protagonista es una mujer llena de coraje y parece que el traje no añade nada a su decisión de tomar venganza, pero el público debe creer que sí la ha transformado. Por eso Ribete se dirige a ella en este tono:

Oyéndote estoy,
y, ¡por Cristo! Que he pensado
que el nuevo traje te ha dado
alientos (vv. 504-507).

Leonor quiere recobrar su honor, un honor que don Juan le ha arrebatado engañándola y, por eso, le persigue «por medio mundo», para conseguir vengarse. En la época, esta defensa debería hacerla, normalmente,

según el código del honor, el marido (si era casada la dama), el padre o el hermano (como podemos ver, todos personajes masculinos), pero en ningún caso podía llevarlo a cabo ninguna mujer.

Por eso, la autora disfraza a Leonor, para que con esa nueva identidad sí que pueda ella misma vengar su honor mancillado, al menos delante del público o de la sociedad del momento. Y con este disfraz, podríamos pensar que la autora intenta ridiculizar algunas prácticas que, hasta el momento se consideraban como típicamente masculinas, riéndose incluso de ese código del honor tan cerrado en el que el único que puede defender es el hombre, pues Leonor (aunque disfrazada de hombre), también, al final de la obra, logra su propósito y su honor es vengado con el típico final feliz del momento: una boda entre ambos, no sin antes humillar a don Juan.

Leonor sí que tenía un personaje masculino que defendiese o vengase su honor amancillado, el hermano (es huérfana de padres), pero la autora lo coloca lejos de ella (llevan años sin verse) para que a los ojos del espectador, parezca aún más fuerte pues, teniendo quién la defiende, no se lo piensa ni un momento y ella misma hace esa defensa personal de su honor mancillado. Leonor no tiene que esperar a que ningún hombre lo haga por ella:

LEONOR:

Ribete, turbada estoy

RIBETE:

¿De qué?

LEONOR:

De ver a mi hermano. (vv. 623-625).

Hay, creemos, en esta actitud, una reivindicación solapada por parte de la autora para hacernos ver que todos (hombres y mujeres) tenemos los mismos derechos y las mismas obligaciones o, al menos, así es como debería ser, aunque ya sabemos que en su época no lo era y, por ello, quizás viste a la mujer de hombre, para que la crítica no sea tan fuerte (con el disfraz, aparte de que gustaba en la época, no se veía una crítica tan directa al sistema establecido): estamos ante el **valor** de una **mujer** a la hora de vengar su **agravio**¹⁵⁹.

Podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que la obra de Ana Caro, como también veremos en otras autoras contemporáneas, critica y cuestiona la autoridad masculina; además, ironiza con las reglas establecidas por la sociedad en la que le ha tocado vivir y, sobre todo, ridiculiza algunas actitudes

¹⁵⁹ Rosaura, en *La vida es sueño*, de Calderón, también se disfraza de hombre para vengar su honor amancillado, ya que no cuenta con un pariente cercano que la defienda. El uso de este disfraz tiene mucha menos fuerza que en el caso de Ana Caro. Por otra parte, en Calderón el problema es Segismundo y, en función de él está el tema del disfraz de Rosaura, mientras que en Ana Caro el problema sí que es Leonor.

consideradas como valores típicamente masculinos.

Las comediógrafas de los Siglos de Oro no se resignan a que por el hecho de ser mujeres reciban un trato desigual con respecto a los hombres y eso es lo que van a criticar, poniendo en entredicho, explícita o implícitamente, los modos y contenidos de hacer teatro por parte de los hombres. De ahí que aprovecharán el disfraz varonil para hacer creer al público que son un hombre y actúan como se espera de él, pero al producirse la agnición, el público percibe que lo que un hombre hace lo ha hecho una mujer, consiguiendo así su objetivo

Leonor se rebela contra la opinión admitida de que las mujeres no somos valerosas como los hombres y le da la vuelta: ella sí que es valiente. Esta rebelión también está implícita en la del gracioso, Ribete, como ya veremos en el apartado del metateatro, cuando se queja de los papeles asignados socialmente al gracioso de ser cobardes: si el gracioso puede ser valiente, la mujer también. Estamos ante una transgresión o inversión de papeles que permite vivir a la mujer situaciones que normalmente le están prohibidas como son, en este caso, recuperar a don Juan sin necesidad de su hermano y, también enamorar a Estela.

4.2.1.2. *El conde*

En la otra obra, *El conde*, también de Ana Caro, aparece de nuevo el disfraz varonil, no sólo con menor fuerza reivindicativa sino que quien utiliza este recurso es Lisbela, y no la protagonista de la obra.

Rosaura consigue que el conde Partinuplés, prometido de Lisbela, se enamore de ella, lo que provoca que Lisbela, disfrazada de guerrera¹⁶⁰, intente rescatar a su amado, pero el fracaso es total pues el conde y Rosaura acabarán casados.

El disfraz cumple la misma función que en la anterior obra: una mujer se disfraza para conseguir algo, pero aquí sin final feliz. Conviene señalar que, con respecto a esta obra, el recurso al disfraz aparece no al comienzo, sino casi al final de la obra y, además, como hemos dicho anteriormente, está puesto en una segunda dama.

Lisbela, que ya no quiere al conde como amante, pues tiene otras ambiciones dinásticas, se dirige a Rosaura en estos términos:

(...) oíd, con vosotros habla

¹⁶⁰ El concepto barroco del disfraz varonil también puede en alguna ocasión tomar la forma de la «mujer varonil» dentro de sus muchas facetas: mujer amazona, guerrera, cazadora, vengadora o bandolera,... Es quizá en este sentido en el que debemos interpretar la figura de Lisbela. Esta «mujer varonil» aparecerá también en Lope de Vega, en *Las famosas asturianas*, por ejemplo, en la figura de Sancha, que es una mujer guerrera que es elegida por Alfonso II para ser entregada al rey árabe de Córdoba como tributo.

una mujer sola que
viene de razón armada;
(...)
Yo he sabido, emperatriz,
que usurpas, tienes y guardas
al conde Partinuplés,
(...)
Yo pues, que me hallo obligada
a redimir de este agravio
la vejación o la infamia,
te pido que me le des,
no por estar ya tratadas
nuestras bodas; no le quiero
amante ya, (vv. 1963 y ss.)

Se trata de rescatar a quien se encuentra cautivo, independientemente del interés personal, como haría un caballero de entonces.

Sin duda que el comportamiento de Lisbela resultaba insólito en aquella época y, por ello, se viste de hombre, para realizar actividades prohibidas hasta entonces a las mujeres. Hubiera «escandalizado» a sus contemporáneos el presentarse como una mujer, y esa es la razón del disfraz. Por tanto, la lectura que hay que hacer parece clara: las mujeres también pueden ser las rescatadoras de hombre.

El orden natural estaba perfectamente establecido entre el Conde y Lisbella, pero el Conde agravia el honor de la dama al abandonarla e incluso

el de su propio país, abandonándolo también cuando tenía que ser el heredero. Y es Lisbella la que, con un disfraz de guerrera, intenta poner orden a este desorden que ha generado el Conde, y lo hace emulando los libros de caballerías pero al revés: es una doncella andante en busca de su reino. Utiliza el traje de hombre para transgredir las leyes naturales, para poder conducirse como tal. Ella ya no quiere oír hablar de amor, y los celos no son tales; lo que realmente le preocupa es la posibilidad de perder su reino. A ella ya no le interesan los hombres (se casará con Roberto sabiendo que él no pondrá obstáculo a sus pretensiones) sino el poder y con él la corona de Francia.

4.2.1.3. *El muerto*

Ángela de Azevedo en *El muerto* es la que de una forma más completa va a utilizar este recurso, pues lo va a hacer en las dos vertientes: el disfraz varonil típico y el invertido.

En esta comedia, Lisarda se viste de hombre para vengar el presunto asesinato de su hermano, Clarindo, a manos de su amigo.

Se presenta como una mujer fuerte a la que no le importa nada con tal de defender lo que cree que es justo, por lo que no duda ni un momento en disfrazarse de hombre para recorrer medio mundo en busca del presunto

asesino de su hermano, y vengar así la ofensa, el agravio, de que ha sido objeto, como reconoce en el parlamento siguiente:

(...) sin saberse quien ha sido
el traidor, el vil, el falso
que de mi hermano en la vida
la de mi padre ha quitado;
yo pues que de este disgusto
quedé con vida, no en vano
has de imaginar que ha sido
si no para que el espacio
de todo el orbe examine,
hasta que de aqueste agravio
pueda encontrar el autor (vv. 575 y ss.).

Ya lo hemos dicho: la venganza por las humillaciones recibidas estaba reservada a los miembros masculinos de la familia, pero Lisarda no tiene a nadie, y esa es la razón del disfraz varonil, en el que, según ella misma reconoce, encuentra la fuerza necesaria para buscar al culpable:

De aqueste traje me valgo
para la venganza mía,
con más libertad buscando
de mi hermano el homicida (vv. 738 y ss.).

Otra vez la mujer reclama el reconocimiento de que ella también puede hacer lo mismo que el hombre, aunque esta vez, el personaje flaquea al

enamorarse del presunto homicida, perdonándolo y con final feliz, pues acaba la obra con la boda entre Lisarda y él.

El caso del disfraz varonil invertido resulta más bien anecdótico pues Clarindo lo utiliza simplemente para poder ver cual es la reacción de los personajes de su entorno al creerlo muerto, y también le sirve a la autora para ocultar al personaje hallándose presente en escena, es decir, le permite cambiar su función en algún momento.

El disfrazarse el hombre de mujer también muy del gusto de la época, la mayoría de las veces resultaba cómico, llegando a provocar la risa (recordemos, por ejemplo, *La gran sultana*, de Cervantes); sin embargo, aquí la autora lo que pretendía era más bien proporcionar al protagonista una situación privilegiada para observar sin ser visto, convirtiéndose así, como el público, en un espectador más, lo que le permite conocer aspectos que el resto de personajes ignoran.

4.2.1.4. *Los empeños*

Con sor Juana Inés de la Cruz finalizamos el recorrido por las comedias que hacen uso del *disfraz* (varonil o invertido). Como veremos, a continuación, esta monja prefiere al hombre disfrazado de mujer, quizá porque considera este

el medio mejor para hacer una crítica no tan directa a los usos y costumbres en boga en el siglo XVII sobre cómo debían comportarse las mujeres. Es posible que, consciente de su condición de religiosa, optara por esta solución y, además, eligiera como personaje al gracioso de la comedia para censurar de una manera menos seria, más velada y aparentemente más suave, los comportamientos con los que no comulgaba, pues cualquier tipo de crítica en boca de una monja resultaría todavía menos aceptable para aquella sociedad.

Obsérvese que escoge a Castaño, el criado y personaje más bajo en la escala social. Pero el gracioso en este caso juega un papel que va más allá que el de entretener al público con sus juegos de palabras y las situaciones cómicas que crea: es el portavoz de las ideas de la autora que, en boca de un gracioso, no chocan tanto.

Sor Juana Inés de la Cruz en *Los empeños* propone una atrevida situación con el disfraz varonil invertido. El gracioso de la obra, en traje de mujer parodia una serie de tópicos, sentimientos o ideas atribuibles a las mujeres. Sor Juana Inés permite la transformación de Castaño en mujer a la vista del público, para que ese mismo público, muy al contrario de como lo hacían sus compañeras dramaturgas, se convierta en cómplice del engaño

Pero tate, en mi conciencia,
que ya he topado el enredo;

Leonor me dio unas polleras
y unas joyas que trajese,
cuando quiso ser Elena
de este Paris boquirrubio,
y las tengo aquí bien cerca,
que me han servido de cama;
pues si yo me visto de ellas,
¿habrá en Toledo tapada
que a mi garbo se parezca? (vv. 2397 y ss.).

El proceso de transformación de Castaño al despojarse de las prendas masculinas alcanza su momento cumbre simbólico cuando, como se dice en el texto, «Quítase capa, espada y sombrero»¹⁶¹, tres elementos típicos de la vestimenta masculina, sobre todo la espada, el instrumento por antonomasia para restaurar el honor mancillado. Sin esos objetos culturales parece querer decirnos la autora que da lo mismo el sexo. Castaño, convertido en Leonor, puede permitirse hacer una crítica a las normas sexistas imperantes y, sobre todo, censurar la torpeza de los hombres que se dejan llevar por las apariencias, enamorándose de algo que no es real¹⁶²

Ya estoy armado, y ¿quién duda
que en el punto que me vean

¹⁶¹ Vestimenta típica de todo caballero de la época que se precie y que iba asociada a los galanes que aparecen en estas obras de teatro.

¹⁶² Y es curioso que esta crítica a los hombres la haga la autora a través de uno de ellos, aunque sea un gracioso.

me sigan cuatro mil lindos
de aquestos que galantean
(...)
Temor llevo de que alguno
me enamore (vv. 2440-97).

Destacamos también una serie de lances en el desarrollo de la trama significativos para nuestro propósito, como el episodio en el que Castaño (es decir, Leonor) seduce a don Pedro, al que se dirige un tanto irónicamente:

Pues no, señor, no os muráis,
por amor de Dios, siquiera
hasta dejarme un muchacho
para que herede la hacienda (vv.)

En esta situación, quien está presenciando la obra, goza del equívoco, pues ya antes había asistido a la transformación de Castaño en mujer y sabe perfectamente que lo que le está pidiendo a don Pedro es imposible, pero él aprovecha la situación consciente del aparente poder de la mujer sobre el hombre enamorado, para ridiculizarlo:

Ahora bien, de vuelta y media
he de poner a este tonto (vv. 2545-2546),

pero enseguida ve que este poder es muy limitado y cambiando de táctica se dedica a quejarse de la situación en que se encuentran las mujeres en su época.

Es ahora cuando don Pedro y Castaño (convertido en Leonor) se adentran en un diálogo completamente disparatado (vv. 2570 y ss.) en los que se pone de manifiesto que la falta de comunicación es total.

El personaje hace una dura crítica sobre el comportamiento de los que, guiados por las apariencias (del disfraz en este caso), se dejan llevar por lo primero que se les pone delante: don Pedro cree que Castaño es una mujer y, sin pensárselo dos veces actúa en consecuencia.

El matrimonio, como una convención social en la que el amor poco que ver, es también cuestionado por boca de Castaño (criado y cómico), que parece una marioneta cuyos hilos maneja la autora a su antojo. Lo que no cabe duda después de leer la obra es la protesta por la imagen que de lo femenino proyecta, imagen que no les gusta a las escritoras. Los personajes funcionan como la voz de su amo.

Como bien señala Aurora Thorgerson, «utiliza el disfraz femenino como metáfora de la opresión cultural que padecen las mujeres dentro del patriarcado»¹⁶³.

Por eso, nos atrevemos a afirmar que la autora se sirve del disfraz para cuestionar y criticar el concepto de género de su sociedad, y aprovecha también

¹⁶³ Thorgerson, Aurora (2005: 5): «Disfraz, género y feminismo en *Los empeños de una*

para criticar la situación de la mujer en la sociedad fuertemente machista del siglo XVII.

El mensaje que nos transmite la lectura de su obra (y el de todas las demás dramaturgas analizadas) es que las mujeres pueden hacer lo mismo que los hombres hacen, y en las mismas condiciones. La pregunta es siempre la misma: ¿por qué Leonor no puede vengar su honor amancillado?, ¿por qué Lisbela no puede ir a rescatar a su prometido?, ¿por qué Lisarda no puede vengar la muerte de su hermano? y, en definitiva, ¿por qué Castaño no puede criticar, como buen gracioso que es, los conceptos culturales de la identidad sexual?

4.2.2. Cuadro resumen

En el siguiente cuadro (CUADRO 1) resumimos el estudio realizado en el que puede observarse en la columna tres (MOTIVO) la diferencia entre las comedias escritas por mujeres, vengar ofensas o reclamar derechos, frente a las obras masculinas que, pese a que en cinco de las seis que aparecen, la protagonista es una mujer, no existe un motivo comparable al de los dramas femeninos, que hablan de acciones reservadas a los caballeros, por eso ellas

tienen que aparecer disfrazadas de hombres.

La última columna, HIPÓTESIS INFERIDA, recoge el resultado del proceso cognitivo al que nos ha conducido la lectura total de la obra, el contexto histórico literario, la condición de la mujer y la preceptiva que todo escritor debía respetar en la creación de comedias. La hipótesis inferida se confirmará en el análisis siguiendo la Teoría de la Relevancia (TR), según el modelo de la página 121 (MODELO DE ANÁLISIS), que nos deberá llevar al significado del emisor (implicatura global).

C U A D R O 1

OBRAS	DISFRAZ VARONIL			HIPÓTESIS INFERIDA
	PERSONAJE	MOTIVO	INVERTIDO	
<i>Valor</i>	Leonor	Venganza del propio honor		Las autoras reclaman el derecho a la igualdad
<i>El conde</i>	Lisbella	Reclamar derechos dinásticos		
<i>El muerto</i>	Lisarda	Venganza de una muerte		
<i>Los empeños</i>	Castaño		Transformación simbólica	
<i>Moza del cántaro</i>	María	Defenderse de «moscones»		
<i>Bizarrías de Belisa</i>	Finea y Belisa	Puro juego o diversión		
<i>La vida es sueño</i>	Rosaura	Vengar honor pero no básico		
<i>Don Gil</i>	Juana	Recuperar al enamorado con ayuda del padre		La mujer es la enemiga del hombre
<i>Vergonzoso en palacio</i>	Serafina	Rebeldía hacia el padre		
<i>La gran sultana</i>	Lamberto		Por amor	

4.2.3. A modo de conclusiones parciales

Como resultado del análisis de las comedias femeninas desde el punto de vista del disfraz, recogido en el cuadro anterior, provisionalmente podemos concluir:

1. Los personajes femeninos de las comedias escritas por mujeres utilizan el *disfraz varonil* para realizar actividades reservadas a los hombres.

2. Los personajes femeninos, con su actuación, demuestran que son fuertes y capaces de hazañas impensables en una mujer, rechazando el tópico de que son débiles.

3. La hipótesis inferida se puede expresar diciendo que las autoras de las comedias estudiadas utilizan a sus personajes para reclamar el derecho a la igualdad entre hombres y mujeres.

4.2.4. Análisis a la luz de la Teoría de la Relevancia¹⁶⁴ (Como un proceso de comprensión simplificado)

El estudio que vamos a realizar parte del modelo inferencial de la comunicación (MIC), (cfr. 3.4.3.), que concibe la mente como un mecanismo

¹⁶⁴ Forman parte de algún sistema de representación conceptual del lenguaje del pensamiento. Significa que omite una amplia gama de procesos léxico-pragmáticos que contribuyen a la elaboración de *explicaturas*.

computacional, regido por el Principio Cognitivo de Relevancia (PCR), según el cual existe una tendencia universal que nos lleva a maximizar la relevancia, es decir, que, ante diversas expectativas, elegimos la interpretación más adecuada.

De acuerdo con 3.4.5. (Presupuestos y metodología) y habiendo procedido a la selección de los textos (los ya analizados en el capítulo de *Análisis contextual*) aplicamos el modelo de la página 121 (MODELO DE ANÁLISIS), cuyas tareas (*Explicaturas, Premisas Implicadas y Conclusiones Implicadas*), sucesivas en el decurso que no en el proceso real del funcionamiento de la mente, que es *on-line*), deberán conducirnos al significado del emisor.

Obsérvese que de la última de las tareas, según el orden establecido, llega una flecha procedente de CONTEXTOS, que, en nuestro caso, fundamentalmente proceden de dos fuentes: la condición de la mujer y la preceptiva dramática vigente en el momento en que nuestras escritoras producen sus comedias y el mismo contexto lingüístico (informaciones complementarias que enriquecen los enunciados).

4.2.4.1. *Valor, agravio y mujer*

Después de la lectura pausada de *Valor* y una vez realizado el estudio

contextual, formulamos la siguiente hipótesis: la autora de *Valor* **utiliza a los personajes de su comedia para reclamar el derecho a que se le reconozcan a la mujer las mismas aptitudes, talento y cualidades que a los hombres.**

Tareas y procesos

a) Elaborar una hipótesis apropiada sobre le contenido explícito (EXPLICATURAS) mediante la descodificación, desambiguación, asignación de referente y otros procesos pragmáticos de enriquecimiento.

(...) engañaste si imaginas,
Ribete, que soy mujer;
mi agravio mudó mi ser.

1. Leonor le dice a Ribete que está engañado.
2. Leonor le dice a Ribete que ella no es mujer.
3. Ha habido un agravio.
4. Ese agravio lo recibe Leonor.
5. Ella afirma que el agravio cambió su ser.

b) Elaborar una hipótesis apropiada sobre lo supuestos contextuales que se desean transmitir (PREMISAS IMPLICADAS).

Entre todas las expectativas generadas por la información anterior (input), y de acuerdo con el Principio Cognitivo de Relevancia (PCR),

anteriores se infiere que:

1. El engaño de Ribete es que cree que Leonor es mujer.
2. Ella experimenta un cambio en el SER.
3. Se confirma con la interpretación pragmática (PCR) que un agravio no puede cambiar el sexo de una persona.
4. Desambiguación: el cambio no es de carácter biológico, lo que crea una nueva expectativa que confirma y orienta el sentido de 2: modo de existir, de sentirse, de comportarse, la única expectativa posible según una de las fórmulas lógicas codificadas.
5. Cobra mayor relevancia la expectativa que desecha otro tipo de cambio.
6. Se refuerza la expectativa de 3 a partir del contexto lingüístico de los versos siguientes donde se introduce el término alientos, cuyo contenido es transparente (impulso vital, vigor del ánimo, esfuerzo, valor).

Oyéndote estoy,
y, (por Cristo! Que he pensado
que el nuevo traje te ha dado
alientos (vv. 504-507).

7. «El nuevo traje [...] alientos» (primer enriquecimiento contextual) que introduce un elemento nuevo que coadyuva (¿reforzándolo?) al sentimiento de cambio que experimenta Leonor.
8. Un elemento nuevo (segundo enriquecimiento textual) hace su aparición, según los versos siguientes:

En este traje podré
cobrar mi perdido honor (vv. 464-465),

y crean una nueva expectativa, que parece contradecir 3 y siguientes.

9. Según el PCR interpretamos 6 como una información que tiene un sentido diferente del textual, que nos lleva a interrogarnos ¿por qué vestida de hombre para vengar el agravio?
10. El contexto histórico (véase capítulo sobre teatro) crea en el oyente una expectativa específica: la causa de que el disfraz aparezca como sujeto de la venganza se debe a que solo el hombre podía restituir el honor amancillado o vengar la ofensa recibida
11. Tercer enriquecimiento textual: existe un pariente masculino (vv 823-825), pero se encuentra lejos. Esta explicatura genera una nueva expectativa: actúa Leonor porque no tiene más remedio, pero por el contexto sabemos que eso no era posible.

c) Elaborar una hipótesis apropiada sobre las implicaciones contextuales que se pretenden transmitir (CONCLUSIONES IMPLICADAS).

1. El disfraz masculino debe interpretarse como un medio imprescindible para vengar el honor perdido, implicatura contextual, que se deriva de 10 y 11.
2. A partir de la implicatura de 1, se crea una nueva expectativa cuyo contenido responde a los interrogantes siguientes: ¿Se hubiera escandalizado el público?, ¿era mejor presentar primero el valor y arrojo de la mujer y luego desvelar el sexo?, ¿acaso las autoras se temían un boicot por parte del respetable o de los propios dramaturgos?
3. ¿Por qué crear un personaje pariente de la mujer ofendida si no desempeña el rol que le corresponde en estos casos, tal y como aparece en las comedias masculinas? ¿Se trataba de rebajar el tono para justificar de alguna manera la protesta de la mujeres?

d) Verificación de la hipótesis: implicatura global.

¿Cómo atribuir los parlamentos de los personajes de ficción de la comedia *Valor* a su creadora, doña Ana Caro, es decir, cómo llegar hasta el significado del emisor?

Decíamos en el capítulo de la Pragmática (cfr. Capítulo 3) que existen procedimientos retóricos para expresar determinados contenidos, imposibles de verificar si no es mediante un proceso inferencial de traslación del sentido y citábamos allí la metáfora. Se trata, como es bien sabido, de un recurso literario que consiste en identificar dos términos entre los cuales existe alguna semejanza, en donde uno de ellos es el literal y el otro se usa en sentido figurado.

Quintiliano, refiriéndose a este tropo, habla, en efecto, de *traslatio*, es decir, traslado de un objeto a otro, ligados ambos por una relación de analogía, aunque algunos teóricos no hablan de sustitución sino de una interacción entre ambos sentidos, el original y el metafórico.

La naturaleza lingüística del objeto o del enunciado justifica que un mismo *ítem* pueda pertenecer a distintas clases dentro de un mismo universo discursivo, como puede también formar parte de clases de diferentes universos discursivos. Eso quiere decir que se evalúa confrontándolo con un conocimiento de naturaleza lingüística. Desde este punto de vista, el

significado de la metáfora se ubica en el nivel de la metalengua, por lo que para evaluar los enunciados como metafóricos es preciso traducirlos a otro sistema. Y ese otro sistema necesita del concurso del contexto y de los conocimientos extralingüísticos compartidos para poder verificar una determinada hipótesis o dar razón de la expectativa más relevante que genera un proceso de comunicación.

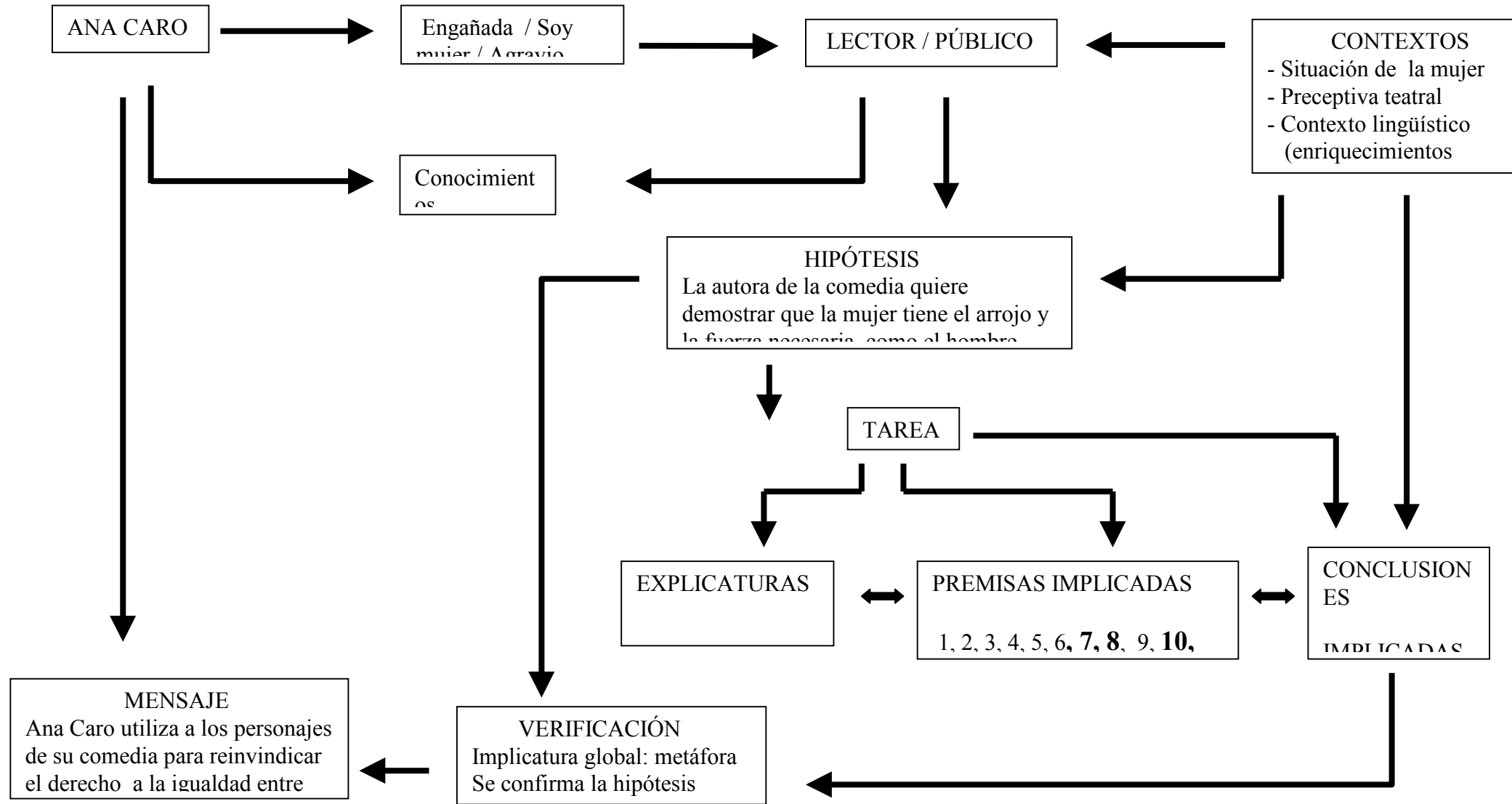
Según el *Principio Cognitivo de Relevancia* (PCR) (véase 3.4.3. y 3.4.4.) existe en nosotros una tendencia universal que nos lleva a maximizar la relevancia y nos permite interpretar en sentido figurado una expresión o, como en este caso, valerse de personajes de la comedia para realizar críticas o denuncias sin demasiado riesgo personal, cuando las circunstancias así lo aconsejan. En este sentido hablamos de metáfora.

Así pues, de las premisas anteriores, las implicaturas contextuales generadas a partir de las emisiones del hablante y las interpretaciones pragmáticas pertinentes de carácter inferencial, una vez descodificadas, se desprende una implicatura global que satisface una expectativa de relevancia bastante precisa que lleva al lector, según el PCR y, sobre todo, por el contexto histórico y la discriminación de la mujer (véase el Capítulo 2) al convencimiento de que la autora de la obra pretende reivindicar el derecho a que se le reconozcan a la mujer las mismas aptitudes, talento y cualidades que a los hombres.

El modelo de análisis aplicado a *Valor, agravio y mujer*, como puede apreciarse en el cuadro siguiente (MODELO 1¹⁶⁵), verifica la hipótesis, cuyo contenido expresa el significado del hablante, convirtiendo en definitiva la conclusión provisional de 4.2.4.1. a), es decir, afirmamos que Ana Caro, la autora de la obra investigada, utiliza a sus personajes, el único medio que tiene a su alcance, para mostrar su protesta por la discriminación de que eran objeto las mujeres en aquella sociedad de los Siglos de Oro, reclamando así el derecho a que se le reconozcan a la mujer las mismas aptitudes, talento y cualidades que a los hombres.

¹⁶⁵ Denominamos MODELO 1 y sucesivos a la aplicación del MODELO DE ANÁLISIS a la primera de las obras de cada grupo analizada mediante la Teoría de la Relevancia. En el resto de obras, como coinciden en todos sus apartados (obviamente con las variantes propias de cada historia), omitimos por redundante dicho MODELO, salvo en este capítulo que, por ser el primero, repetimos para cada una de las comedias dicho modelo.

MODELO 1



El cuadro-modelo anterior¹⁶⁶ requiere algún comentario. Así, por ejemplo, las flechas que aparecen con dos puntas en las tareas significa que no son necesariamente procesos consecutivos, sino, como hemos señalado más arriba, pueden darse unos simultáneos de otros, es decir, que es un proceso global, un proceso *on line*.

Por otra parte, los números de cada una de las tareas responden a los enunciados que ha requerido dicho apartado. Y los números de mayor tamaño y en negrita son los enunciados enriquecidos con nuevos textos de la obra que analizamos, según aparece en el proceso que hemos seguido, como puede comprobarse más arriba.

Por último, la flecha que va de los contextos a las CONCLUSIONES IMPLICADAS no significa que solo se tenga en cuenta en ese apartado. También en alguno de los pasos de las PREMISAS IMPLICADAS, el contexto ha debido prestar su concurso para ciertas inferencias en el proceso de comprensión.

Obsérvese la verificación de la hipótesis hasta coincidir con el significado de la autora y el contenido del estudio contextual (HIPÓTESIS

¹⁶⁶ El modelo como resumen del estudio según la TR solo lo hacemos en la primera obra analizada, salvo en el caso en que exista otro mensaje diferente o la comedia en cuestión presente parámetros que impidan aplicar dicho modelo en todos sus aspectos o dos mensajes diferentes entre sí.

INFERIDA) del CUADRO 1.

4.2.4.2. *El conde Partinuplés*¹⁶⁷

En el estudio de esta obra seguimos el mismo proceso que en el caso anterior, con la realización de las tareas y significado final, de acuerdo con el modelo (CUADRO 1). La formulación de la hipótesis es la siguiente: La autora de la comedia **utiliza a los personajes teatrales para demostrar que las mujeres están capacitadas para realizar acciones reservadas a los hombres y reclaman el derecho a su reconocimiento**. Como se puede observar, casi la misma hipótesis que la obra anterior, por no repetirla.

Tareas y proceso:

a) Elaborar una hipótesis apropiada sobre el contenido explícito (EXPLICATURAS) mediante la descodificación, desambiguación, asignación de referente y otros procesos pragmáticos de enriquecimiento.

(...) oíd, con vosotros habla
una mujer sola que
viene de razón armada;

¹⁶⁷La aplicación del modelo al resto de comedias del *disfraz varonil* sigue la misma metodología. Como veremos, la hipótesis, las tareas y el significado del hablante son las mismas. Varían los nombres de los personajes y el motivo, aunque este siempre se refiere a una acción (vengar una ofensa, rescatar a un personaje masculino, lavar el honor amancillado, etc.) impensable en una mujer.

1. Alguien pide a alguien que le oiga.
2. Alguien quiere hablar.
3. Ese alguien es una mujer.
4. Esa mujer está sola.
5. Esa mujer viene armada.
6. El arma que trae esa mujer es la razón.

b) Elaborar una hipótesis apropiada sobre los supuestos contextuales que se desean transmitir (PREMISAS IMPLICADAS).

Entre todas las expectativas generadas por la información anterior (*input*), y de acuerdo con el Principio Cognitivo de Relevancia (PCR), anteriores se infiere que:

1. A pide a B que le oiga: oíd.
2. A quiere hablar con B: con vos.
3. A es una mujer.
4. B es un hombre.
5. B es una mujer.
6. Esa mujer (A) está sola.
7. Esa mujer va/ viene a algún sitio.
8. Esa mujer (A) viene/está armada.

9. El arma que trae esa mujer es la razón.
10. Se confirma con la interpretación pragmática que oír es percibir algo.
11. También se confirma que oír es atender a los ruegos, súplicas o avisos de alguien.
12. Confirmamos por la interpretación pragmática que vos se refiere a una persona.
13. Confirmamos también que vos es una persona de estrato social superior a otra.
14. Se confirma con la interpretación pragmática (PCR) que hablar es articular o proferir palabras para darse a entender.
15. También se confirma que hablar es razonar o tratar de algo.
16. Asimismo se confirma por la interpretación pragmática de que una mujer es una persona que tiene las cualidades consideradas femeninas por excelencia.
17. Confirmamos también por la interpretación pragmática que *sola* es única en su especie.
18. Se confirma que *sola* también puede una persona que no tiene a nadie que la acompañe.
19. Confirmamos por la interpretación pragmática que *venir* es conformarse.
20. También confirmamos que *venir una persona* es caminar para llegar hacia donde está alguien.
21. Confirmamos que *razón* puede ser la facultad de discurrir.
22. También confirmamos que *razón* son las palabras o frases con

que se expresa un discurso.

23. Confirmamos por la interpretación pragmática (PCR) que *armada* es el conjunto de las fuerzas navales de un Estado.
24. Confirmamos asimismo que armada es alguien que está provisto de armas o de un instrumento o utensilio.
25. Se confirma con la interpretación pragmática (PCR) que un arma ha de ser un instrumento físico (pistola, cuchillo, etc.).
26. A partir de las interpretaciones pragmáticas anteriores, cobran relevancia las expectativas siguientes: 1, 2, 3, 11 antes que 10 (pero no descartamos 10), 12, 15 antes que 14 (pero tampoco descartamos del todo 14), 16, 18, 20, 21 antes que 22 y 24.
27. También por esta interpretación pragmática descartamos 17, 19 y 23.
28. Un enriquecimiento contextual lingüístico (una segunda dama, vestida de guerrera y en son de paz va a rescatar al conde).
29. Ante este enriquecimiento textual cobran relevancia las expectativas siguientes: 5 (y descartamos 4), 6, 7 y 8 (va vestida de guerrera).
30. Un nuevo enriquecimiento nos lo proporcionará la desambiguación completa de la frase de *razón armada* en la que entendemos que aquí el arma no debe ser de carácter físico (aunque Lisbella va vestida de guerrera) sino de otro tipo.

31. Este nuevo enriquecimiento crea una nueva expectativa que confirma y orienta el sentido de 8 hacia otro tipo de intuición, pues está armada con un arma más bien metafórica, la de la razón.
32. Otro enriquecimiento contextual nos lo proporciona la dramaturgia de la época: gustaba mucho al público de ver el tratamiento del disfraz varonil, el que una mujer se disfrazara de hombre.
33. A partir de este enriquecimiento segundo cobran relevancia la expectativa 3 y 8 pues estamos ante una mujer vestida de guerrera y, por el argumento de la obra, sabemos que va a «emprender una valerosa empresa».
34. Esa empresa, si seguimos leyendo la obra, es la de rescatar a un hombre, el conde Partinuplés para que ocupe su lugar en el trono de Francia.
35. Un nuevo enriquecimiento contextual nos lo proporciona la situación de la mujer en la época: tenían prohibidas muchas cosas y relegadas al ámbito doméstico
35. Con este enriquecimiento contextual nuevo verificamos que aquí la mujer se ha disfrazado de hombre para, como un auténtico «caballero», rescatar a quien está privado de libertad.

c) Elaborar una hipótesis apropiada sobre las implicaciones contextuales que se pretenden transmitir (CONCLUSIONES IMPLICADAS)

1. De 35 se infiere que el disfraz masculino es un hecho indispensable para parecer un caballero, el único que podía llevar a cabo semejante acción.
2. Del enriquecimiento mediante la información del contexto lingüístico («no por nuestras bodas, no le quiero amante ya») se infiere la intención del emisor de dotar a Lisbela de una característica del auténtico caballero: llevar a cabo la acción de liberación del conde de una manera

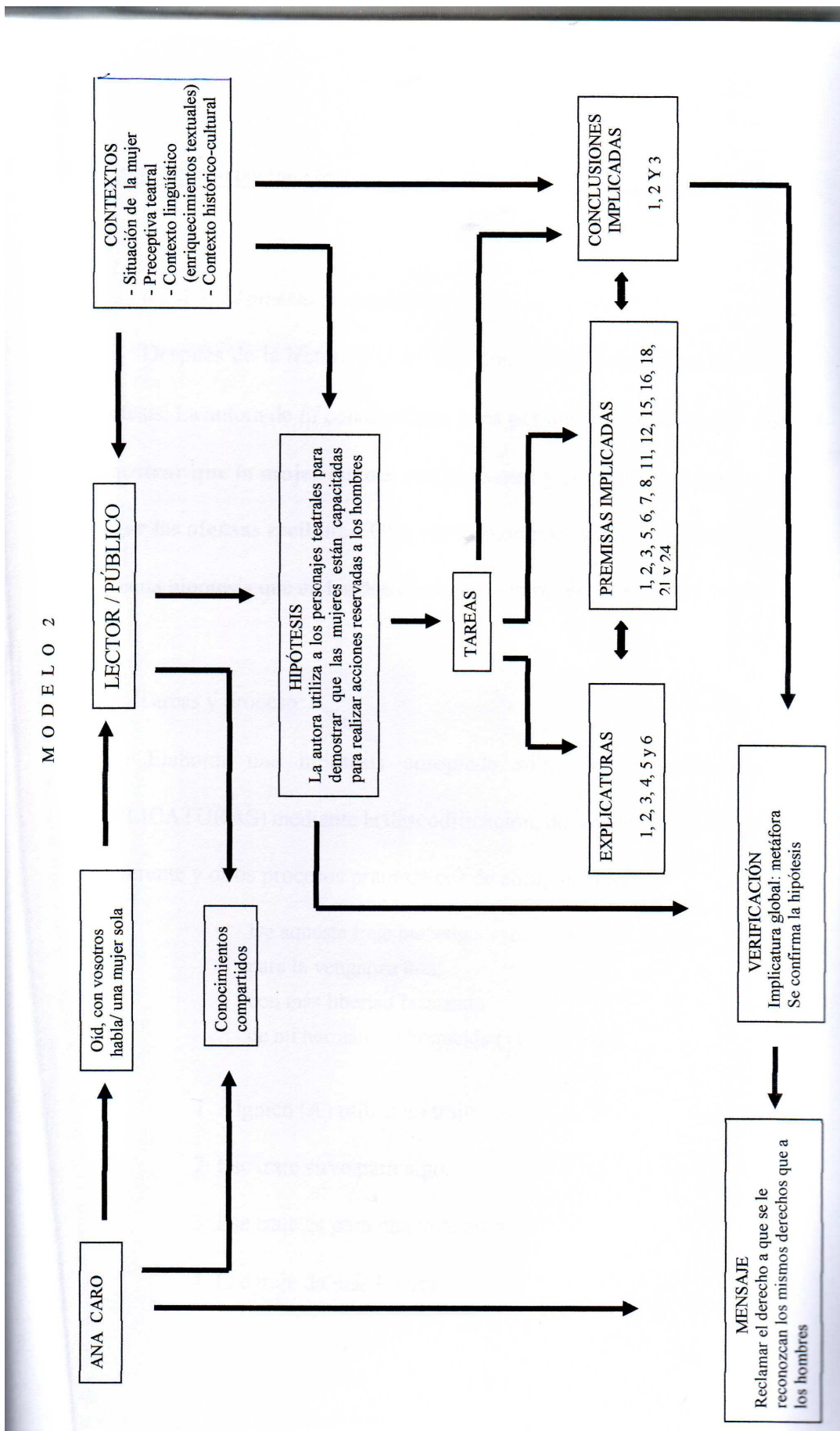
absolutamente desinteresada.

3. A partir de 1 y 2 se crea una nueva expectativa que produce un efecto cognitivo positivo, cuya relevancia guía al oyente hacia el significado del hablante.

d) Verificación de la hipótesis: implicatura global.

En este apartado y en los siguientes, en los que coincida la hipótesis y su verificación, no repetiremos el razonamiento sobre la verificación de la hipótesis, sino que remitiremos, como en este caso a 4.2.4.1. d)

Seguidamente, de acuerdo con la nota 163, recogemos en el modelo propuesto el resultado del análisis (MODELO 2).



4.2.4.3. *El muerto disimulado*

Después de la lectura y el análisis contextual, formulamos la siguiente hipótesis: La autora de *El conde* **utiliza a los personajes de su comedia para demostrar que la mujer cuenta con la fuerza y el arrojo necesarios para vengar las ofensas recibidas.** Otra vez, como se puede observar, más o menos la misma hipótesis que en las dos comedias anteriores.

Tareas y proceso:

a) Elaborar una hipótesis apropiada sobre le contenido explícito (EXPLICATURAS) mediante la descodificación, desambiguación, asignación de referente y otros procesos pragmáticos de enriquecimiento.

De aqueste traje me valgo
para la venganza mía,
con más libertad buscando
de mi hermano el homicida (vv. 738 y ss.).

1. Alguien (A) utiliza un traje.
2. Ese traje sirve para algo.
3. Ese traje es para una venganza.
4. Ese traje da más libertad.
5. La libertad es para buscar algo o a alguien.
6. Lo que se busca es el homicida de alguien (B).
7. Ese alguien (B) es el hermano de A.

b) Elaborar una hipótesis apropiada sobre los supuestos contextuales que se desean transmitir (PREMISAS IMPLICADAS).

Entre todas las expectativas generadas por la información anterior (input), y de acuerdo con el Principio Cognitivo de Relevancia (PCR), anteriores se infiere que:

1. Alguien (A) utiliza un traje.
2. Ese alguien es mujer.
3. Ese alguien es hombre.
4. Ese traje sirve para algo (me valgo).
5. Ese traje es para una venganza.
6. Ese traje da más libertad.
7. La libertad es para buscar algo o a alguien.
8. Lo que se busca es el homicida de alguien (B).
9. Ese alguien (B) es el hermano de A.
10. Ese hermano es un hombre.
11. Se confirma con la interpretación pragmática que traje es el vestido completo de una persona.
12. También se confirma que valer es tener un precio.
13. Pero también se confirma que valer es amparar, proteger.
14. Se confirma con la interpretación pragmática (PCR) que venganza es un castigo o una pena.
15. También se confirma que venganza es una satisfacción que se toma del agravio o daño recibido.

16. Confirmamos por la interpretación pragmática que libertad es la facultad de obrar de una manera u otra.
17. También confirmamos que libertad es el estado de quien no está preso ni esclavo.
18. Por el PCR interpretamos que buscar es hacer algo para hallar a alguien o a algo.
19. También interpretamos pragmáticamente que hermano es una persona que con respecto a otra tiene el mismo padre.
20. Aunque hermano también puede ser una persona admitida por una comunidad religiosa.
21. Por último, confirmamos que homicida es el causante de la muerte de alguien.
22. A partir de estas interpretaciones pragmáticas cobran relevancia las expectativas siguientes: 1, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 16, 18, 19 y 21.
23. También por esta interpretación pragmática deseamos las siguientes expectativas: 12, 14, 17 y 20.
4. Un enriquecimiento contextual nos lo proporciona el contexto lingüístico: Lisarda, disfrazada de hombre, busca por medio mundo al supuesto homicida de su hermano.
25. Ante este enriquecimiento textual, cobran relevancia las expectativas siguientes: 2, 4, 5, 6 y 7 y descartamos 3.
26. Un nuevo enriquecimiento nos lo proporciona la dramaturgia de la época, con el gusto que tenían por la utilización del disfraz varonil.
27. A partir de aquí vuelven a cobrar relevancia las expectativas 1, 2, 4, 5, 6 (sobre todo), 7, 8, 9 y 10 pues Lisarda se ha vestido de hombre para vengar el supuesto asesinato de su

hermano Clarindo.

28. Además, otro nuevo enriquecimiento nos lo proporciona la situación de la mujer.
29. Ante este nuevo enriquecimiento, cobran relevancia las expectativas que nos hablan de que la mujer, Lisarda, ha de disfrazarse de hombre para restaurar el honor perdido.

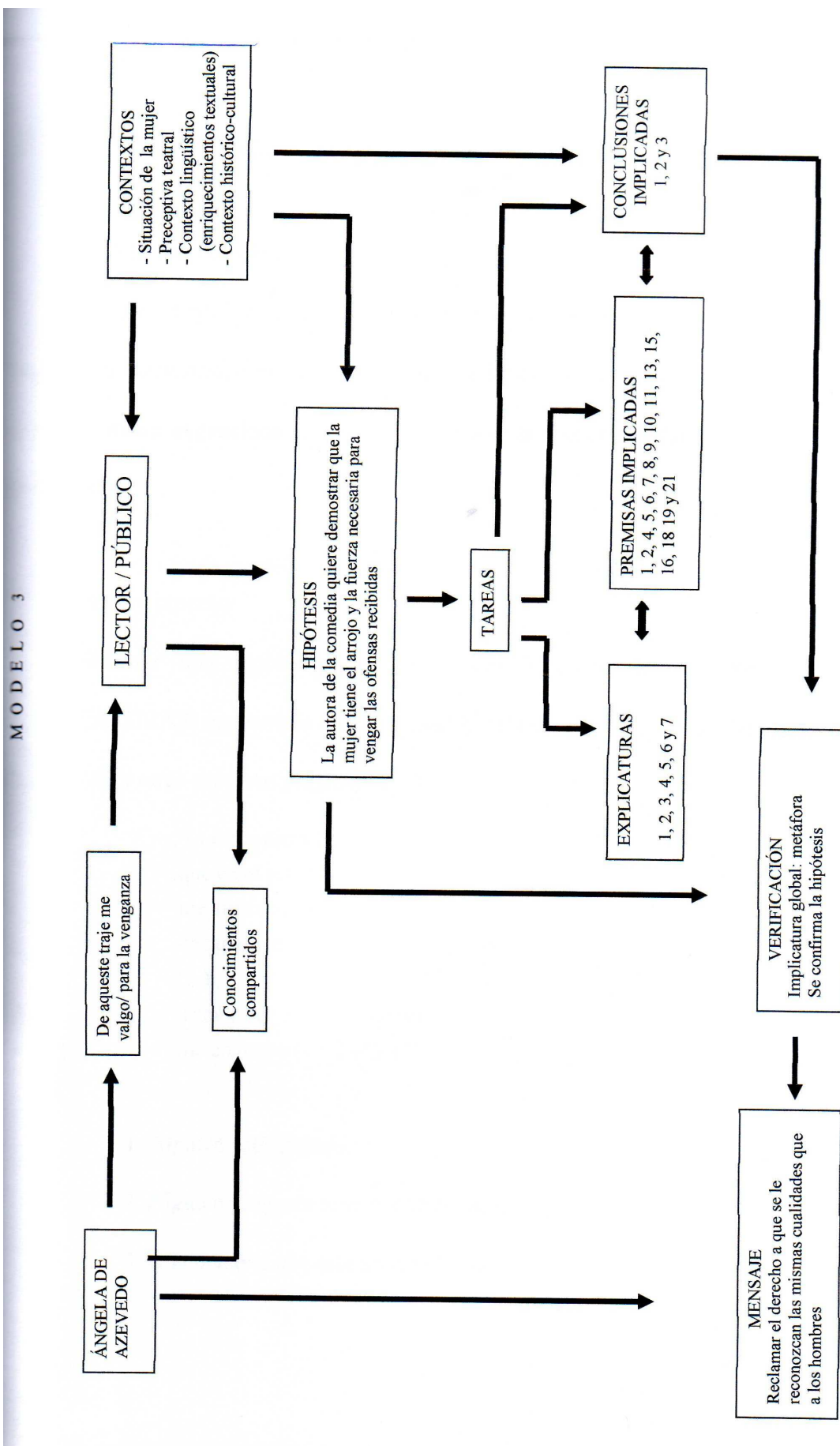
c) Elaborar una hipótesis apropiada sobre las implicaciones contextuales que se pretenden transmitir (CONCLUSIONES IMPLICADAS)

1. Cobra relevancia la expectativa de que el disfraz es imprescindible para ejercer determinadas acciones (vengar la muerte)..
2. Según el PCR, el hecho de que una mujer para llevar a cabo la venganza de una ofensa tenga que simular que es un hombre, significa que solo el hombre podía ser agente de venganza.
3. A partir de 2 se puede inferir el enunciado intencional (implicatura) del emisor (la autora de la comedia), es decir, demostrar que una mujer puede defender el honor de su casa, máxime cuando no existe un pariente masculino:

que de mi hermano en la vida
la de mi padre ha quitado.

d) Verificación de la hipótesis: implicatura global (Véase 4.2.4.1 d)).

El MODELO 3 para este análisis sería el siguiente:



4.2.4.4. *Los empeños de una casa*

Para *Los empeños*, después de la lectura y vaciado de los elementos lingüísticos relevantes, formulamos la siguiente hipótesis: **La autora de la comedia utiliza al gracioso para poner de relieve la vulnerabilidad de los hombres.**

Tareas y proceso:

a) Elaborar una hipótesis apropiada sobre el contenido explícito (EXPLICATURAS) mediante la descodificación, desambiguación, asignación de referente y otros procesos pragmáticos de enriquecimiento.

Ya estoy armado, y ¿quién duda
que en el punto que me vean
me sigan cuatro mil lindos
de aquestos que galantean
(...)
Temor llevo de que alguno
me enamore (vv. 2440-97).

1. Alguien está armado.
2. Alguien pregunta si se puede dudar de lo que dice.
3. A la persona que está armada la pueden seguir otras.
4. Las personas que siguen a este alguien son galanes.
5. Ese alguien teme algo.

6. Lo que teme es que se le enamore alguien.

b) Elaborar una hipótesis apropiada sobre lo supuestos contextuales que se desean transmitir (PREMISAS IMPLICADAS).

Entre todas las expectativas generadas por la información anterior (*input*), y de acuerdo con el Principio Cognitivo de Relevancia (PCR), anteriores se infiere que:

1. Alguien está armado.
2. Ese alguien es un hombre.
3. Ese alguien es una mujer.
4. El arma de ese hombre es física.
5. El arma es simbólica.
6. Alguien pregunta si se puede dudar de lo que dice.
7. A la persona que está armada la pueden seguir otras.
8. Las personas que siguen a este alguien son galanes.
9. Ese alguien teme algo.
10. Lo que teme es que se le enamore alguien.
11. A partir de la interpretación pragmática (PCR) confirmamos que estar es existir, ser.
12. También confirmamos que estar es hallarse en un determinado estado.
13. Por la interpretación pragmática confirmamos que *armado* es

alguien que está provisto de un instrumento destinado a atacar o a defenderse.

14. Confirmamos también que dudar es dar poco crédito a una información.
15. Aunque también dudar es desconfiar, sospechar de alguien.
16. A través de PCR confirmamos que un punto es una señal de dimensiones pequeñas, circular y que es perceptible.
17. Pero también un punto es un sitio u lugar.
18. Confirmamos que ver a alguien es percibir algo con los ojos.
19. Pero también ver es examinar algo.
20. A través de la interpretación pragmática confirmamos que seguir es ir después o detrás de alguien.
21. Aunque también es ejercer una ciencia.
22. Confirmamos por la interpretación pragmática que lindos es una cosa hermosa, bella, grata a la vista.
23. Aunque también lindos son los hombres afeminados que presumen de ser hermosos.
24. Confirmamos por PCR que galantear es requebrar a una mujer.
25. Se confirma que temor es una presunción o sospecha.
26. Aunque temor también es un recelo de un daño futuro.
27. Por la interpretación pragmática se confirma que llevar es tener o estar provisto de algo.
28. Aunque llevar también es conducir algo de un lugar a otro.
29. Confirmamos, en fin, que enamorar es excitar a alguien la pasión del amor.

30. Pero enamorar también puede ser aficionarse a algo.
31. A partir de todas estas interpretaciones pragmáticas, cobran relevancia las siguientes expectativas: 1, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 17, 18, 20, 24, 26, 27 y 29.
32. Quedan descartadas las expectativas 11, 14, 16, 19, 21, 25, 28 y 30.
33. Un nuevo enriquecimiento textual nos lo ofrece el contexto lingüístico. Mientras Castaño se disfraza ante el público dice:

Leonor me dio unas polleras,
pues si yo me visto de ellas

34. A partir de este enriquecimiento textual, cobran relevancia las expectativas 2 y 5 frente a 3 y 4, que descartamos definitivamente.
35. Un segundo enriquecimiento textual nos lo ofrece la dramaturgia de la época, a la que gustaba mucho la utilización del disfraz en escena.
36. Este segundo enriquecimiento hace que cobre fuerza la expectativa 5 frente a la 4 pues el arma simbólica es la indumentaria de Castaño para engañar a don Pedro.

Leonor me dio unas polleras (...)
pues si yo me visto de ellas,
¿habrá en Toledo tapada
que a mi garbo se parezca?:

c) Elaborar una hipótesis apropiada sobre las implicaciones contextuales que se pretenden transmitir (CONCLUSIONES IMPLICADAS)

1. Cobra relevancia la expectativa generada en 36: el disfraz

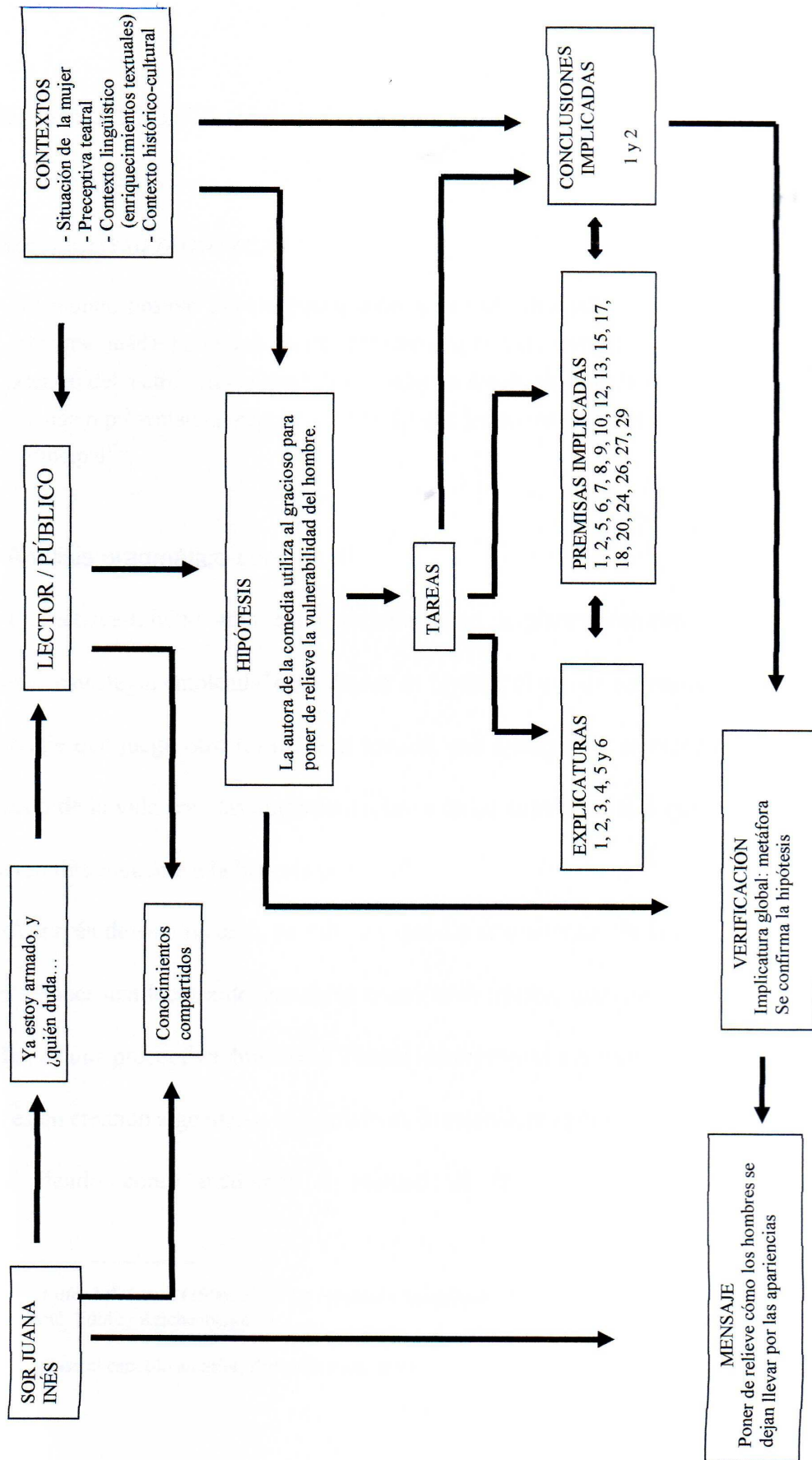
invertido es imprescindible para ejercer determinadas acciones (engañar a don Pedro).

2. Según el PCR, el hecho del engaño esconde una intención y es poner de relieve la vulnerabilidad de don Pedro -y con él la de los hombres- de conducirse solo por las apariencias.

d) Verificación de la hipótesis. La implicatura global, distinta de las anteriores, viene dada a través de una traslación del sentido (metáfora) tal como hemos visto en 4.2.4.1. d)) cuya formulación es la siguiente: Sor Juana Inés utiliza al gracioso de su comedia para poner de relieve cómo los hombres se dejan llevar por las apariencias.

El MODELO DE ANÁLISIS 4 quedaría de la siguiente manera:

MODELO 4



4.3. ESTRATEGIAS METATEATRALES

El mundo posible ficticio puede crear a su vez otros mundos posibles (recursividad). Es lo que ocurre, por ejemplo, con el metateatro: el teatro dentro del teatro. En el drama, los personajes crean una mini-obra teatral donde representan un papel diferente del que les corresponde en el drama principal¹⁶⁸.

4.3.1. Análisis pragmático-contextual

La metateatralidad supone una simultaneidad de planos teatrales, sea cual sea la estrategia empleada: obra dentro de la obra, el uso de ceremonias, el personaje que juega otro rol (*disfraz varonil*, por ejemplo¹⁶⁹), referencias literarias o de la vida real, las autoreferencias, y todos aquellos textos que no se refieran directamente a la historia principal.

A través de este recurso, percibimos que las dramaturgas de la época invitan a hacer una lectura de sus obras como si se tratase, más que de una comedia, de una preceptiva dramática. Tienen ideas propias y son conscientes de que están creando algo nuevo que difiere de lo establecido por los hombres. Iremos viendo cómo mediante el recurso de lo que denominamos metateatralidad envían a los destinatarios de las comedias un mensaje nuevo, de crítica y, en ocasiones, hasta de denuncia a las convenciones teatrales del

¹⁶⁸ Julio, M^a Teresa (1996: 351). *La recepción dramática. Aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*, Kassel, Edition Reichenberger.

¹⁶⁹ Véase el capítulo anterior, dedicado a este tema.

momento.

Entendemos por metateatralidad o metaliteratura, no sólo el recurso de introducir el teatro en el teatro, sino cualesquiera referencias a crítica literaria como aparece, por ejemplo, en *El Quijote*, en el episodio de la quema de libros que hacen el cura y el barbero, e incluso nos referiremos a situaciones que, de alguna manera, más o menos explícita, sean eco de otras obras.

4.3.1.1. *La traición en la amistad*

En esta obra de María de Zayas, encontramos estas referencias metateatrales de las que venimos hablando, lo que sucede es que doña María escribe con una libertad extraordinaria, sin tapujos, sin formas veladas. Lo suyo es más bien claramente explícito pues dice abiertamente lo que piensa. Sin embargo, hemos podido localizar algunas relacionadas con el motivo del metateatro.

La obra está llena de mujeres activas¹⁷⁰, emprendedoras, dispuestas a vencer cualquier obstáculo y, sobre todo, a romper con los convencionalismos a los que nos tenían acostumbrados los dramaturgos del momento: son mujeres capaces de sobresalir en un mundo poblado de hombres. Y sobre todo practican la libertad en el amor, del que hacen gala a lo largo de toda la obra. Algo impensable hasta entonces es que las mujeres, suplantando a los hombres,

¹⁷⁰ Véase el capítulo siguiente, titulado *Personajes*.

se conviertan en conquistadoras natas. Una muestra excelente de ello es Fenisa:

(...) Diez amantes me adoran, y yo a todos
los adoro, los quiero, los estimo,
y todos juntos en mi alma caben,
aunque Liseo como rey preside (vv. 1518 y ss.).

Es imposible, Lucía,
proseguir, que es desvarío
quererme quitar a mí
que no tenga muchos dueños:
estimo a don Juan, adoro
a mi querido Liseo,
gusto de escuchar a Lauro
y por los demás me pierdo; (vv. 2349 y sgtes.).

Hay, por tanto, en la obra de María de Zayas un cuestionamiento constante sobre los prejuicios masculinos en lo que tiene relación con el papel de conquistadores, reivindicando el derecho a ser reconocidas como tales ellas también. Nos encontramos ante la típica comedia de enredo: cuatro parejas y la de los criados estarán durante toda la obra uniéndose y desuniéndose (enredos muy del gusto de la época). Se trata de parejas jóvenes que no siguen otro dictado que el del amor, confundiendo incluso la justicia con la venganza. El cumplimiento de sus deseos más inmediatos como el placer, les llevará a besarse y abrazarse apasionadamente en escena, cosa rara en aquel momento: «¡Qué tibiamente me abrazas!» (v. 1430), dice Fenisa.

Estamos, por tanto, ante una crítica abierta, no tan implícita como en

otras obras que, sin embargo, chocaba en aquel momento por lo que de desafío suponía. Y quizá esa fue la razón por la que María de Zayas, al final de la comedia, vuelva a sus personajes al orden y en cierta manera amoneste a los que se han salido del camino recto, a los que se han atrevido a traspasar los límites establecidos

Aparece, como en las otras dos obras anteriores, el tema de la locura, a causa del amor, aunque con muy escaso desarrollo, como encontramos en el verso 2781 cuando dice Marcia: «Vuelve en ti, que estás sin seso».

También encontramos en la obra de María de Zayas referencias a obras contemporáneas y a autores o tópicos como, por ejemplo, a Calderón en los versos 1798 y siguientes, según se deduce de las palabras de Laura:

¿Qué pecado he cometido
para tan grande penitencia?,

queja que nos trae el eco de aquellas otras palabras de Segismundo, en la obra de Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, cuando se lamenta de lo cruel de la situación a que le ha conducido el destino, pero con una no inocente diferencia: aquí lo hace una mujer, Laura, en un larguísimo monólogo al inicio de la Jornada III.

También aparece el tema del *Collige Virgo Rosas*, como muestra el parlamento de León:

Después que pasó

de la edad dorada
la santa inocencia
y la verdad santa,... (vv. 2534 y sgtes.),

tópico puesto en boca del criado y sólo para hacernos ver que ellas, las dramaturgas, también conocen la literatura del momento, y saben utilizar a su conveniencia los tópicos que habían puesto de moda sus contemporáneos.

Una diferencia, con respecto a lo anterior, descubrimos en el comportamiento del gracioso, y es que no aparece como un cobarde y muerto de hambre. Sin embargo, consiente en pasar por cornudo, viviendo a costa de su esposa. El diálogo de León y Lucía es expresión de lo que decimos:

LEÓN:
Lucía, no te detengas,
dame de presto esa mano,
que según Fenisa queda
pienso que ha de asir de mí,
y no quiero ser con ella
otro signo Capricornio,
pues soy león en fiereza.

LUCÍA:
Tuya soy, León amado,
pero yo no tengo hacienda,
y si eres bravo, ¿qué haremos
si no comemos arena?

LEÓN:
Remédialo tú si puedes. (vv. 2874 y ss.),

palabras estas últimas que suenan a la picaresca y más, concretamente, a Lázaro de Tormes, que consiente ser un marido cornudo, al que no le importa que su mujer esté amancebada con el sacerdote, con tal de que le proporcione el dinero suficiente para su sostenimiento. Al gracioso ya no le importa el honor: se ha puesto a la altura de los pícaros de la época.

Por otra parte, también ocupa un lugar lo metateatral, según se colige del diálogo entre Laura y Belisa, en el que se establece el paralelismo entre la historia que se desarrolla en el escenario y el cuento de «Caperucita y el lobo»:

LAURA:

La traición en la amistad
puede llamarse este cuento (vv. 1987-1088).

BELISA:

Pues estando un día
su crueldad y rabia
al dolor rendida
del mal humillada,
entró a visitarle
con la vista airada
el soberbio lobo
de malas entrañas; (vv. 2641 y ss.).

BELISA: (...)

y contarásle ese cuento
que con donaire le cuentas (vv. 1789-1790).

Es como si los personajes hubieran creado una mini-obra en la que adoptan un rol diferente al que les ha tocado en la obra principal, creando

dentro de un mundo posible. El espectador, como buen conocedor de lo que se está representando, liga y ordena la información, busca la lógica y enlaza coherentemente ambos mundos y lo hace casi de una manera automática, basándose en los principios generales innatos de procesamiento de la información. A ello se añade que el teatro de los Siglos de Oro, al ser muy convencional, facilita esta tarea de comprensión al espectador.

Obviamente, las dramaturgas conocían dichos recursos y hacían de ellos el uso oportuno, seguramente y con toda probabilidad para demostrar el dominio que de la técnica teatral tenían ellas también.

Un ejemplo de creación de mundos dentro de otros mundos lo encontramos en los versos 1678 y siguientes, cuando don Juan explica a Belisa lo que le ha sucedido cuando ha visto a Fenisa con Lauro y Liseo: parece que le explique otra historia dentro de la principal, como un pequeño cuento o anécdota, para luego justificar la bofetada que le ha propinado, que es una auténtica afrenta¹⁷¹.

El honor era un tema básico y muy serio en la época, que estaba regulado por un código y una serie de normas y preceptos rígidos. Si alguien se atrevía a quebrantarlas era severamente castigado. Por eso choca encontrarnos en esta comedia con una bofetada que don Juan le propina a Fenisa y que él mismo nos relata, como si de una simple anécdota se tratara:

¹⁷¹ Sobre el honor y la bofetada hablamos en el capítulo de los temas, más concreto en el dedicado al tema del honor.

Dejé sangrientas venganzas
y para amor afrenta
con la mano, de su cara
saqué por fuerza vergüenza, (vv. 1744 y ss.).

Una bofetada, en la sociedad de entonces, constituía un deshonor terrible para el que la recibía y se sentía obligado a vengarla de inmediato. Por eso resulta insólito presentarlo como un hecho trivial. Es el trastrueque de los valores y costumbres de la comedia y de la sociedad de aquel periodo histórico que una mujer, la autora de *La traición*, se ha atrevido a plantear.

Los personajes, como hace ahora Lucía, se dirigen al público en un intento de hacerlo partícipe de la trama, aunque lo que realmente buscan es su complicidad y, en último término, el aplauso, que era la señal más clara -y yo diría que la única- de la aprobación de la obra y a lo que cualquier dramaturgo aspiraba:

(...) Señoras, las que entretienen,
tomen ejemplo en Fenisa:
huyan destos pisaverdes (vv.2473 y ss.).

Obsérvese el consejo que le da, huir de cierto tipo de hombres, como hacen las mujeres en la obra. Ahora son ellas el modelo al que hay que imitar, aunque ello suponga romper con los convencionalismos al uso.

Resulta un tanto llamativo observar el comportamiento, especialmente el de las mujeres, a lo largo del desarrollo de la obra. No sólo gozan de una

libertad casi absoluta para disfrutar de la vida (*carpe diem*), sino que no aparece ningún tipo de castigo; sólo al final, seguramente exigido por los cánones establecidos, la protagonista se queda sola, sin amantes, un desenlace tan atípico como necesario por la moraleja que encierra. Fenisa se ha portado mal, ha transgredido las normas y, por ello, merece el castigo, una situación que León, el gracioso, expone directamente al público, en un intento de involucrarlo en la trama:

Señores míos, Fenisa,
cual ven, sin amantes queda;
si alguno la quiere, avise
para que su casa sepa (vv. 2911 y ss.).

Por otra parte, Liseo se ve obligado a casarse con la mujer a la que había despreciado y abandonado, lo que puede interpretarse como un castigo, cuya función es volver al orden, restituir el equilibrio roto a causa del comportamiento de los personajes.

A pesar de que se trata de un final previsible, exigido por la práctica habitual barroca, también es un final abierto a mil posibilidades, contemplando varias salidas distintas, que proporcionarán la vuelta de Finea a las andadas de seducir a todo el que se le ponga delante.

4.3.1.2. *Valor, agravio y mujer*

Desde el inicio de la comedia *Valor*, y enmarcándola en su totalidad,

aparece como elemento reiterativo la locura, como reconoce don Juan

(...) locuras y sinrazones
son las verdades. (vv. 122-123),

palabras que bien podríamos relacionar con las «sinrazones quijotescas», como en efecto reconoce Ribete, estableciendo el paralelismo con los dos personajes de la famosa novela de Cervantes:

¿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? (vv. 131-136).

La locura, a causa del amor como en don Quijote, funciona como un significante que apunta al conflicto entre la ficción y la realidad.

La locura, como dijimos, es un elemento que aparece en innumerables ocasiones y que alcanza a todos los protagonistas de la obra. En varios momentos, Leonor se expresa así:

No hay discurso cuerdo o sabio
en quien ama (vv. 472-473).
(...) aunque terrible
mi locura (vv. 493-494).
(...) mi cordura tan remota (v. 693).
(...) que se disculpen
en mis locuras mis yerros (vv. 881-881).
¿Dónde, ¡ay! Locos desatinos,

me lleva con paso errante de amor
la bárbara fuerza (...) (vv. 1302-04).

Y como era previsible en los trastornos a causa del amor, las contradicciones son también un elemento constante. Así lo reconoce Leonor, que se debate entre lo que le dicta la razón, que exige venganza, y lo que siente.

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

En la presencia de lo metateatral en la comedia, podemos distinguir dos planos:

- * La trama exterior de la obra y
- * la constante referencia implícita a las convenciones dramáticas de la comedia de la época.

Un ejemplo de esto último en la comedia de Ana Caro es la queja de Ribete, al tener que hacer el papel de cobarde, que según la preceptiva de la época, era el que le correspondía. El personaje, o más bien la autora, Ana Caro, por boca de Ribete se queja, protesta y hasta denuncia abiertamente lo que ellos han decidido como norma en la escritura del drama

Estoy mal con enfadosos
que introducen los graciosos
como muertos de hambre y gallinas (vv. 529-31).

Y Leonor se aparta un momento de lo que estaba haciendo para consolar a su criado, llamándolo «amigo», dándole ocasión de nuevo para referirse a lo quijotesco

(...) no en vano
te he elegido por mi amigo,
no por criado (vv. 536-38).

RIBETE:
Contigo va Ribete el sevillano
bravo que tuvo a lacería
reñir con tres algún día (vv. 538- 41).

El juego alternativo entre ficción y realidad teatral se resuelve con un «pero» adversativo, que devuelve a Ribete a esa realidad teatral de seguir con su papel de criado gracioso que intenta siempre remediarlo todo:

pero tratemos del modo
de vivir que has de hacer
ahora (...).
Ya me parece comedia,
donde todo lo remedia
un bufón alcahuete (vv. 544-563).

Otro elemento metateatral lo encontramos en el interés que tienen algunos personajes de la obra de Ana Caro por lo lingüístico. Como hacen los

dramaturgos, las mujeres escritoras utilizan un lenguaje muy del gusto de la época barroca, manejando a la perfección las convenciones teatrales en lo que a lenguaje se refiere. Esa autoconciencia lingüística se refleja muy bien en el largo monólogo que hace Leonor con lenguaje tan recargado, propio de los galanes, en el que planea con firmeza su determinación de recuperar el honor perdido, dándose ánimos a sí misma hasta conseguir vengar la ofensa recibida:

Y, ¡juro por los azules
velos del cielo y por cuantas
en ellos se miran luces,
que he de morir o vencer,
sin que me den pesadumbre
iras, olvidos, desprecios,
desdenes, ingraticudes,
aborrecimientos, odios!
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 (vv. 871 y ss.).

Otro buen ejemplo lo tenemos en el largo parlamento que hace Leonor (vestida de Leonardo) ante Estela, diálogo riquísimo en figuras literarias, estructuras bimembres cultistas y reiteraciones anafóricas, por ejemplo, que caracterizarán el galanteo culto de Leonor/Leonardo a Estela. Estas son sus

palabras:

Mi silencio, hermosa Estela,
mucho os dice sin hablar,
que es lengua el afecto mudo
que está confesando ya
los efectos que esos ojos
sólo pudieron causar,
soles que imperiosamente
de luz ostentando están
entre rayos y entre flechas,
bonanza y serenidad,
en el engaño, dulzura,
extrañeza en la beldad,
valentía en el donaire
y donaire en el mirar. (vv. 959-972).

Ribete ha vuelto al plano metateatral¹⁷² para llamarnos la atención sobre el talento poético de su señora, elogiando la destreza con que ha resuelto la dificultad del lenguaje artificioso al que nos tienen acostumbrados los hombres:

Aquí gracia y después gloria,
amén, por siempre jamás.
¡Qué difícil asonante
buscó Leonor! No hizo mal; (vv. 1039-1042).

y Estela se asombra también de lo que acaba de oír

Don Leonardo, bastan ya
las lisonjas, que imagino

¹⁷² Y decimos al plano metateatral porque, como se puede observar en la cita, Ribete no se dirige a ninguno de los personajes que están en ese momento en escena, sino que se dirige al público, como si estuviese en un aparte.

que el ruiseñor imitáis,
que no canta enamorado
de sus celos al compás,
porque siente o porque quiere,
sino por querer cantar. (vv. 1046-1052).

Lo que dice el galán responde a meras convenciones retóricas, presentes en cualquier comedia, es ni más ni menos que fruto de la inercia. Lo acusan de que no sigue sus propios sentimientos, sino que simplemente lo que desea es lucir sus destrezas verbales ante ella. Es una crítica de lo viejo y masculino en el teatro, como reflejan los versos siguientes en boca de Estela y Leonor, respectivamente:

ESTELA:
¿De qué sirven retóricos colores?
ya confesáis su amor. (vv. 1673-74).

LEONOR:
¡Fáciles paradojas
intimas, don Leonardo, a mis congojas! (vv.1793-94).

Pero las dramaturgas no se limitan simplemente a denunciar este tipo de lenguaje, sino que sobre todo pretenden demostrar que ellas pueden manejarlo en beneficio propio, llegando a provocar la admiración en personajes masculinos de la comedia, como reconocen Ludovico y don Juan:

Metáfora curiosa
ha sido, Estela, comparar la ros
a don Juan por su gala y bizarría. (vv. 1759-1761).

¡Sofístico argumento! (v. 1783).

Pero Ana Caro va más allá del mero intento de suscitar reacciones favorables hacia las mujeres por parte de los hombres. Y va más allá al convertir a sus propios personajes a lo largo de toda la obra en críticos literarios que denuncian veladamente el barroco lenguaje dramático de las comedias, sobre todo en los parlamentos que generan el encuentro de amantes (vv. 1596-1803), que más bien parece una obra dentro de la propia comedia.

Un ejemplo, a nuestro juicio muy relevante, claramente explicitado, es el momento en que Tomillo pide información a Ribete sobre qué está pasando en ese momento en Madrid. La respuesta no admite equívocos: el teatro se ha introducido en el teatro y Ana Caro, otra vez por boca de Ribete, se dirige al público para recordarle que:

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

a lo que Tomillo, por supuesto, responde asustado:

¡Válgame Dios! Pues ¿no fuera
mejor coser e hilar?

¿Mujeres poetas? (vv. 1171-1173).

En este diálogo, Ana Caro utiliza la técnica de la antítesis para criticar otra vez veladamente, a través de lo que nos dicen estos dos personajes, el teatro masculino. Mediante esa figura retórica, la autora de Valor nos presenta lo nuevo y lo viejo, y las mujeres ahí, atreviéndose a entrar en el terreno de lo masculino. Lo viejo, por tanto, será el empleo de las antiguas convenciones teatrales, y lo novedoso, serán los cambios que ella y sus compañeras pretenden introducir en las mismas. Este comentario metateatral del gracioso sobre las dramaturgas modernas oculta, en cierta manera, una autorreferencia de la autora de la comedia.

Y sigue Ribete en su conversación con Tomillo citando a infinidad de mujeres cultas de la antigüedad («más de un millar»), como una manera de autojustificación por haber tenido la osadía de entrar en un mundo vedado a ellas. Partiendo del Principio de Relevancia Cognitiva podemos inferir que la autora de la comedia pretende enviar un mensaje que es su disconformidad con la situación de las dramaturgas de entonces y si no, ¿a qué viene acudir a figuras de la Antigüedad clásica que les marcaron el camino? El texto es el siguiente:

Sí;
mas no es nuevo, pues están
Argentaria, Sofoareta,
Blesilla, y más de un millar
de modernas, que hoy a Italia

lustre soberano dan,
disculpando la osadía
de su nueva vanidad (vv. 1173-1180).

Los personajes de la obra de Ana Caro, Valor, hacen numerosas referencias a otras obras contemporáneas, mitológicas, quizá para demostrar a sus colegas de oficio que son capaces de competir con ellos también en conocimientos sobre la materia. No solamente citan obras de Lope, como *Las doncellas de labor* o *El Burlador de Sevilla*, de Tirso, sino a personajes mitológicos como Faetón, hijo del Sol, a Mavote (nombre poético de Marte) o a Noto, uno de los cuatro vientos cardinales.

4.3.1.3. *El conde Partinuplés*

En *El conde*, Ana Caro vuelve a ofrecernos textos de metateatralidad, aunque en menor medida que en la obra anterior. Repite la norma de que los graciosos son siempre cobardes, y así lo delatan las palabras de Gaulín:

¡Ay Dios!
Todo estoy hecho un vinagre.
Mira, señor, si me ha herido; (vv. 695-97).
Ven;
que de ti quiero agarrarme (vv. 755-56).

Una vez más la figura del gracioso responde a las convenciones establecidas; es decir, el personaje se comporta como lo que es, un cobarde. Sin embargo, la autora contrapone a ese tópico de la cobardía del criado, la

cara opuesta, presentando a Gaulín, según sus propias palabras, con arrojo y valentía, rompiendo los moldes tradicionales que impedían evolucionar a los personajes tipo.

Vamos, aunque sea al abismo;
contigo al infierno mismo
no temeré, claro está;
porque es cierta conclusión,
que contradicción no implica,
que quien anda en la botica
ha de oler al diaquilón. (vv. 819 y ss.)

ese **no temeré** (la negrita es nuestra) es prueba inequívoca de que hay algún cambio en el personaje tipo.

Las referencias directas al público en *El conde*, que funcionan como un aparte, persiguen en cierta manera romper el esquema tradicional, muy del gusto de los dramaturgos de los Siglos de Oro. Así se expresa Gaulín en dos momentos diferentes del desarrollo de la trama, como se puede constatar en las dos intervenciones:

Infeliz lacayo soy,
pues he prevenido el orden
de la farsa, no teniendo
dama a quien decirle amores.
Descuidóse la poeta;
ustedes se lo perdonen (vv. 1608 y sgtes.).

Todos y todas se casan;
sólo a Gaulín, santos cielos,
le ha faltado una mujer,

o una sierpe, que es lo mismo. (vv. 2100 y ss)¹⁷³

Aunque hay un final feliz, que responde al modo de hacer teatro concreto en el que casi todo acababa en boda, como también el público esperaba que así sucediera, aquí, sin embargo, se transgrede la norma al dejar al gracioso sin pareja, con el agravante de que el propio Gaulín se ríe de la ocurrencia de la autora (la negrita es nuestra). Un final ¿feliz?, ¿inesperado?, que una vez más va contra la preceptiva del momento.

La referencia, puesta en boca del gracioso expresa, con cierta falsa modestia, que la poeta se ha permitido una pequeña licencia, dejarlo sin su «dama» con lo que, una vez más, el esperado final feliz de la comedia queda truncado, al menos para el gracioso.

Es una ingenua rebeldía que debe interpretarse como una crítica solapada a la forma de hacer teatro masculina y, al mismo tiempo como una reivindicación de otros posibles finales de las comedias, aunque ello suponga salirse de la norma. Obsérvese que Gaulín pide perdón para su creadora, no sea que escandalice en demasía a los autores masculinos. Una cierta ironía traspasa todo el texto: se muestran aparentemente cautas, pero actúan como quienes tienen el camino libre para poder criticar lo que no les gusta de ese teatro

¹⁷³ Nótese, como hecho curioso, las palabras que pone la autora en boca del gracioso, comparando a las mujeres con las "sierpes", pensamiento muy medieval que siguen utilizándolo en el siglo XVII.

masculino.

También están presentes las referencias a la misma autora, a las mujeres, que se han atrevido a entrar en el código masculino, hasta ese momento vedado para ellas.

Y, por supuesto, hay también inclusiones metaliterarias, como por ejemplo, en el tema del tan conocido y utilizado en los siglos XVI y XVII del *Collige Virgo Rosas*¹⁷⁴, claramente explicitado en el parlamento de Emilio, en el que alude al convencionalismo de que las mujeres debían casarse muy jóvenes, en la «aurora» de la vida, como dice el texto:

Cásate pues, que no es justo
que dejes pasar la aurora
de tu edad tierna, aguardando
a que de tu sol se ponga.
Esta es inviolable ley. (vv. 71 y ss.).

La crítica a la forma de escribir las comedias, al uso del lenguaje complicado o retorcido, también la encontramos en El conde, y en boca de Gaulín, según dice en el verso 1607: «¿Qué gastan de hiperbatones?», que puede interpretarse como una crítica implícita a la retórica vacía de sus compañeros en las comedias.

4.3.1.4. *Dicha y desdicha del juego y de la devoción de la Virgen*

¹⁷⁴ En el capítulo uno, donde hablamos del tópico *Carpe Diem*, establecemos la diferencia con el *Collige Virgo Rosas*.

En *Dicha*, Ángela de Azevedo, en lo que a metateatralidad se refiere, es similar a la anterior, aunque no faltan referencias frecuentes a personajes mitológicos (Morfeo, Argos, Crespo, etc.), así como menciones indirectas a escritores como Calderón o Fray Luis de León, incluyendo muchos de los tópicos habituales en aquel momento.

Los graciosos se permiten opinar sobre el lenguaje retórico que utilizan los amantes al dirigirse a sus enamoradas, tal como descubrimos en *Sombrero*, cuyo parlamento no está exento de crítica, como se puede apreciar por sus palabras:

(...) que si hemos de hablar
conceptos,
que es fuerza hablando con damas,
importa asentar los sesos (vv. 449 y ss.)

La última frase, «asentar los sesos», indica prudencia, madurez y dignificación en el decir. Lo importante son los conceptos, no las formas. De su crítica no se libran ni siquiera las convenciones amorosas, el modo de comportarse los caballeros, que los contrapone a los suyos:

Son mis modos muy sencillos,
y así para referillos,
no sé pataratas yo;
pero nadie me igualó
en querer (vv. 773 y ss.)

Resulta paradójico que la constancia en el amor, una convención que los dramaturgos explotarán hasta la saciedad, se le exigiera a la mujer, mientras la inconstancia se le permitía solo a los hombres (ejemplo de ello lo tenemos en don Juan y en el *Brulador de Sevilla*). También el gracioso censura esta práctica. Así aparece en el diálogo siguiente:

TIJERA:

¿Qué quieres, si el mismo talle
Hay en mi amor que en el tuyo?

FADRIQUE

¿Qué talle?

TIJERA:

El no ser constante (vv. 1472 y ss.).

Igualmente había que romper con aquella otra práctica teatral que tenía por objeto el no contraer matrimonio sin haber recibido antes la bendición paterna. Un criado, Sombrero, no solo aconseja la desobediencia, sino que les insta a los amantes a que le quiten dinero al padre de la dama para huír:

No hay más que tratar Violante
de hurtar a este viejo avaro
los doblones que pudiere,
y de ellos acompañados,
poner los dos tierra en medio
y a vuestro gusto casaros (vv. 2221 y ss.).

La crítica y el consejo envenenado, puestos en boca de un criado, el

último en la escala social, parece rebajar el tono. Y nos preguntamos por qué la autora de *Dicha y desdicha*, puesta a estar en desacuerdo con las costumbres de aquella sociedad, no utilizó a los personajes principales como vehículos de su pensamiento, ¿acaso Ángela Azebedo temía provocar un escándalo?

Por otra parte, la autora se introduce en la obra y de cara al público juega con el título de la obra. La alusión a la comedia dentro de la comedia, como aparece en los versos siguientes, es un elemento metateatral más:

MARÍA:

¿Qué te parece, Rosela,
lo que aquí me ha sucedido?

ROSELA:

Que no hay comedia que traiga
semejante paso escrito (vv. 2017 y ss.).

De las expectativas que la información contenida en los versos anteriores genera, hay una que se impone sobre las demás y es la que nos lleva a interpretar como una llamada de atención de la autora, para que quienes asisten al espectáculo se den cuenta de que la historia que se les ofrece contiene elementos no habituales en las obras de teatro «normales». Con la pregunta de María se está invitando a reflexionar sobre lo sucedido.

4.3.1.5. *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*

En *La margarita*, Ángela de Azevedo, aparecen alusiones implícitas a

escritores de la época, como se puede colegir del verso 179 («que muero porque no muero»), a Calderón («que los sueños sueños son», en el verso 373), o una alusión al *Carpe diem* en los versos 2035 y siguientes.

Las referencias a historias dentro de la historia las descubrimos en Britaldo, que cuenta su vida a su criado, desconocida para el público hasta ese momento. Aquí, lo que más destaca es el pensamiento que nos descubre el protagonista hacia mitad del diálogo de que hay que casarse con libertad, y no por obligación.

Los criados o graciosos aquí, como en las obras anteriores, también aparecen para dar su opinión sobre las comedias: dejarse de digresiones inútiles y, si se me permite la expresión, «ir la grano», es decir, contar con seriedad una historia que pueda ser recibida con seriedad, como bien dice Etcétera:

Bien pudieras,
señor, en mi nombre mesmo
decir todo lo demás
para decirlo de menos,
y no estar con letanías,
digresiones y progresos,
hipérboles, elogios
y otros encarecimientos
que son invención prolija
de los poetas modernos
para pulir sus razones
y hermohear sus conceptos.
Para una comedia aquí,

brava relación tenemos
o una célebre oración
que en tono grave y sereno
puedan los ciegos cantar
por las calles de este pueblo; (vv. 425 y ss.).

Y no sólo eso, sino que el mismo Etcétera se permite valorar la comedia de la que él mismo es uno de sus personajes: «la obra está muy bien hecha», (verso 4070), y seguramente está «bien hecha» porque ha salido de la pluma de una mujer.

El tópico del gracioso exigido por la preceptiva de la época y anunciado por Etcétera se presenta ante el público reconociendo, en efecto, ser un gallina y estar equivocado al secundar el mal ejemplo:

BRITALDO:

Tú eres famoso gallina

.

ETCÉTERA:

Yo lo creo, que a ser gallo
me temiera aquel león
que anoche nos dio el asalto;
pero como no lo soy, (...)
Yo viendo, señor, el tono
que se iba desafinando,
tomé la voz de falsete
y traté de acompañarlos;
seguí en fin su mal ejemplo
(que esto hace un ejemplo malo)
porque yo con quien vengo, vengo (vv.1680 y ss.)

La comedia *Ángela de Azevedo* finaliza con los versos de Castinaldo, el viejo de la obra, que habla del poeta, escamoteando que la obra la ha hecho una mujer. Resulta significativo para el tema objeto de esta Tesis que, como era costumbre, no pidiera perdón por los posibles errores cometidos, tal como insistentemente hacían ellas al tener conciencia de haberse introducido en un mundo vedado por los varones:

Así el poeta la acaba,
y advierte que para ella,
ni pide perdón ni Víctor,
sea mala o sea buena;
pues no le escribió, Senado,
en gracia o lisonja vuestra,
sino por la devoción
de la santa portuguesa (vv. 4185 y ss.).

E incluso se atreve a decir, como puede observarse, que no espera la aprobación ni ganarse la voluntad de quienes podían juzgar las comedias: ella ha hecho la obra porque le apetece¹⁷⁵.

4.3.1.6. *El muerto disimulado*

Aquí volvemos a encontrarnos con innumerables referencias a otras obras de la época, sobre todo a la de Calderón, *La vida es sueño*, pues los personajes se preguntan aquí constantemente si están dentro de un sueño o en

¹⁷⁵ Sobre este final «atípico» volvemos a hablar en el capítulo *Captatio Benevolentiae*.

la realidad (vv. 1048, 3598 ó 3608).

Donde sí que encontramos alguna información relevante es en las palabras que profieren los distintos criados y criadas. Así, por ejemplo, Hipólita se niega a seguir la norma que establecía que la criada debía seguir a su señora en todo, incluso si esta decidía meterse monja:

En eso asiento,
que pensaba que a un convento
te querías acoger;
que monja no quiero ser (vv. 1213 y ss.)

En las idas y venidas de los personajes son numerosos los intentos de hacer partícipe al espectador, de llamar su atención con comentarios a modo de apartes o provocándolo directamente con sus comentarios sobre la misma obra que están representando. Así se expresa Papagayo:

(Ap.) no hay poeta, vive Dios,
que mienta como yo miento (vv. 1320-1321).

No es cosita de cuidado,
señores, el enredillo,
ven ustedes a Lisarda,
amante de su enemigo (...)
¿qué diablo de poeta
maquinó tantos delirios?
Parece cosa de sueño
¿han ustedes esto visto? (vv. 3120 y ss.)

La condición femenina que obligaba a la mujer a seguir los dictámenes

de la época, en lo que al matrimonio se refiere, encuentra su rebelión en el largo parlamento de Jacinta:

(...) ¿qué haré?
¿Sujetarme a los rigores
de casar contra mi gusto?
Eso no, mas que me corten
el cuello con un cuchillo,
mi vida aquí me perdone.
(Pónese a un lado hablando a solas) (vv. 3220 y ss.).

El matrimonio concertado por los padres y acatado sin protestar por las hijas, encuentra en estos versos el más duro ataque que podía imaginarse.

Una vez más en esta, como en obras anteriores, se repite el comentario alusivo a estar viendo una comedia «fuera de lo común» o, al menos, un poco distinta a como nos tenían acostumbrados los dramaturgos. A ello alude Dorotea:

(...) Yo apuesto que en hora y media
nadie (según lo imagino)
ha de dar en el camino
que lleva aquesta comedia (vv. 541 y ss.),
y Lisarda al decir

¿En qué comedia se han visto
más extrañas novedades?.

Son críticas a la forma de hacer comedias de estas mujeres pero, como siempre, puestas en boca de un gracioso que, como decíamos más arriba, puede

disminuir el tono de la crítica, pero que en el trasfondo de todo ello, lo que se percibe es la convivencia de las dramaturgas con ellas mismas en cuanto a la forma y al contenido de su concepción del teatro, aunque ello suponga la ruptura de la norma y precisamente por ello. La fría ironía que atraviesa el texto, de alguna manera, coadyuva a esta conclusión.

4.3.1.7. *Los empeños de una casa*

En la última obra, la de sor Juana Inés de la Cruz, encontramos breves referencias a obras o mitológicas que no tienen mucha importancia para el conjunto de la obra. Lo que sí resulta relevante a nuestro juicio son algunos comentarios en boca de las criadas, hechos a modo de aparte, sobre la obediencia debida a su señora, que pueden interpretarse como un conato de rebelión de los criados hacia sus amos. Esta actitud de los sirvientes ya la inició Fernando de Rojas en *La Celestina* y luego pocos se atrevieron a continuar. Sin embargo, las mujeres lo van a hacer ahora, en un intento de cambiar esos moldes tan rígidos. Celia lo va a intentar:

(Aparte): (Eso sí es mandar con modo;
aunque esto de «Yo te mando»,
cuando los amos lo dicen,
no viene a hacer mucho al caso (vv. 1656 y ss.).

En la obra de sor Juana Inés de la Cruz también se critican otras convenciones de la época con las que su autora parece no estaba del todo de acuerdo. Así, por ejemplo, a partir del verso 269 Leonor inicia un largo parlamento en el que va a intentar explicar a doña Ana su historia personal, que más parece una historia dentro de otra historia.

Si de mis sucesos quieres
escuchar los tristes casos
con que ostentan mis desdichas
lo poderoso y lo vario,
escucha, (vv. 269 y ss.).

En ese relato encontramos varios temas interesantes para nuestra investigación. Uno de ellos es el *honor*, que la obliga a «defender el recato recibido en herencia» (v. 376). Precisamente el honor es la causa de todos sus males, agravados por pertenecer precisamente a la nobleza:

Yo nací noble; éste fue
de mi mal el primer paso (vv. 282-282).

Será la misma Leonor la que con su fuga provoque la deshonor de su padre, que a su vez propiciará la huida de su hija, que no acepta la imposición de un marido como estaba establecido en la ficción y en la realidad. La rebelión de Leonor, algo insólito en aquel momento, se explicita con meridiana claridad en los siguientes versos, que hacen innecesario, por redundante, cualquier tipo de inferencia contextual:

(...) y porque acaso mi padre,
que ya para darme estado

andaba entre mis amantes
los méritos regulando,
atento a otras conveniencias
no nos fuese de embarazo,
dispusimos esta noche
la fuga, y atropellando
el cariño de mi padre,
y de mi honor el recato,
salí a la calle (vv. 491 y ss.)

Un tema nuevo, no tanto en sí mismo cuanto referido a la mujer, es el del estudio. Conviene recordar que las mujeres tenían prohibido acudir a la Universidad. Sin embargo, Leonor reconoce ser una mujer estudiosa, y preparada hasta tal punto que quienes la conocieron creyeron que era ciencia infusa:

(...) Inclíneme a los estudios
desde mis primeros años
(...), que llegaron
a venerar como infuso,
lo que fue adquirido lauro (vv. 317 y ss.).

La opinión de las mujeres sobre los hombres y la censura a su modo de proceder en el amor también la encontramos en la historia que Leonor le está relatando a doña Ana. Una vez más la autora cede la voz a uno de sus personajes, a doña Ana:

(Aparte): (...)que aunque sé que ama a Leonor,
¿qué voluntad hay tan fina

en los hombres, que si ven
que otra ocasión los convida
la dejen por la que quieren? (vv. 619 y ss.).

Creemos importante destacar en la obra de sor Juana, como recurso metateatral, el comportamiento de Castaño, el bufón de la comedia. Recuérdese que en el tema del disfraz varonil aparece el gracioso ridiculizando a los hombres que se dejan llevar por las apariencias. Ahora, rompiendo una vez más la práctica habitual de que la persona aparecía en escena ya disfrazada, Castaño se viste de mujer ante los espectadores, haciéndoles partícipes del proceso de transformación, sin dejar de dialogar con ellos, rompiendo así, como diría Bertolt Brecht, la cuarta pared. La provocación al público para que opine sobre lo que está presenciando -un elemento de inestabilidad más- es continua:

¿Qué les parece, señoras,
este encaje de ballena? (vv. 2440-41).

Pues atención, mis señoras,
que es paso de la comedia;
no piensen que son embustes
fraguados acá en mi idea,
que yo no quiero engañarles
ni menos a vueselencia (vv. 2472-77).

4.3.2. Cuadro resumen

En el cuadro siguiente (CUADRO 2), donde recogemos el resultado del análisis contextual de las comedias, la columna tres hace referencia a todos aquellos elementos de contenido (o acciones) que marcan la diferencia con respecto a las comedias masculinas contemporáneas.

Como puede observarse, la columna HIPÓTESIS INFERIDA recoge dos tipos de denuncias, lo que denominamos *denuncia de las convenciones teatrales*, cuyo contenido apunta a un intento de ruptura de las normas establecidas, y *denuncia de las convenciones sociales*, que se refieren a una serie de costumbres de antaño con las que las dramaturgas parecen no estar muy de acuerdo.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LAS IMPLICATURAS EN EL TEATRO FEMENINO DE LOS SIGLOS DE ORO.

Maria José Rodríguez Campillo

ISBN:978-84-693-8850-1/DL:T.1954-2010

CUADRO 2

OBRA	M E T A T E A T R O		HIPÓTESIS INFERIDA
	PERSONAJE	CONTENIDO DE LA DIFERENCIA	
<i>Valor</i>	Ribete	Queja de los criados y graciosos sobre su situación como personajes-tipo	Denuncia de las convenciones teatrales del momento
<i>El conde</i>	Gaulín		
<i>La margarita</i>	Etcétera		
<i>El muerto</i>	Hipólita		
<i>Los empeños</i>	Celia		
<i>Valor</i>	Varios personajes	Queja del lenguaje artificioso y retórico de los galanes	
<i>El conde</i>			
<i>Dicha y desdicha</i>			
<i>El conde</i>	Gaulín	El gracioso no se casa al final de la obra	
<i>Traición</i>	Fenisa	La mujer también puede ser un <i>donjuan</i>	
<i>Dicha y desdicha</i>	Violante	Crítica al padre como celoso guardador pues las mujeres quieren ser libres	
<i>El muerto</i>	Jacinta		
<i>Los empeños</i>	Leonor	Crítica a la estructura rígida del honor	
<i>Los empeños</i>			
<i>Los empeños</i>		Castaño	Crítica a la sociedad masculina del momento

4.3.3. A modo de conclusiones parciales

Como resultado del estudio realizado, según se recoge en el diagrama anterior, provisionalmente podemos concluir:

1. Los personajes de la comedia femenina, a diferencia de las obras firmadas por hombres, no se resignan a responder al papel que la preceptiva tenía asignado a ciertas situaciones o personajes, sino que se permiten ciertas libertades, como criticar el lenguaje rebuscado y retórico de los galanes o quejarse de las características negativas con que tradicionalmente se presenta a los graciosos.

2. Las damas quieren ser libres y decidir por sí mismas ante un padre celoso guardador de la mujer, comportándose de tal manera que demuestran que ellas pueden competir con los hombres en las conquistas amorosas.

3. Como hipótesis inferida, se puede intuir que son las dramaturgas quienes utilizar el único medio del que disponen, sus personajes, para protestar por la rigidez de las convenciones teatrales o sociales.

4.3.4. Análisis a la luz de la Teoría de la Relevancia

El estudio que vamos a realizar parte del modelo inferencial de la comunicación (MIC), (cfr. 3.4.3.), y de acuerdo con 3.4.5. (Presupuestos y

Metodología), según hemos establecido en el capítulo *El disfraz varonil* (cfr. 4.2.4.) . Aplicamos el modelo de la página 121 (MODELO DE ANÁLISIS), cuyas tareas se especifican allí¹⁷⁶.

En este estudio, como se ha podido comprobar en el análisis pragmático-contextual y se ha verificado en el CUADRO 2, hemos podido extraer varias hipótesis y, por ello, ahora, en el análisis a partir de la Teoría de la Relevancia, recogemos esas distintas hipótesis para analizarlas a través de los diversos textos que las marcan. Así, un primer apartado tendría como base a la *denuncia de las convenciones teatrales*, y serviría para la hipótesis de la queja del gracioso sobre su papel establecido de antemano que es, más que nada, una crítica a las convenciones teatrales del momento(A), y en otra la queja por la utilización del lenguaje retórico de los galanes que también se puede ver como una crítica a dicha forma de hacer comedias en el momento y un intento de ruptura de dicha norma (B) y en el segundo bloque, tendríamos la *denuncia a las convenciones sociales* con la queja sobre el papel del celoso guardador de la dama (C).

¹⁷⁶ En el presente capítulo la comedia *Valor, agravio y mujer* aparece en dos análisis A y B); ello se debe a que en dicha obra aparecen sendos textos que responden a hipótesis diferentes. Lo mismo sucede con *Dicha y desdicha del juego* y *de la devoción de la Virgen* (A y B)..

(A)

4.3.4.1. *Valor, agravio mujer*

Después de la lectura pausada de la obra *Valor, agravio y mujer* y su posterior análisis contextual, lanzamos la hipótesis de que Ana Caro, **la autora de la comedia utiliza a los personajes de su obra para criticar las convenciones teatrales del momento e intentar introducir innovaciones en el esquema tradicional.** En este caso concreto, a través de la queja de un gracioso sobre su papel estereotipado.

Tareas y proceso:

a) Elaborar una hipótesis apropiada sobre el contenido explícito (EXPLICATURAS) mediante la descodificación, desambiguación, asignación de referentes y otros procesos pragmáticos de enriquecimiento.

RIBETE:

Estoy mal con enfadosos
que introducen los graciosos
como muertos de hambre y gallinas (vv. 529-530).

1. Alguien está mal.
2. Ese alguien se llama Ribete.
3. Ribete está mal con alguien.

4. Ese alguien es un enfadoso.
5. Los enfadosos introducen a los graciosos en algún sitio.
6. Los enfadosos introducen a los graciosos como muertos de hambre y gallinas.

b) Elaborar una hipótesis apropiada sobre los supuestos contextuales que se desean transmitir (PREMISAS IMPLICADAS).

Entre todas las expectativas generadas por la información anterior (*inputs*), y de acuerdo con el Principio Cognitivo de Relevancia (PCR) se infiere que:

1. Alguien está/ se encuentra mal.
2. Ese alguien es Ribete.
3. Ribete es un hombre.
4. Ribete es una mujer.
5. Ribete es un personaje de una obra (teatral).
6. Ribete no es un personaje de una obra (teatral).
7. Ribete está mal/ enfadado.
8. Ribete está enfadado con alguien (¿por algo?).
9. Ese alguien es A.
10. A es un hombre.

11. A es una mujer.
12. Ese alguien es enfadoso.
13. Ese alguien introduce/ trabaja con graciosos.
14. Ribete es un gracioso.
15. Ribete no es un gracioso.
16. Ese alguien dice algo de los graciosos.
17. Los graciosos son muertos de hambre.
18. Los graciosos son cobardes.
19. Se confirma a través de la interpretación pragmática (PCR) que «Ribete» es un 'asomo, adorno, añadidura de la conversación con gracia'.
20. Se confirma a través de la interpretación pragmática que «estar mal» es 'hallarse o encontrarse enfermo'.
21. Se confirma a través de la interpretación pragmática que «estar mal» es 'esta enfadado con algo o con alguien'.
22. Se confirma también que «enfadoso» es alguien 'que causa enfado, enojo', es decir, 'un movimiento del ánimo que suscita ira'.
23. Se confirma que «introducir» es 'conducir a alguien al interior de un lugar'.
24. También se confirma que «introducir» es 'hacer figurar a un personaje en una obra de creación'.
25. Se confirma que «gracioso» es algo 'que resulta agradable a la vista, atractivo'.
26. También se confirma que «gracioso» es 'algo chistoso, agudo,

lleno de donaire'.

27. Y, también, que «gracioso» es 'un actor dramático que ejecuta siempre el papel de carácter festivo'.

28. Confirmamos también que la expresión «muerto de hambre» es que alguien 'ha desfallecido por no comer'.

29. Pero, también confirmamos que «muerto de hambre» es una expresión de carácter despectivo para nombrar a 'un ser miserable, mezquino'.

30. Se confirma que «gallina» es 'la hembra del gallo'.

31. Pero también confirmamos que «gallina» es 'una persona cobarde'.

32. A partir de esta larga desambiguación, cobran relevancia las expectativas siguientes:

* 20 frente a 19 pues Ribete está enfadado y no enfermo.

* 21, porque es alguien que enfada a alguien.

* 23 frente a 22.

* 26 frente a 25 y 24.

* 28 frente a 27.

* 30 frente a 29.

* 1, 2, 7, 8, 9, 12, 13, 16, 17.

33. A partir del contexto lingüístico sabemos que entra en escena Ribete, el personaje que hace de gracioso, que muestra su disconformidad con el papel que le ha tocado representar.

34. Con este enriquecimiento, cobran relevancia las expectativas siguientes:

* 3 frente a 4.

- * 5 frente a 6.
- * 7, 8 y 9.
- * 14 frente a 15.
- * 16 y 17.

35. Un nuevo enriquecimiento conceptual histórico lo proporciona la creación del personaje-tipo, según la preceptiva dramática vigente en los Siglos de Oro.
36. Con este segundo enriquecimiento contextual cobran relevancia ahora expectativas como 5, 9, 10 frente a 11, 12, 13, 14 y frente a 15, 16 y 17.

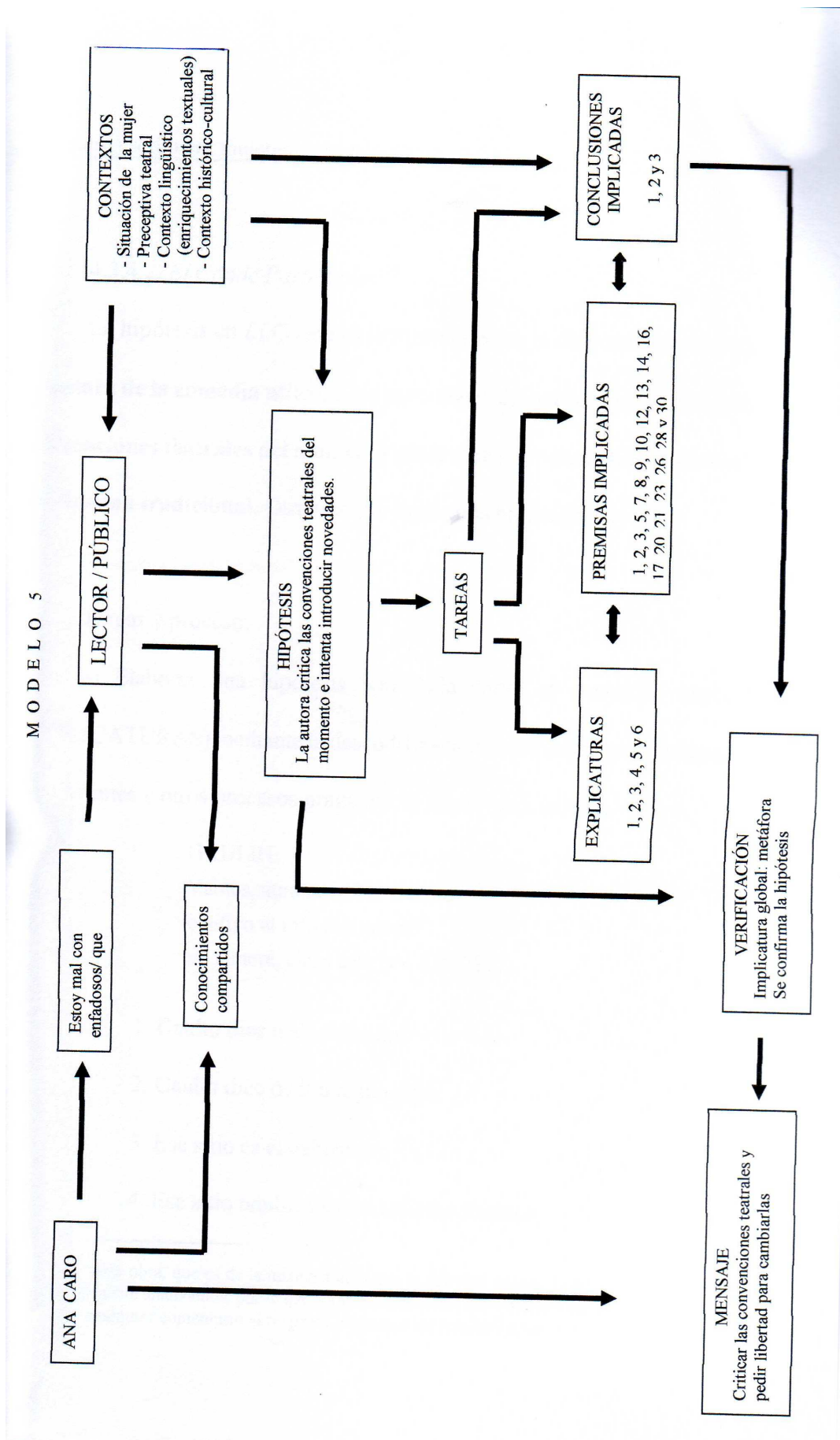
c) Elaborar una hipótesis apropiada sobre las implicaciones contextuales que se pretenden transmitir (CONCLUSIONES IMPLICADAS).

1. Una nueva expectativa resultado del proceso inferencial que se deriva de 34, 35 y 36, que cobra relevancia para el receptor. Se debe formular como sigue: las críticas implican un intento de romper la preceptiva vigente.
2. A partir de 1 se crea una expectativa que adquiere relevancia para el oyente o receptor, en virtud de la cual se puede interpretar el criado es una mera instrumentalización de la autora.
3. De 2 se puede colegir que la dramaturga no está de acuerdo con las rígidas normas que limitan la libertad en la creación de la comedia e intenta introducir cambios. (los «enfadosos» [dramaturgos] limitan sus libertades).

d) Verificación de la hipótesis: implicatura global.

Es obvio que la hipótesis de este análisis difiere de los casos anteriores, por lo que la verificación de dicha hipótesis tendrá un contenido diferente. El procedimiento que hemos utilizado, de acuerdo con el Principio Comunicativo de Relevancia, que afirma que nuestra mente tiene la capacidad para construir categorías más amplias que las determinadas por el significado codificado, interpretamos, realizando una traslación del sentido (metáfora), que quien realmente habla no son los personajes sino que estos son instrumentos en manos de la autora que quiere reivindicar la libertad de poder introducir cambios en la preceptiva momento.

Recogemos en el MODELO 5 el resultado del análisis según la Teoría de la Relevancia. Obsérvese cómo se verifica la hipótesis, dando como resultado el significado del mensaje, es decir, Ana Caro critica las convenciones teatrales y pide la libertad de poder cambiarlas.



4.3.4.2. *El Conde Partinuplés*¹⁷⁷

La hipótesis en *El Conde* es la misma que en la obra anterior, es decir, **la autora de la comedia utiliza a los personajes de su obra para criticar las convenciones teatrales del momento e intentar introducir innovaciones en el esquema tradicional.** Otra vez, por tanto, una hipótesis parecida.

Tareas y proceso:

a) Elaborar una hipótesis apropiada sobre el contenido explícito (EXPLICATURAS) mediante la descodificación, desambiguación, asignación de referentes y otros procesos pragmáticos de enriquecimiento.

GAULÍN:

Vamos, aunque sea al abismo;
contigo al infierno mismo
no temeré, claro está (vv. 819-21).

1. Gaulín dice a alguien algo.
2. Gaulín dice de ir a algún sitio.
3. Ese sitio es el «abismo».

¹⁷⁷ Esta obra, que es de la misma autora que la anterior, recoge la misma idea en el texto que seguidamente analizamos, por lo que someteremos dicho texto únicamente al análisis de la TR, omitiendo cualquier comentario al respecto, dado que los resultados son coincidentes

4. Ese sitio también es «el infierno mismo».
5. Gaulín dice que no tendrá miedo.
6. Gaulín asegura lo dicho anteriormente («claro está»).

b) Elaborar una hipótesis apropiada sobre los supuestos contextuales que se desean transmitir (PREMISAS IMPLICADAS).

Entre todas las expectativas generadas por la información anterior, *inputs*, y de acuerdo con el Principio Cognitivo de Relevancia (PCR) se infiere que:

1. Gaulín dice algo a alguien.
2. Gaulín es un hombre.
3. Gaulín es una mujer.
4. Ese alguien es un hombre.
5. Ese alguien es una mujer.
6. Gaulín dice de ir a algún sitio (¿con alguien?: «contigo»).
7. Ese sitio es el abismo
8. Ese sitio también es el infierno.
9. Gaulín asegura que no temerá (¿por qué?).
10. Asegura, confirma y refuerza lo dicho anteriormente: «claro está».
11. A través de la desambiguación pragmática de algunas

palabras, confirmamos que «vamos» es 'ir a un sitio', 'moverse de un lugar a otro'.

12. Confirmamos que «aunque» es la conjunción adversativa que 'contrapone a un concepto otro diverso del anterior'.
13. Por a interpretación pragmática confirmamos que «abismo» es el infierno.
14. Pero también puede ser una 'cosa inmensa, insondable o incomprensible'.
15. Se confirma que «infierno» es el 'lugar donde los condenados sufren, después de la muerte, el castigo eterno'.
16. Pero también puede ser un 'lugar muy profundo o muy lejano'.
17. Confirmamos que «temer» es 'tener a alguien o a algo por objeto de temor'.
18. Pero también 'recelo de un daño futuro'.
19. Por la interpretación pragmática confirmamos que «estar claro» es 'una cosa que se distingue bien'.
20. Aunque también puede ser 'una cosa limpia, pura, transparente'.
21. De toda esta desambiguación escojo las opciones pertinentes de que «vamos» es moverse (11), el «abismo» es una cosa inmensa (14), el «infierno» también es algo inmenso o lejano (por lo de «ir a», opción 16), que temer es recelar de un mal futuro (18) y que estar claro es distinguir ya bien una cosa (19), aparte de las opciones 1, 6, 7, 8, 9 y 10.
22. Por el contexto lingüístico sabemos que Gaulín, gracioso y criado de el Conde, siente miedo en algunas situaciones concretas.

23. Las opciones pertinentes según este enriquecimiento contextual son que Gaulín es el gracioso de la obra (2 y 4). Además, descartamos por ello al 3 y 5.
24. Otro enriquecimiento contextual histórico es el de la preceptiva dramática que calificaba a los graciosos con rasgos «negativos».
25. Este nuevo enriquecimiento dice que los graciosos no están de acuerdo con que los presenten como cobardes («Todo estoy hecho un vinagre», verso 696 o «Ven; que de ti quiero agarrarme», vv. 755-756) y también la 9: «no temeré».

c) Elaborar una hipótesis apropiada sobre las implicaturas contextuales

que se pretenden transmitir (CONCLUSIONES IMPLICADAS)¹⁷⁸.

1. A partir de 24 y 25 se produce un proceso inferencial, según el PCR, que lleva a una nueva expectativa precisa que se debe formular como sigue: las críticas implican un intento de romper la preceptiva vigente.
2. A partir de 1 se crea una expectativa que adquiere relevancia para el oyente o receptor, en virtud de la cual se puede interpretar el criado es una mera instrumentalización de la autora.
3. De 2 se puede colegir que la dramaturga no está de acuerdo con las rígidas normas que limitan la libertad en la creación de la comedia e intenta introducir cambios. (los «enfadosos» [dramaturgos] limitan sus libertades).

¹⁷⁸ Las conclusiones implicadas son las mismas que en el análisis anterior, dado que, como decíamos, partimos de la misma hipótesis.

d) Verificación de la hipótesis: implicatura global .

Dado que la hipótesis es exactamente la misma que la obra anterior, remitimos a A 4.3.4.1. c) y d).

(B)

4.3.4.3. *Valor, agravio y mujer*

Después de la lectura e inventario de los *ítems* más relevantes y repetitivos de la obra que analizamos, formulamos la siguiente hipótesis: **la autora se burla del abuso que hacen los galanes del lenguaje retórico y con su escritura intenta romper las normas a las que había que someterse en la creación literaria.**

Tareas y proceso:

a) Elaborar una hipótesis apropiada sobre el contenido explícito (EXPLICATURAS) mediante la descodificación, desambiguación, asignación de referentes y otros procesos pragmáticos de enriquecimiento.

RIBETE:

¡Qué difícil asonante

buscó Leonor!.

No hizo mal (vv. 1039 y ss.).

1. Ribete dice que una cosa es difícil.

2. Ribete dice que la asonante es difícil.
3. La cosa es una asonante.
4. Ribete dice que Leonor busca algo.
5. Ribete dice que Leonor no ha hecho mal algo.

b) Elaborar una hipótesis apropiada sobre los supuestos contextuales que se desean transmitir (PREMISAS IMPLICADAS).

Entre todas las expectativas generadas por la información anterior (inputs), y de acuerdo con el Principio Cognitivo de Relevancia (PCR) se infiere que:

1. Ribete dice que algo es difícil.
2. Ribete dice que la asonante es difícil.
3. Ese algo o cosa es una asonante.
4. Ribete dice que alguien busca algo.
5. Ribete es un hombre.
6. Ribete es una mujer.
7. Ribete dice que Leonor busca algo.
8. Leonor es una mujer.
9. Alguien no ha hecho mal una cosa
10. Alguien ha hecho bien una cosa.
11. Ribete es un personaje de una comedia.

12. Leonor es un personaje de una comedia.
13. Se confirma a través de la interpretación pragmática que «difícil» es 'algo que no se logra sin mucho trabajo'.
14. Se confirma también que «asonante» es 'cualquier voz con respecto a otra de la misma asonancia', algo que 'suena bien'.
15. También se confirma que «buscar» es 'hacer algo para hablar a alguien o algo' y también 'hacer lo necesario para conseguir algo'.
16. Por supuesto, «no hacer mal» una cosa es hacerla bien.
17. A partir de esta larga desambiguación, cobran relevancia las expectativas siguientes: 13, 14, 15 y 16.
18. Por el conocimiento del contexto lingüístico sabemos que los galanes enamoran a las damas utilizando un lenguaje muy retórico y rebuscado que repiten casi automáticamente sin fijarse siquiera en su contenido.
19. Con el enriquecimiento lingüístico anterior cobran relevancia las expectativas siguientes: 1, 2, 3, 4, 5, 6 no, 7, 8, 9, 10, 11 y 12.
20. Un nuevo enriquecimiento conceptual histórico nos lo proporciona la preceptiva dramática de entonces: uso de un determinado lenguaje para enamorar a las damas.
21. Cobran ahora relevancia con este segundo enriquecimiento contextual las expectativas 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10, 14, 15 y 17.

c) Elaborar una hipótesis apropiada sobre las implicaciones

contextuales que se pretenden transmitir (CONCLUSIONES IMPLICADAS)

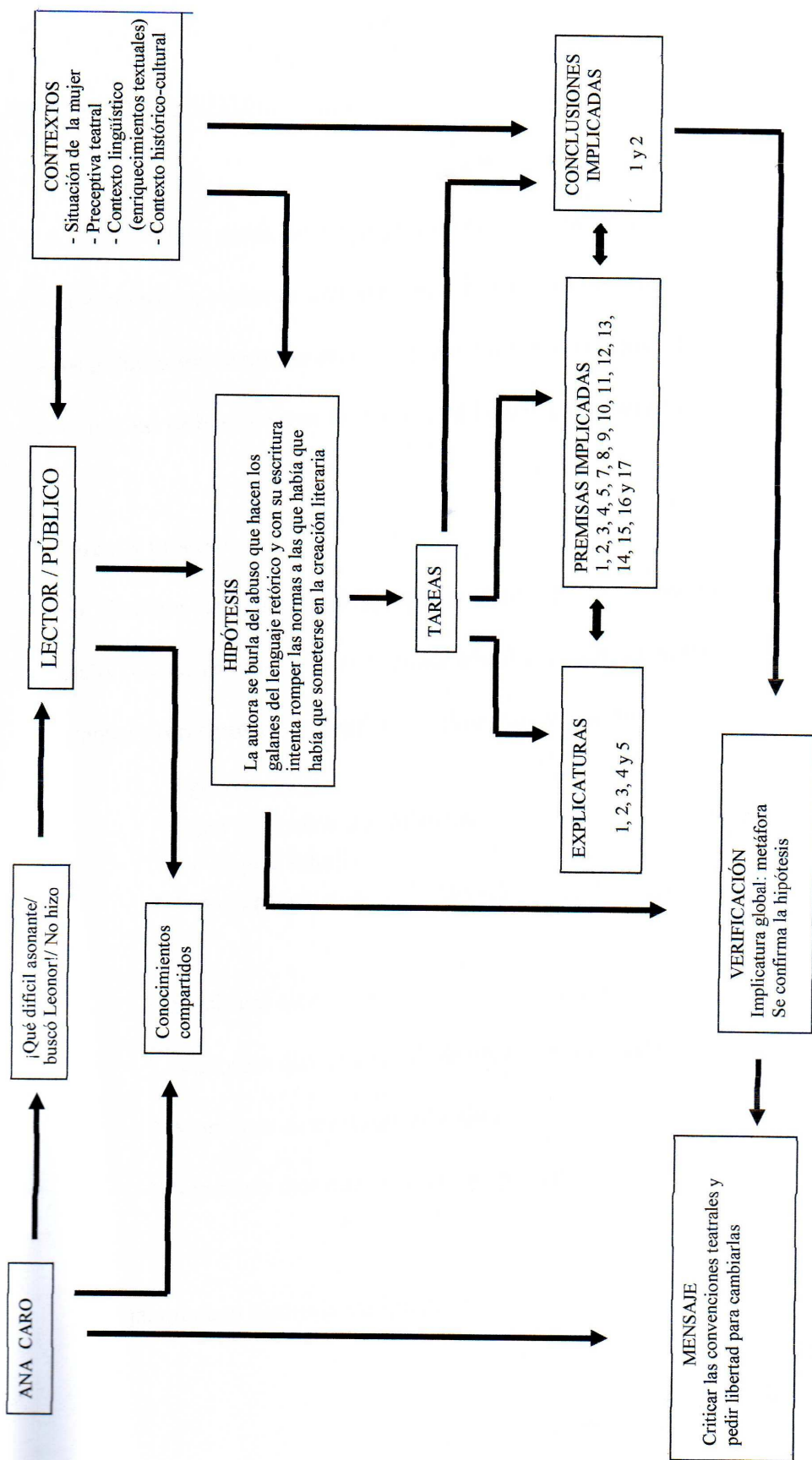
1. Como consecuencia lógica de 20 y 21 una de las conclusiones implicadas que se derivan se puede formular como sigue: los galanes ridiculizan el lenguaje rebuscado y las exageraciones retóricas
2. Independientemente de 1 y contando con el contexto lingüístico surge una inferencia que produce un efecto cognitivo positivo que satisface la expectativa de mayor relevancia, cuyo contenido dice que, la autora de la obra, a través de uno de sus personajes lo que pretende es romper con las normas establecidas en la comedia.

d) Verificación de la hipótesis: implicatura global.

La hipótesis de esta comedia tiene un significado distinto, por lo que obviamente el mensaje tendrá un contenido también diferente, que se puede formular de la siguiente manera: Ana Caro, a través de sus personajes reivindica la libertad de poder romper con las normas establecidas en la comedia (en este caso concreto el lenguaje retórico de los galanes). En lo que atañe a la traslación de sentido, es decir, mediante la metáfora, remitimos a 4.2.4.1.d) para ver dicho proceso de traslación.

El MODELO 6 recoge el estudio analizado anteriormente:

MODELO 6



4.3.4.4. *Dicha y desdicha del juego y de la devoción de la Virgen*

La hipótesis se repite en esta obra: **la autora se burla del abuso que hacen los galanes del lenguaje retórico y con su escritura intenta romper las normas a las que había que someterse en la creación literaria.**

Tareas y proceso:

a) Elaborar una hipótesis apropiada sobre el contenido explícito (EXPLICATURAS) mediante la descodificación, desambiguación, asignación de referentes y otros procesos pragmáticos de enriquecimiento.

SOMBRERO:

Son mis modos muy sencillos,
y así para referillos,
no sé pataratas yo (vv. 773-775).

1. Sombrero dice que sus modos son sencillos.
2. Sombrero dice que va a referirlos (¿los modos?).
3. Sombrero dice que no sabe algo.
4. Sombrero dice que ese algo son pataratas.

b) Elaborar una hipótesis apropiada sobre los supuestos contextuales que se desean transmitir (PREMISAS IMPLICADAS).

Entre todas las expectativas generadas por la información anterior (inputs), y de acuerdo con el Principio Cognitivo de Relevancia (PCR) se infiere que:

1. Sombrero dice algo.
2. Sombrero es un hombre.
3. Sombrero es una mujer.
4. Sombrero dice que ese algo son sus modos.
5. Sombrero dice que sus modos son sencillos.
6. Sombrero dice que va a referirlos (esos modos)
7. Sombrero dice que no sabe algo.
8. Sombrero dice que ese algo son pataratas.
9. Sombrero es un personaje de una obra teatral.
10. Se confirma, a través de la interpretación pragmática que «modo» es el 'aspecto que ante el observador presenta una acción o ser'.
11. Pero también el «modo» puede ser 'urbanidad, cortesía'.
12. La desambiguación de «sencillo» es que es 'incauto, fácil de engañar'.
13. Pero también «sencillo» es algo 'que carece de artificio y expresa de forma natural los conceptos'.
14. Confirmamos que «referir» es 'dar a conocer un hecho'.

15. Aunque también es 'encaminar algo a un determinado fin'.
16. Confirmamos que «saber» es 'estar informado, conocer'.
17. También confirmamos que «pataratas» es una 'cosa ridícula y despreciable'.
18. Aunque «pataratas» también puede ser una 'expresión, demostración afectada y ridícula de un sentimiento o cuidado, o exceso en cortesías y cumplimientos'.
19. A partir de esta larga desambiguación, cobran relevancia las expectativas siguientes: 1, 4, 5, 6, 7, 8, 11 frente a 10, 13 frente a 12, 14 frente a 15, 16 y 18 frente a 17.
20. A partir del contexto lingüístico de la obra sabemos del lenguaje rebuscado que utilizan los galanes en la conquista de la dama.
21. Con este enriquecimiento lingüístico que nos ha ofrecido el argumento de la obra, cobran relevancia las expectativas siguientes: 2 frente a 3, 9, 11, 13, 14, 16 y 18 también.
22. Un nuevo enriquecimiento conceptual histórico nos lo proporciona la preceptiva dramática que existía en los Siglos de Oro.
23. Cobran relevancia, con este segundo enriquecimiento textual las expectativas siguientes: 4, 5, 6, 8, 9, 11, 13, 14, 16 y 18.

c) Elaborar una hipótesis apropiada sobre las implicaciones contextuales que se pretenden transmitir (CONCLUSIONES IMPLICADAS).

Las conclusiones implicadas son las formuladas en la obra anterior (Véase B 4.3.4.3. c)).

d) Para el proceso que lleva a la fundamentación de la hipótesis:
implicatura global véase B 4.3.4.3. d).

4.3.4.5. *Dicha y desdicha del juego y de la devoción de la Virgen*

Con textos diferentes formulamos la misma hipótesis que las dos obras
anteriores (Véase B 4.3.4.3. a))

Tareas y proceso:

a) Elaborar una hipótesis apropiada sobre el contenido explícito
(EXPLICATURAS) mediante la descodificación, desambiguación, asignación
de referentes y otros procesos pragmáticos de enriquecimiento.

SOMBRERO:

(...) que si hemos de hablar
conceptos,
que es fuerza hablando con damas,
soporta asentar los sesos (vv 449 y ss.).

1. Sombrero dice algo.
2. sombrero dice que se ha de hablar de algo.
3. Ese algo son conceptos.
4. Los conceptos se han de hablar con damas.

5. Para hablar conceptos hay que hacer algo.
6. Para hablar con damas también hay que hacer algo.
7. Ese algo es asentar los sesos.

b) Elaborar una hipótesis apropiada sobre los supuestos contextuales que se desean transmitir (PREMISAS IMPLICADAS).

Entre todas las expectativas generadas por la información anterior (*inputs*), y de acuerdo con el Principio Cognitivo de Relevancia (PCR) se infiere que:

1. Sombrero dice algo.
2. Sombrero dice que se ha de hablar de algo
3. Ese algo son conceptos.
4. Los conceptos se han de hablar con damas.
5. Para hablar conceptos hay que hacer algo importante («es fuerza»).
6. Para hablar con damas hay que hacer algo importante («es fuerza»).
7. Ese algo es asentar los sesos.
8. Ese algo es importante.
9. Sombrero es un hombre.

10. Sombrero es una mujer.
11. Sombrero es un personaje de una obra teatral.
12. Se confirma, a través de la interpretación pragmática que «hablar» es 'comunicarse por medio de palabras'.
13. Se confirma también que «hablar» es 'interferir por alguien'.
14. Confirmamos asimismo que «concepto» es una 'idea que concibe o forma el entendimiento', aunque también es un 'pensamiento expresado con palabras'.
15. También «concepto» es una 'sentencia, agudeza o dicho ingenioso'.
16. Las palabras «es fuerza» significan 'rigor, robustez y capacidad para mover algo'
17. Pero también 'ser necesario o forzoso'.
18. La palabra «damas» puede referirse a la figura de la reina en el ajedrez.
19. Pero también a una 'mujer noble y distinguida'.
20. Ser importante o importar significa 'valer o llegar a cierta cantidad'
21. Aunque también puede significar 'tener importancia'.
22. La palabra «asentar» es 'colocar a alguien en un determinado lugar o asiento'.
23. También «asentar» es 'poner o colocar algo de modo que permanezca firme'.
24. Y, por último, «sesos» es una 'masa de tejido nervioso

contenida en la cavidad del cráneo'.

25. Pero también «sesos» es la 'significación de las palabras y conjunto de ellas'.
26. A partir de esta larga desambiguación, cobran relevancia las expectativas siguientes: 12 y no 13, 14 y no 15, 17 y no 16, 19 y no 18, 21 y no 20, 23 y no 22, 25 y no 24.
27. A partir del contexto lingüístico de la obra, sabemos que los galanes enamoran a las damas utilizando un lenguaje muy rebuscado.
28. Con este enriquecimiento lingüístico que nos ha ofrecido el argumento de la obra, cobran relevancia las expectativas siguientes: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 y 11.
29. Un nuevo enriquecimiento conceptual histórico: lenguaje retórico.
30. Cobran relevancia, con este segundo enriquecimiento textual las expectativas siguientes: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 12, 14, 17, 19, 21, 23 y 25.
31. Un tercer enriquecimiento contextual histórico nos lo proporciona la situación de la mujer en los Siglos de Oro.

c) Elaborar una hipótesis apropiada sobre las implicaciones contextuales que se pretenden transmitir (CONCLUSIONES IMPLICADAS).

Las conclusiones implicadas son las formuladas en la obra anterior (Véase B 4.3.4.3. c)).

d) Para el proceso que lleva a la verificación de la hipótesis: implicatura

global (Véase B 4.3.4.3. d)).

4.3.4.6. *Otros textos de las dramaturgas*

A continuación transcribimos una serie de textos que, sometidos al mismo modelo de análisis, el proceso y los resultados coinciden con el anterior.

Valor, agravio y mujer:

ESTELA:

¿De qué sirven
retóricos colores? (vv. 1673-1674).

LEONOR:

fáciles paradojas (v. 1793)

RIBETE:

Difícil asonante (verso 1039).

LUDOVICO:

Metáfora curiosa (v. 1759).

DON JUAN:

Sofístico argumento (v. 1783).

El Conde Partinuplés:

GAULÍN: ¿Qué gastan de hiperbatones?

(C)

4.3.4.7. *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*

Después de la lectura y análisis de *Dicha y desdicha*, llegamos a la hipótesis siguiente: **la autora, utiliza al gracioso de la obra para criticar la rígida norma social que establecía que al padre, como celoso guardador del honor familiar, había que obedecerlo ciegamente en todo tipo de cuestiones.**

Tareas y proceso:

a) Elaborar una hipótesis apropiada sobre el contenido explícito (EXPLICATURAS) mediante la descodificación, desambiguación, asignación de referentes y otros procesos pragmáticos de enriquecimiento.

SOMBRERO

No hay más que tratar Violante
de hurtar a este viejo avaro
los doblones que pudieras
y de ellos acompañados,
poner los dos tierra en medio
y a vuestro gusto casaros (vv. 2221 y ss.)

1. Sombrero le dice a Violante que no hay más que hablar.
2. Sombrero le dice a Violante que hay que robar.

3. Hay que robar a un viejo.
4. Ese viejo es avaro.
5. Hay que robarle doblones (dinero).
6. Hay que llevárselos.
7. Violante se ha de ir con alguien.
8. Violante se podrá así casar a su gusto.

b) Elaborar una hipótesis apropiada sobre los supuestos contextuales que se desean transmitir (PREMISAS IMPLICADAS).

Entre todas las expectativas generadas por la información anterior (inputs), y de acuerdo con el Principio Cognitivo de Relevancia (PCR) se infiere que:

1. Sombrero habla con alguien.
2. Sombrero es un hombre.
3. Sombrero es una mujer.
4. Sombrero habla con Violante.
5. Sombrero le da a Violante una solución definitiva: «no hay más que tratar».
6. La solución es robar.
7. Violante ha de robar a un viejo.

8. Ese viejo es avaro.
9. Ese viejo es conocido de él.
10. Ese viejo no es conocido de él.
11. Ese viejo es conocido de ella.
12. Ese viejo no es conocido de ella.
13. A ese viejo hay que robarle.
14. Lo que hay que robar son doblones (dinero) no cosas.
15. Hay que huir con el dinero («poner tierra de por medio»).
16. Hay que huir con alguien.
17. Hay que huir también con los dineros.
18. Ha de huir Violante y otra persona.
19. La finalidad de la huida es casarse.
20. A partir de la interpretación pragmática entendemos que «tratar» en 'usar o manejar algo'.
21. También sabemos que «tratar» en 'tener relaciones amorosas'.
22. E incluso «tratar» es 'discurrir o disputar con la palabra'.
23. Por la interpretación sabemos que «hurtar» es 'tomar o retener bienes ajenos'.
24. Pero también «hurtar» es 'desviar, apartar'.
25. La desambiguación de «viejo» es que es una 'persona de edad'.

26. Aunque «viejo» también puede ser un 'padre', que suele tener más edad que el hijo.
27. Confirmamos que «avaro» es una 'persona que reserva, oculta o escatima algo'.
28. Asimismo confirmamos que «poner» es 'colocar en un sitio o lugar a alguien o algo'.
29. Pero también «poner» es 'irse'.
30. A partir de esta larga desambiguación, cobran relevancia las expectativas siguientes: 1, 4, 5, 6, 7, 8, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 25, 27 y 29.
31. A partir del contexto lingüístico de la obra sabemos que Violante quiere casarse con Fadrique, pero que su padre lo impide porque es pobre..
32. Con el enriquecimiento que proporciona el contexto lingüístico cobran relevancia las expectativas siguientes: 2, 9 y 11. Además, quedan desechadas 3, 10, 12 y 16.
33. Un segundo enriquecimiento contextual histórico nos lo proporciona la situación de la mujer en los Siglos de Oro: los padres decidía siempre con quién se casaban sus hijas y ellas debían acatar tal solución.
34. Cobran relevancia, con este segundo enriquecimiento textual sobre todo las expectativas siguientes: 9, 11 y 26.
45. Un nuevo enriquecimiento conceptual histórico nos lo proporciona la preceptiva dramática que existía en los Siglos de Oro: al padre como, guardador del honor familiar, la dama le debía obediencia ciega.

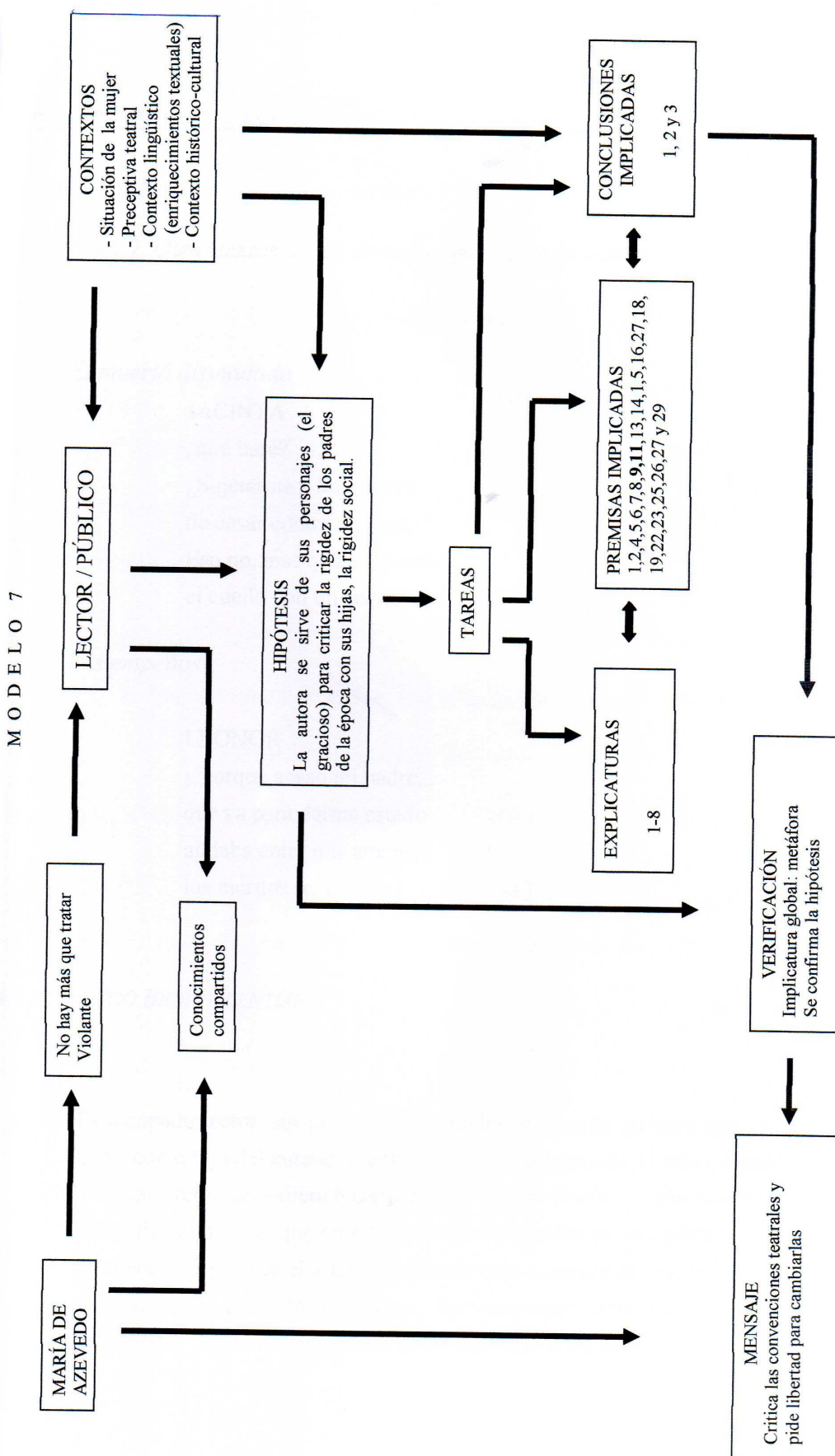
c) Elaborar una hipótesis apropiada sobre las implicaciones contextuales que se pretenden transmitir (CONCLUSIONES IMPLICADAS).

1. A partir de las premisas implicadas 13, 15 y 19, se genera una expectativa que adquiere relevancia cuyo enunciado se formula de la siguiente manera: el gracioso incita a que roben al viejo (padre), huyan y se casen los enamorados.
2. Del conjunto de la obra y derivado de 19 adquiere relevancia la siguiente proposición: los amantes han de huir para casarse.
3. De 1 y 2 y de acuerdo con el proceso global de comprensión, se deriva una implicatura cuyo significado es el siguiente: la autora de la comedia, a través de sus personajes, rompe las reglas establecidas por la sociedad.

d) La hipótesis de esta comedia tiene un significado distinto, por lo que obviamente el mensaje tendrá un contenido también diferente, que se puede formular de la siguiente manera: Ángela de Azevedo, a través de sus personajes, reivindica la libertad de poder romper con las normas sociales establecidas en la época, que se reflejaban en las comedias (en este caso concreto el hecho de que los padres de las damas sean los que decidan con quién se ha de casar). En lo que atañe a la traslación de sentido, es decir, mediante la metáfora, remitimos a 4.2.4.1.d) para ver dicho proceso de

traslación.

Y su representación en el MODELO DE ANÁLISIS 7 queda como sigue:



4.3.4.7. *Otros textos de las dramaturgas sobre lo mismo*

El muerto disimulado

JACINTA

¿qué haré?

¿Sujetarme a los rigores
de casar contra mi gusto?

Eso no, mas que me corten
el cuello con un cuchillo (vv. 3220 y ss.)

Los empeños

LEONOR

y porque acaso mi padre,
que ya para darme estado
andaba entre mis amantes
los méritos regulando (vv. 491 y ss.)

4.4. *CAPTATIO BENEVOLENTIAE*

Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no ha podido yo contravenir al orden de naturaleza; que en ella cada cosa engendra su semejante. Y así, ¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío sino la historia del hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene

su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación?¹⁷⁹.

4.4.1. Análisis pragmático-contextual

Es de todos sabido que la *Captatio Benevolentiae* es una técnica utilizada por la antigua retórica con la finalidad de despertar la complacencia del público, para llevarlo al estado de ánimo del orador; es decir, hacerlo *benevolentum, attentum, docilem*.

De las cinco partes de que constaba, por ejemplo, el discurso forense, la *captatio*, que formaba parte del exordium o introducción, indicaba el comienzo del discurso tal y como aconsejaba Cicerón en *El Orador*.

Todos utilizamos este tópico y lo hacemos seguramente varias veces al día en los diferentes contextos en que se desenvuelve nuestra vida. Atraer la atención de quien nos escucha es una obviedad, y para ello utilizamos variados recursos.

La *captatio benevolentiae*, convertida en lugar común, la vamos a encontrar en un primer momento, en los prólogos, sobre todo de obras poéticas, aunque posteriormente se extenderá el fenómeno a todo tipo de escritos que pretendan ver la luz.

En el teatro, por ejemplo, se va a adoptar la costumbre de que, no al

¹⁷⁹ Cervantes, Miguel de (1985: Prólogo): *Op. cit.*

comienzo como en la retórica clásica, sino al finalizar la obra, uno de los actores se dirige al «senado ilustre» o, «ingenios nobles», como lo llamará Lope; es decir, al público, para buscar sobre todo su comprensión.

Es normal que durante los Siglos de Oro el autor haga una exaltación de la propia modestia, y es habitual encontrar, prácticamente en todas las obras esa actitud humilde, como recurso para ganarse la simpatía.

Uno de los textos más famosos en el mundo de la dramaturgia de los Siglos de Oro recoge en los primeros versos este tópico. Se trata del *Arte Nuevo* de hacer comedias en este tiempo, de Lope de Vega, en los que el autor se expresa de la siguiente manera:

Mándame, ingenios nobles, flor de España
(que en esta junta y Academia insigne
en breve tiempo excederéis no solo
a las de Italia que, envidiando a Grecia,
ilustró Cicerón del mismo nombre
junto al Averno lago, sino a Atenas,
adonde en su platónico Liceo
se vio tan alta junta de filósofos),
que un arte de comedias os escriba
que al estilo del vulgo se reciba.
Fácil parece este sujeto, y fácil
fuera para cualquiera de vosotros
que ha escrito menos de ellas y más sabe
del arte de escribirlas y de todo,

que a lo que a mí me daña en esta
parte es haberlas escrito sin arte (vv. 1 y ss.).

Estamos en el inicio del *Arte Nuevo*, más en concreto en el prólogo del mismo, y aquí encontramos ya la típica *captatio benevolentiae*: Lope elogia a la Academia y reconoce con falsa modestia que ellos saben más, y que él lo único que ha hecho ha sido obedecer («Mándame que un arte de comedias os escriba»). Obsérvense las palabras de exaltación que utiliza «ingenios nobles, flor de España» para ganarse el favor, la benevolencia, de quien le ha mandado hacer la obra y la comprensión del público, al que advierte que la tarea no será cosa fácil, curándose en salud por si algo no es del gusto del «respetable».

Paradójicamente, al mismo tiempo, no se arrepiente de lo escrito, como se puede comprobar en los versos siguientes con los que finaliza el *Arte Nuevo*

Sustento, en fin, lo que escribí y conozco
que, aunque fuere mejor de otra manera,
no tuvieran el gusto que han tenido (vv. 372-374).

Es claro que no sólo en Lope, sino en casi todo el resto de escritores de la época, la *captatio benevolentiae* peca de una cierta falsedad; se finge algo que no se siente. Se sigue simplemente la tradición del «debido tributo a un tópico literario» y poco más.

4.4.1.1. Como de lo que se trata en este trabajo de investigación es

analizar comedias escritas por mujeres que en sus obras -lo hemos señalado en otro lugar-, en términos generales, siguen los cánones establecidos en la época para el género dramático, permítaseme reproducir un breve texto de Luis Vives (1492-1540), contemporáneo de nuestras dramaturgas, que reza como sigue:

Pero la mujer debe estar puesta en aquella parte de doctrina que le enseñan virtuosamente vivir, y pone orden en sus costumbres y crianzas y bondad de su vida, y quiero que aprenda por saber, no por mostrar a otros que sabe, porque es bien que calle, y entonces su virtud hablará por ella¹⁸⁰

Así pues, la situación y la valoración social de la mujer obliga a hacer una lectura interpretativa diferente del uso que de los tópicos hacen las escritoras con respecto a los escritores, como es la declaración de humildad, o la misma escritura, terreno reservado a los hombres, como bien dice Teresa Ferrer (2006: 9):

En estas circunstancias, la ostentación de humildad en muchos escritos femeninos, y especialmente en los prólogos, va más allá del debido tributo al tópico literario y se convierte en una exigencia social para la mujer, que vive en ocasiones dramáticamente en conflicto entre su deseo de escribir y la modestia para la que ha sido educada.

Sujetas a esta servidumbre, las dramaturgas quieren escribir y escriben

¹⁸⁰ Vives, Juan Luis (1985 [Amberes 1524]: 36) *De cómo se han de criar las doncellas. Instrucción de la mujer cristiana*, antología a cargo de Pilar Gonzalbo, Consejo Nacional de Fomento Educativo, México, D.F.

conscientes de la discriminación de que son objeto, utilizando, como decíamos, todos los tópicos de la falsa humildad, del recato no sentido en lo que a ostentación de su escritura se refiere y todos los otros lugares comunes al uso en los Siglos de Oro. También piden perdón y buscan la amabilidad del público; es decir, practican la *Captatio Benevolentiae*.

Sin embargo, no se conforman con atraer el interés del espectador: la rebelión se percibe en los comentarios puestos en boca de algunos personajes; en las alusiones a la propia obra: su valía, el manejo del lenguaje, la originalidad en el tratamiento de la trama o de los personajes o la riqueza que prueba su capacidad de invención.

4.4.1.2. Los textos siguientes, final de cada una de las comedias de mujeres, son significativos al respecto:

LISEO:

Con esto, senado ilustre,
justo será que fin tenga
La traición en la amistad, (vv. 2905-2907).

DON JUAN:

Y aquí se acaba, senado,
perdonad mi estilo tosco,
La firmeza en el ausencia,
cuyos yerros son notorios (vv. 2430.2434).

LEONOR:

Aquí, senado discreto,
Valor, agravio y mujer
acaban. Pídeos su dueño
por mujer y por humilde,
que perdonéis sus defectos (vv 2753-2757).

CONDE:

Aquí, senado discreto
El conde Partinuplés
da fin; perdonad sus yerros (vv. 2108-2110).

FELISARDO:

Y acabando aquí, Senado,
de errores perdón os pide,
Dicha y desdicha del juego
y devoción de la Virgen (vv. 3723-3725).

CASTINALDO:

Así el poeta la acaba,
y advierte que para ella,
ni pide perdón ni Víctor,
sea mala o sea buena;
pues no la escribió, Senado,
en gracia o lisonja vuestra,
sino por la devoción
de la santa portuguesa (vv. 4185 y sgtes.).

CLARINDO:

Y aquí tiene fin dichoso
El Muerto disimulado.

PAPAGAYO: Tal caso no ha sucedido;

pero como casos raros
suceden, también supongo
que ha sucedido este caso (vv. 3803 y sgtes.)

CASTAÑO: (...)
y aquí, senado discreto,
Y aquí, altísimos señores,
Los empeños de una casa
dan fin. Perdonad sus yerros.

Puede observarse que excepto en *El muerto disimulado*, de Ángela de Azevedo, en las restantes comedias aparece el tópico literario de la *captatio benevolentiae* con algunas variantes. Todas se dirigen al senado, pero en algunos casos hay un enriquecimiento de la información con la mención explícita de que es una mujer quien se dirige al público; en cuatro ocasiones se habla de yerros o errores y hasta hay quien presume con orgullo de la labor realizada. Pasemos a comentar uno por uno estos textos.

El ejemplo más claro y completo lo tenemos en la obra de Ana Caro, *Valor*, en la que aparece el tópico puesto en boca de la protagonista de la misma. Leonor se dirige al público en estos términos:

LEONOR:
Aquí, senado discreto,
Valor, agravio y mujer
acaban; pídeos su dueño,
por mujer y por humilde,

que perdonéis sus defectos (vv. 2753-57).

Estamos ante una *captatio benevolentiae* típica en donde aparecen dos verbos («pídeos»/ «perdonéis»). La autora utiliza la fórmula convencional propia de las comedias (título de la obra y la petición de perdón), que representa lo viejo y como contraste, llegamos al convencimiento de que no pide perdón por los errores o «defectos» que pueda haber en la comedia, sino por los propios, es decir, por haberse atrevido a escribir una comedia, adentrándose en un mundo de varones, al que las mujeres no tenían acceso.

La misma fórmula aparece en *El Conde Partinuplés*, con la única salvedad de que no menciona que ha sido una mujer la que ha compuesto la obra.

De sor Juana Inés tenemos la certeza de su lucha por acceder al mundo de los escritores. En numerosas ocasiones, por boca de sus personajes, se queja de la situación de la mujer. Ella misma nos habla de las dificultades a las que tuvo que hacer frente y la tenacidad con que fue superando todos los obstáculos. Sus palabras son bien expresivas al respecto:

(...) desde que me rayó la primera luz de la razón, fue tan vehemente y poderosa la inclinación a las letras, que ni ajenas reprensiones -que he tenido muchas- ni propias reflejas -que he hecho no pocas- han bastado para que deje de seguir ese natural impulso que Dios puso en

mi¹⁸¹.

Ya hemos dicho que cumple en su obra con los requisitos exigidos por la preceptiva literaria del momento en el uso que hace de los tópicos y cuando se dirige al senado, al que califica de «discreto» y «altísimo» y hasta pide perdón por sus «yerros». Conociendo el desarrollo de la obra, la petición de perdón nos parece teñida de una cierta ironía, pues a lo largo de la misma se ha ido insistiendo en su valía y en la capacidad de la mujeres para escribir. En el proceso de inferencia a partir de la información del texto, los errores adquieren un valor nuevo: haberse internado en un mundo hasta entonces reservado a los hombres.

La misma idea e interés que en la anterior autora nos encontraremos en el prólogo que escribe María de Zayas a sus *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), donde dice que:

(...) en viendo cualquiera nuevo o antiguo, dejo la almohadilla¹⁸² y no sosiego hasta que le paso¹⁸³.

Aunque luego el personaje Liseo se dirige al senado, no para pedir

¹⁸¹ Cfr. Acín, Raquel (1983: 438): *Sor Juana Inés de la Cruz. Lírica*, Madrid, Bruguera.

¹⁸² La almohadilla o acerico, una especie de cojín pequeño que sirve para clavar los alfileres de costura, era el símbolo de la mujer de la época, que tenía que dedicarse a coser o a hilar, como dice el gracioso Tomillo en *Valor*.

¹⁸³ Olivares, Juan (2000: 159): *Novelas amorosas y ejemplares*, Madrid, Cátedra.

perdón sino para decir que la comedia ha finalizado, sin añadir ninguna otra información.

La única obra que omite ese final tópico de la petición de perdón por los errores posibles cometidos es *La Margarita*, de Ángela de Azevedo, debido al hecho de no ser una típica comedia de capa y espada sino más bien una obra de carácter hagiográfico. Y a ello se refiere Castinaldo:

Así el poeta la acaba,
y advierte que para ella,
ni pide perdón ni Víctor,
sea mala o sea buena;
pues no la escribió, Senado,
en gracia o lisonja vuestra,
sino por la devoción
de la santa portuguesa (vv. 4185 y ss.).

Sin embargo, junto a esa tópica declaración de modestia, Ángela de Azevedo exhibe un enorme orgullo de autoría y, por tanto, hace una defensa abierta del mundo de los valores encarnados en ella como mujer y escritora.

4.4.2. Cuadro resumen

El cuadro siguiente (CUADRO 3) recoge el inventario y análisis de aquellos elementos presentes en las comedias, cuya finalidad es atraer al público y asegurarse su buena voluntad (*benevolentiae*) la hora de acoger la

obra.

Obsérvese que en cuatro de las ocho obras los personajes utilizan adjetivos de alta valoración del senado y en cinco de ellas(tercera columna) concretan el contenido del perdón (estilo tosco, defectos, yerros, etc.), hechos ambos susceptibles de una doble interpretación y de ahí la HIPÓTESIS INFERIDA.

Ahora bien, en el caso de las comedias que analizamos, como planteamos en la HIPÓTESIS INFERIDA, en espera de la confirmación definitiva, las autoras, bajo ese ropaje lingüístico lo que realmente solicitan es la disculpa por haberse entrometido en el mundo vedado de la escritura, hasta entonces casi exclusivo de los hombres.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LAS IMPLICATURAS EN EL TEATRO FEMENINO DE LOS SIGLOS DE ORO.

Maria José Rodríguez Campillo

ISBN:978-84-693-8850-1/DL:T.1954-2010

CUADRO 3

OBRA	CAPTATIO BENEVOLENTIAE		HIPÓTESIS INFERIDA
	CALIFICACIÓN DEL SENADO	CONTENIDO DEL PERDÓN	
<i>La traición</i>	Ilustre senado		Las autoras piden disculpas por haberse entrometido en el mundo de la escritura
<i>La firmeza</i>		Estilo tosco Yerros notorios	
<i>Valor</i>	Discreto senado	Defectos	
<i>El Conde</i>	Discreto senado	Yerros	
<i>Dicha y desdicha</i>		Errores	
<i>Los empeños</i>	Altísimos señores Discreto senado	Yerros	

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
LAS IMPLICATURAS EN EL TEATRO FEMENINO DE LOS SIGLOS DE ORO.
Maria José Rodríguez Campillo
ISBN:978-84-693-8850-1/DL:T.1954-2010

4.4.3. A modo de conclusiones parciales

Como resultado del análisis de las comedias femeninas desde el punto de vista de la *Captatio benevolentiae*, recogido en el cuadro anterior (CUADRO 3), provisionalmente podemos concluir:

1. Los personajes de las comedias femeninas utilizan el tópico al dirigirse al senado, utilizando calificativos de alta valoración, para pedir perdón por los posibles yerros cometidos en sus comedias.

2. Por el contexto, podemos formular la hipótesis inferida diciendo que las autoras de las comedias estudiadas utilizan a sus personajes para reclamar el derecho a participar en el mundo de la creación literaria.

4.4.4. Análisis a la luz de la Teoría de la Relevancia

El estudio que vamos a realizar de la *Captatio*, como hemos indicado en 3.4.5. y aludido en el análisis del *Dizfraz Varonil*, parte del modelo inferencial de la comunicación (MIC), (cfr. 3.4.3.), que, como hemos dicho, concibe la mente como un mecanismo computacional, regido por el Principio Cognitivo de Relevancia (PCR), según el cual existe una tendencia universal que nos lleva a maximizar la relevancia, es decir, que, ante diversas expectativas, elegimos la interpretación más adecuada.

El modelo que aplicamos es el ya descrito en 3.4.5.(MODELO DE

ANÁLISIS), cuyas tareas deberán conducirnos, como en todos los capítulos anteriores, al significado del emisor.

El análisis de las obras en relación con la *Captatio Benevolentiae* parte de una hipótesis general que formulamos según el siguiente enunciado: **las dramaturgas piden perdón, no por los yerros que hayan cometido en sus obras, sino por la osadía de haber entrado en un terreno prohibido, el de la escritura.**

4.4.4.1. *La traición en la amistad*

Tareas y proceso:

a) Elaborar una hipótesis apropiada sobre el contenido explícito (EXPLICATURAS) mediante la descodificación, desambiguación, asignación de referentes y otros procesos pragmáticos de enriquecimiento.

LISEO:

Con esto, senado ilustre,

justo será que fin tenga

La traición en la amistad, (vv. 2905-2907).

1. Liseo se dirige al senado.

2. Liseo califica al senado de ilustre.

3. Liseo es un hombre.
4. Dice que la obra ha finalizado.
5. Da el título de la obra.
6. Comenta que la historia es verdadera.
7. Comenta que hace menos de un año que ha sucedido.
8. La historia ha sucedido en la corte.
9. Insiste en la veracidad de la historia.

b) Elaborar una hipótesis apropiada sobre los supuestos contextuales que se desean transmitir (PREMISAS IMPLICADAS).

Entre todas las expectativas generadas por la información anterior, *inputs*, y de acuerdo con el Principio Cognitivo de Relevancia (PCR), se infiere que:

1. Liseo es un hombre.
2. Liseo es el emisor.
3. Liseo se dirige al senado.
4. Liseo llama/califica al senado de ilustre.
5. El senado es el receptor.
6. El senado ha ido a ver una obra de teatro.
7. El senado es el público.

8. La obra finaliza en ese momento.
9. Dice Liseo que es justo que acabe ya.
10. Liseo da el título de la obra que se acaba de ver.
11. Liseo reclaca que lo que han visto es verdad: «historia tan verdadera».
12. Liseo menciona que hace menos de un año que ha sucedido esa historia.
13. Liseo vuelve a recalcar que lo que ha visto el senado es verdad: «sucedió como se cuenta».
14. La historia ha sucedido en la corte.
15. Liseo es un personaje de la obra.
16. Se confirma a través de la interpretación pragmática (PCR) que son pertinentes las opciones 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 9, 10, 11, 12, 13 y 14.
17. A partir del contexto lingüístico de la obra se justifica el título de la obra, *La traición en la amistad*, así como que la traición es de una amiga (Finea). También recoge la historia de este *donjuan* femenino (Finea).
18. A partir del enriquecimiento anterior, cobran relevancia las expectativas que aparecen según los números 1, 10 y 15.
19. Un nuevo enriquecimiento contextual histórico nos lo proporciona el tópico de la *Captatio Benevolentiae* en el siglo XVII.
20. Con este segundo enriquecimiento contextual cobran relevancia otras expectativas como 3, 4, 8, 10 y 15.

21. Un tercer enriquecimiento contextual histórico nos lo proporciona la situación de la mujer en los Siglos de Oro. Si los hombres eran libres para escribir cuándo y como quisieran y, a pesar de ello, utilizaban el tópico de la «captatio benevolentiae», las mujeres, que lo tenían «prohibido», ¿qué no harían?
22. Este tercer enriquecimiento histórico hace su aparición creando una nueva expectativa de interpretación.

c) Elaborar una hipótesis apropiada sobre las implicaciones contextuales que se pretenden transmitir (CONCLUSIONES IMPLICADAS).

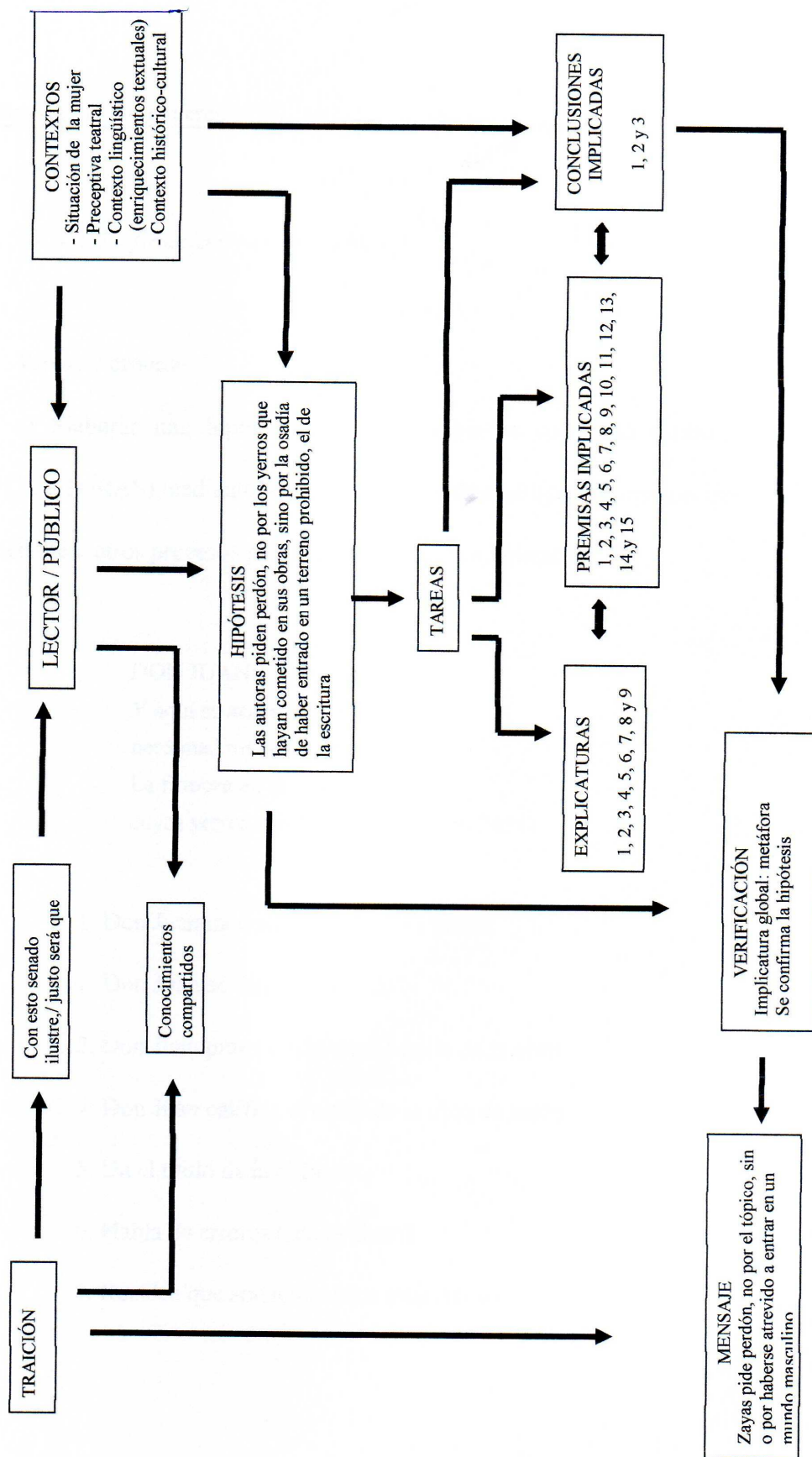
1. Según el PCR interpretamos 3, 4, 11, 13 y 14 como una información que le da un sentido diferente del textual al enunciado.
2. A partir de 1 hace su aparición una nueva expectativa cuyo efecto cognitivo implica que: la autora de la obra, por boca de uno de sus personajes, se dirige al senado, al público espectador, para captar su benevolencia hacia la obra que acaban de ver.
3. La lectura interpretativa que podemos hacer, bajo el prisma del contexto histórico, es que la autora de la obra utiliza el tópico de la «captatio benevolentiae» para pedir perdón por haberse atrevido a entrar en un mundo prohibido a las mujeres, el mundo de la creación literaria.

d) Según 3, el significado del emisor se puede formular de la siguiente manera: María de Zayas pide perdón, no por el tópico en sí, sino por haberse atrevido a entrar en un mundo de hombres, el de la creación literaria.

Para el proceso que lleva a esta implicatura, véase 4.2.4.1. d).

El MODELO DE ANÁLISIS 8 es el siguiente:

MODELO 8



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
LAS IMPLICATURAS EN EL TEATRO FEMENINO DE LOS SIGLOS DE ORO.
Maria José Rodríguez Campillo
ISBN:978-84-693-8850-1/DL:T.1954-2010

4.4.4.2. *La firmeza en la ausencia*

Tareas y proceso:

a) Elaborar una hipótesis apropiada sobre le contenido explícito (EXPLICATURAS) mediante la descodificación, desambiguación, asignación de referente y otros procesos pragmáticos de enriquecimiento.

DON JUAN:

Y aquí se acaba, senado,
perdonad mi estilo tosco,
La firmeza en el ausencia,
cuyos yerros son notorios (vv. 2430.2434).

1. Don Juan menciona que la obra acaba.
2. Don Juan se dirige al senado.
3. Don Juan pide perdón por el estilo de la obra.
4. Don Juan califica el estilo de la obra de tosco.
5. Da el título de la obra.
6. Habla de errores (¿en la obra?)
7. Recalca que son «notorios» esos errores.

b) Elaborar una hipótesis apropiada sobre lo supuestos contextuales que se desean transmitir (PREMISAS IMPLICADAS).

1. Don Juan es un hombre.
2. Don Juan es el emisor.
3. Menciona que la obra ha finalizado ya.
4. Se lo comunica al senado.
5. No califica al senado con ningún adjetivo.
6. El senado ha ido a ver la obra.
7. El senado es el receptor.
8. Pide perdón (¿por el estilo?)
9. Habla de un estilo tosco en la obra.
10. Da el título de la obra que han visto.
11. Menciona que hay errores (¿en la obra?).
12. Esos errores son notorios.
13. A partir del contexto lingüístico de la obra se comprueba que se titula «La firmeza en el ausencia» y que nos relata la firmeza que mantiene su protagonista, Armesinda, ante la larga ausencia de su enamorado, don Juan, al que el rey ha enviado a la guerra para poder conquistar a su prometida.
14. Por este enriquecimiento contextual del argumento de la obra, cobran relevancia las opciones 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 11 y 12.

15. Un nuevo enriquecimiento contextual, esta vez histórico, nos lo proporciona el tópico de la «captatio benevolentiae» (ya hemos hablado anteriormente de él).
16. A partir de este nuevo enriquecimiento, cobran importancia las opciones 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11 y 12.
17. El contexto histórico de la mujer, del que hemos hablado anteriormente es un nuevo enriquecimiento contextual.
18. A partir de este tercer enriquecimiento contextual tenemos una nueva expectativa de interpretación.

c) Elaborar una hipótesis apropiada sobre las implicaciones contextuales que se pretenden transmitir (CONCLUSIONES IMPLICADAS).

1. Las premisas implicadas según la TR, a partir de 18, generan una implicatura que satisface la presunción de relevancia transmitida por el enunciado que lleva a la interpretación del emisor mediante la verificación de la hipótesis.
2. Del conjunto de la obra y de acuerdo con la relevancia como característica fundamental del conocimiento humano se desprende una expectativa que produce un efecto cognitivo positivo que se puede formular de la siguiente manera: la autora, al pedir perdón por haber escrito la comedia, lo hace de una manera *falsa*, ya que está dispuesta a reincidir en aquello por lo que pide perdón.

d) Para el proceso que lleva a la verificación de la hipótesis: implicatura global (Véase 4.2.4.1. d)).

4.4.4.3. *Valor, agravio y mujer*

Tareas y proceso:

a) Elaborar una hipótesis apropiada sobre le contenido explícito (EXPLICATURAS) mediante la descodificación, desambiguación, asignación de referente y otros procesos pragmáticos de enriquecimiento.

LEONOR:

Aquí, senado discreto,
Valor, agravio y mujer
acaban. Pídeos su dueño
por mujer y por humilde,
que perdonéis sus defectos (vv 2753-2757).

1. Leonor se dirige al senado.
2. El senado es calificado de discreto.
3. Leonor ofrece el título de la obra.
4. Leonor dice que finaliza en esos momentos.
5. Leonor pide en nombre del dueño de la obra algo.
6. Leonor dice que su dueño es una mujer.
7. Leonor dice que la escritora es humilde.
8. Por boca de Leonor su autora pide perdón por los defectos posible que se encuentren.

b) Elaborar una hipótesis apropiada sobre lo supuestos contextuales que se desean transmitir (PREMISAS IMPLICADAS).

1. Leonor se dirige al senado.
2. Leonor califica al senado de discreto.
3. El senado ha ido a ver la obra.
4. Leonor menciona que en ese momento finaliza la obra.
5. Da el título de la obra.
6. Leonor pide al senado (público que ha ido a ver la obra) algo en nombre de su dueño/-a.
7. Leonor nos revela una condición del autor de la obra: es una mujer.
8. Leonor nos menciona que esa mujer es humilde (¿ironía?).
9. Hay una petición de perdón.
10. Pide perdón por los defectos (¿de la obra?, ¿por escribir?).
11. Leonor es un personaje de la obra.
12. Interpretación pragmática.
13. Opciones pertinentes: de la 1 a la 10.
13. Interpretación pragmática por argumento de la obra: Leonor ha sido amancillada por don Juan y ella, recorre medio mundo para resarcirse de esa deshonra, disfrazada de hombre. Al final, todo se arregla y hay varias bodas muy del gusto de la época.
14. Opciones pertinentes: 5 y 11.

15. Enriquecimiento contextual histórico del tópico.
16. Opciones pertinentes: 1 (se dirige al senado), 2 (califica al senado de discreto), 3 (el senado ha ido a ver la obra), 4 (la obra finaliza), 5 (se da el título de la obra), 9 (pide perdón) y 10 (la obra tiene defectos).
17. Enriquecimiento contextual histórico de la situación de la mujer escritora en la época.
18. Opción de interpretación distinta.

c) Elaborar una hipótesis apropiada sobre las implicaciones contextuales que se pretenden transmitir (CONCLUSIONES IMPLICADAS).

1. Las premisas implicadas según la TR, a partir de 17 y 18, generan una implicatura que satisface la presunción de relevancia transmitida por el enunciado: es la autora quien pide perdón.
2. Del conjunto de la obra y de acuerdo con la relevancia como característica fundamental del conocimiento humano se desprende una expectativa que produce un efecto cognitivo positivo que se puede formular de la siguiente manera: la autora, al pedir perdón por haber escrito la comedia, lo que hace es pedirlo por escribir.

d) Para el proceso que lleva a la verificación de la hipótesis: implicatura global (Véase 4.2.4.1. d)).

4.4.4.4. *El conde Partinuplés*

Tareas y proceso:

a) Elaborar una hipótesis apropiada sobre le contenido explícito (EXPLICATURAS) mediante la descodificación, desambiguación, asignación de referente y otros procesos pragmáticos de enriquecimiento.

CONDE:

Aquí, senado discreto

El conde Partinuplés

da fin; perdonad sus yerros (vv. 2108-2110).

1. El Conde se dirige al senado.
2. Lo califica de discreto.
3. Dice que la obra ha finalizado.
4. Da el título de la obra.
5. Pide perdón por los posibles errores que haya en la misma.

b) Elaborar una hipótesis apropiada sobre lo supuestos contextuales que se desean transmitir (PREMISAS IMPLICADAS).

1. El Conde llama al senado discreto.

3. El senado ha ido a ver la obra.
 4. El Conde menciona que la obra ha finalizado ya.
 5. Da el título de la obra.
 6. El Conde pide perdón (¿la autora?).
 7. El Conde pide perdón por posibles errores (¿de la obra?).
 8. El Conde es un personaje de la obra.
 9. Interpretación pragmática.
 10. Opciones pertinentes: de la 1 a la 7.
 11. Conde se dirige al senado.
 12. El 11. Interpretación por el conocimiento que tenemos del argumento de la obra: Rosaura, emperatriz de Constantinopla, se casa con el conde Partinuplés, prometido de Lisbela, un personaje que maneja a su antojo.
 12. Opciones pertinentes: 4, 5 y 8.
 13. Enriquecimiento contextual histórico del tópico.
 14. Opciones pertinentes: del 1 al 7.
 15. Enriquecimiento contextual histórico de la situación de la mujer escritora en la época.
 16. Opción de interpretación distinta.
- c) Elaborar una hipótesis apropiada sobre las implicaciones contextuales que se pretenden transmitir (CONCLUSIONES IMPLICADAS).

1. Al pedir perdón por los yerros, aparentemente se cumple con el tópico esperado por el público, que todas las representaciones incluían.
2. En realidad quien parece pedir perdón es la autora de la comedia y no por los posibles fallos de la obra, sino por haberse atrevido a penetrar en un mundo vedado a las mujeres.

d) Para el proceso que lleva a la verificación de la hipótesis: implicatura global (Véase 4.2.4.1. d)).

4.4.4.5. *Dicha y desdicha del juego y de la devoción de la Virgen*

Tareas y proceso:

a) Elaborar una hipótesis apropiada sobre le contenido explícito (EXPLICATURAS) mediante la descodificación, desambiguación, asignación de referente y otros procesos pragmáticos de enriquecimiento.

FELISARDO:

Y acabando aquí, Senado,
de errores perdón os pide,
Dicha y desdicha del juego
y devoción de la Virgen (vv. 3723-3725).

1. Felisardo dice que la obra finaliza.

2. Se dirige al senado.
3. Habla de errores.
4. Pide perdón.
5. Da el título de la obra.

b) Elaborar una hipótesis apropiada sobre lo supuestos contextuales que se desean transmitir (PREMISAS IMPLICADAS).

1. Felisardo menciona que en ese momento finaliza la obra.
2. Felisardo se dirige al senado.
3. El senado ha ido a ver la obra.
4. Felisardo dice que hay errores (¿en la obra?).
5. Pide perdón por los errores.
6. Da el título de la obra.
7. Felisardo es un protagonista de la obra,
8. Interpretación pragmática.
9. Opciones pertinentes: de la 1 a la 6.
10. Interpretación por argumento: Felisardo, enamorado de Violante, es siente rechazado por ser pobre, pero su devoción a la Virgen lo salva, permitiendo que se case con su enamorada.
11. Opciones pertinentes: 6 y 7.

12. Enriquecimiento contextual del tópico.

13. Opciones pertinentes: 1, 2, 3, 5 y 6.

14. Enriquecimiento contextual histórico de la situación de la mujer escritora de la época.

15. Opción interpretativa distinta.

c) Elaborar una hipótesis apropiada sobre las implicaciones contextuales que se pretenden transmitir (CONCLUSIONES IMPLICADAS).

1. La petición de perdón por los errores responde al tópico.

2. El tópico es utilizado por la autora de la comedia para pedir perdón, no por los posible errores, sino por la osadía de haber escrito una comedia, terreno exclusivo de los hombres.

d) Para el proceso que lleva a la verificación de la hipótesis: implicatura global (Véase 4.2.4.1. d)).

4.4.4.7. *El muerto disimulado*

Tareas y proceso:

a) Elaborar una hipótesis apropiada sobre le contenido explícito (EXPLICATURAS) mediante la descodificación, desambiguación, asignación

de referente y otros procesos pragmáticos de enriquecimiento.

CLARINDO:

Y aquí tiene fin dichoso

El Muerto disimulado(vv. 3803 y sgtes.)

1. Clarindo dice que la obra ha finalizado.
2. Dice que el final es feliz.
3. Da el título de la obra.

b) Elaborar una hipótesis apropiada sobre lo supuestos contextuales que se desean transmitir (PREMISAS IMPLICADAS).

1. Clarindo menciona que en ese momento la obra finaliza.
2. Dice que el final es dichoso, feliz.
3. Da el título de la obra que se acaba de ver.
4. Clarindo es un personaje de la obra.
5. Interpretación pragmática.
6. Opciones pertinentes: 1, 2 y 3.
7. Argumento: La hermana de Clarindo intenta vengar el supuesto sesinato de su hermano Clarindo a manos de su amigo. Al descubrirse la falsedad, la historia termina felizmente.
8. Opciones pertinentes: 4.
9. Enriquecimiento por el tópico:

10. Opciones pertinentes: 1 y 3.
11. Enriquecimiento histórico de la situación de la mujer.
12. Opción de interpretación distinta.

c) Elaborar una hipótesis apropiada sobre las implicaciones contextuales que se pretenden transmitir (CONCLUSIONES IMPLICADAS).

1. Según el PCR de las premisas anteriores se confirma que Clarindo se dirige al senado, pero no pide perdón, según era costumbre.
2. A partir de 1 hace su aparición una expectativa que adquiere con el enriquecimiento del contexto lingüístico una cierta relevancia, cuya lectura interpretativa apunta a la negativa de la autora de pedir perdón falsamente.

d) Para el proceso que lleva a la verificación de la hipótesis: implicatura global (Véase 4.2.4.1. d)).

4.4.4.8. *Los empeños de una casa*

Tareas y proceso:

a) Elaborar una hipótesis apropiada sobre le contenido explícito (EXPLICATURAS) mediante la descodificación, desambiguación, asignación de referente y otros procesos pragmáticos de enriquecimiento.

CASTAÑO:

Y aquí, altísimos señores,
y aquí, senado discreto,
Los empeños de una casa
dan fin. Perdonad sus yerros.

1. Castaño se dirige a los altísimos señores.
2. Se dirige al senado discreto.
3. Da el título de la obra.
4. Dice que ha finalizado.
5. Pide perdón.
6. Dice que hay errores.

b) Elaborar una hipótesis apropiada sobre lo supuestos contextuales que se desean transmitir (PREMISAS IMPLICADAS).

1. Castaño se dirige a alguien.
2. Ese alguien ha ido a ver una obra de teatro.
3. Ese alguien es altísimos.
4. Castaño se dirige al senado.
5. El senado ha ido a ver la obra.

6. El senado es discreto.
7. Los altísimos señores y el senado pueden ser los mismos o no.
8. Castaño nos da el título de la obra que finaliza.
9. Castaño dice que ha finalizado.
10. Castaño (¿o el autor/-a?) pide perdón.
11. Castaño (¿o el autor/-a?) dice que hay errores (¿en la obra?).
12. Castaño es un personaje de la obra.
13. Interpretación pragmática
14. Opciones pertinentes: del 1 al 11 menos 7.
15. Interpretación por argumento: El padre de doña Leonor pretende que contraiga matrimonio con don Pedro, pero ella huye de casa y consigue su propósito de casarse con don Carlos, de quien realmente está enamorada.
16. Opciones pertinentes: 12.
17. Enriquecimiento contextual del tópico.
18. Opciones pertinentes: del 1 al 11.
19. Enriquecimiento contextual histórico de la situación de la mujer escritora en la época.
20. Opción de interpretación distinta.

c) Elaborar una hipótesis apropiada sobre las implicaciones contextuales que se pretenden transmitir (CONCLUSIONES IMPLICADAS).

1. Según el PCR interpretamos 20 como una información de sentido diferente al literal al hacer posible de una nueva expectativa, cuya formulación puede ser la siguiente: quien habla realmente es la autora que pide al senado su benevolencia hacia la obra que acaban de ver.
2. A partir de 19 y el contexto lingüístico una nueva expectativa hace su aparición produciendo un efecto cognitivo positivo que se puede formular de la siguiente manera: la autora, al pedir perdón por haber escrito la comedia, lo que hace es lo mismo que sus compañeras anteriores, pedirlo por entrar en el mundo de la escritura, y sus «yerros» podrían ser esos.

d) Para el proceso que lleva a la verificación de la hipótesis: implicatura global (Véase 4.2.4.1. d)).

4.5. *LOS TÍTULOS*

El primer contacto que tiene el espectador con una obra se establece por medio del título. Este puede ser sugerente, atractivo, extraño, curioso, etc., pero siempre ha de ceñirse al contenido.

Si se admite que existe una relación entre el título y contenido de la obra, el título se convierte en un aspecto informativo que no puede desdeñarse, puesto que adelanta el tema de la obra y facilita la entrada al mundo posible de la escena (M^a Teresa Julio, 1996: 448).

4.5.1. Introducción

4.5.1.1 Se ha dicho siempre que quien no tiene nombre no tiene

existencia o, al menos, socialmente hablando así es. Las palabras, los nombres, son el medio con que la comunidad se las entiende con el mundo, lo clasifica y lo interpreta. Necesitamos los nombres para distinguir una realidad de otra, para apoderarnos de los objetos; los nombres de las cosas son bienes transmitidos por los antepasados, exactamente como los usos y costumbres, el derecho y la religión. Cuando vemos un objeto, se nos ocurre su nombre en seguida; cuando oímos una palabra, aparece en nuestra conciencia la cosa correspondiente. El nombre nos lleva a la cosa y la cosa propicia el recorrido contrario.

También el nombre nos designa, nos identifica, da cuenta de nuestra identidad: a través de él podemos distinguir el conjunto de rasgos propios que caracterizan a un individuo frente a los demás.

Dice Porzig que la lingüística surgió cuando los hombres se preguntaron por qué las cosas se llaman como se llaman. Es decir, no que las cosas en general tengan un nombre fue lo que causó asombro a los hombres, sino que quisieron saber por qué llevaban precisamente ese nombre¹⁸⁴

El nombre, como dicen algunos, no es lo de menos. Una historia muy interesante nos ayudará a entenderlo. El físico británico, Sir Roger Penrose

¹⁸⁴ Cfr. Prozig, Walter (1974 [1957]: 15-16): *El mundo maravilloso del lenguaje*. Madrid, Gredos.

anunció hace casi cuarenta años que había descubierto lo que denominó «un objeto totalmente colapsado gravitatoriamente». Algunos meses más tarde cambió la denominación por «agujeros negros». Agujero negro denota algo provocativo, intrigante, excitante, conceptual y, lo que es más importante creíble. Por tanto, nos podemos preguntar: ¿Tiene o no importancia el nombre?

El nombre ha jugado un importante papel en todas las culturas desde la antigüedad más remota. En los pueblos orientales, el nombre era mucho más que un distintivo; pretendía reflejar el carácter de la persona que lo llevaba, su naturaleza. Esta práctica persiste hoy en las culturas del lejano oriente donde los nombres de la gente son en realidad aluden a elementos distintivos. De igual manera, en el Antiguo Testamento, Dios se revelaba con diferentes nombres: cada uno apuntaba a alguna de sus características relevantes; así los nombres hebreos marcan un destino, como símbolo que son de una vocación y señal de una elección divina.

Por otra parte, estas tradiciones recorren la Edad Media impregnando la cultura occidental. Así, la escuela neoplatónica, que florece en los primeros siglos de la era cristiana en síntesis con el Judaísmo componen los primeros elementos ideológicos que impregnarán todo el medievo y pasarán como herencia a los Siglos de Oro, tradición que recoge Fray Luis de León en su obra

De los nombres de Cristo, que habla del nombre en estos términos:

El nombre, si habemos de decirlo en pocas palabras, es una palabra breve que se substituye por aquello de quien se dice y se toma por ello mismo. O nombre es aquello mismo que se nombra, no en el ser real y verdadero que ello tiene, sino en el ser que da nuestra boca y entendimiento¹⁸⁵.

4.5.1.2. No cabe la menor duda que hablar de la importancia cultural del nombre nos lleva al título de una obra literaria, de un artículo periodístico o de un espectáculo cualquiera. Ante la presencia de un título el lector se pregunta qué relación puede tener o si existe o no correspondencia con el contenido al que se refiere. Si está bien elegido, el título debe contener información muy relevante acerca del contenido de la obra y orientar al lector. Las palabras que componen el título son como claves, lo que significa que, según la terminología de la *Lingüística del Texto*, debe ser la macroestructura del discurso, como también apunta Casado Velarde para quien los títulos «son el lugar preferido para las opiniones implícitas: el resumen que todo titular [título] supone, exige una validación de lo que es importante, interesante o pertinente»¹⁸⁶.

Así pues, la función cognitiva y comunicativa del título hace que en el

¹⁸⁵ Fray Luis de León (1991: 72): *Obras completas castellanas de Fray Luis de León*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (edic. de Félix García).

¹⁸⁶ Casado Velarde, Manuel (1983: 235): «Semiótica de los titulares: pautas para un análisis

lector se generen varias expectativas de las que una de ellas será la más precisa y predecible, que como señuelo despierte en él el deseo de «consumir» aquello bajo cuyo epígrafe se expande. En este sentido, «el título constituye un reclamo para el lector; excita la atención y prepara el ánimo despertando la curiosidad» (Albert, 1988: 137).

Para constatar científicamente que, en efecto, el título es la célula a partir de la cual se genera el texto y, en una operación inversa, llegar al título a partir del texto, hay que organizar y reducir la información, suprimiendo y cambiando las secuencias de proposiciones, aplicando una serie de reglas sometiendo el texto a una operación de *sumarización* o *reducción del discurso*, o también proceso de *normalización*¹⁸⁷.

Siguiendo a Greimas podemos hablar de reducciones *simples* o *complejas*¹⁸⁸. Las primeras en su forma más simple llevarían a la supresión de la redundancia, reconociendo equivalencias, aunque hay que llevar cuidado

de los titulares periodísticos» en *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*. Madrid, CSIC.

¹⁸⁷ «Toda codificación supone necesariamente una reducción, puesto que ningún código puede exceder en extensión al sistema que debe representar, y, además, sus elementos son siempre simbólicos, o sea, representativos de una unidad ideal, inexistente» (cfr. Forgas Berdet (1994: 1): «Lengua coloquial y diálogo dramático» en *Universitas Tarraconensis*, XIV, Tarragona, pp. 110-135.

¹⁸⁸ Greimas, Algirdas J. (1976 2ª reimp. [1966]): «La construcción» en *Semántica estructural*. Madrid, Gredos, pp. 243-262.

porque muchas veces la repetición implica variaciones notables de la forma del contenido.

Vamos a proceder a la ordenación secuencial de las comedias escritas por mujeres respetando los principios establecidos que tratan del encadenamiento y combinación de esas mismas secuencias y vamos a intentar reconstruir sus sucesiones. Para ello nos centraremos exclusivamente en el enunciado de las obras.

La reducción de elementos idénticos debe apuntar a la equivalencia de los contenidos, asegurada solo por la comparación de los contextos, controlando en cada reducción que la frecuencia de elementos no juegue un papel fundamental en el significado profundo del texto.

Por otra parte, lo que Greimas denomina *equivalencias sintáticas* no son sino variaciones lexicales de importancia desigual; son ante todo equivalencias de contenido.

Las reducciones *complejas*, en nuestro caso, se limitarán a lo que en lenguaje greimasiano se denomina *reducción hipotáctica* y *reducción hipertáctica*, dos procedimientos complementarios de reducción y de producción como técnicas de descripción y de investigación textual. La segunda reducción corresponde a todo lo llamado *real*, no en sentido ontológico, sino significativo: subsume una serie virtual posible de funciones

parciales, que recubren comportamientos más detallados. Puede ser también *hipotáctica*: remite a una función denominativa que designa todo un algoritmo de funciones parciales.

En relación con la *reducción*, conviene señalar que el escritor, muchas veces, tiende en su escritura a la «expansión» estilística proporcionando mensajes que en apariencia son diferentes, pero que sometidos a un análisis minucioso y reducidos a una sola proposición, puede afectar a la coherencia interna del modelo, destruyendo lo que Greimas denomina *isotopía*¹⁸⁹, fundamentada la mayor parte de las veces en la reiteración de un elemento o de una idea.

4.5.2. Del texto de las comedias al título

El proceso de comunicación humana se caracteriza por el conjunto de actividades racionales que se llevan a cabo y que permiten que podamos no sólo obtener información del entorno a través de la percepción, sino inferir nuevos conocimientos a partir de otros ya adquiridos. Según la Teoría de la

¹⁸⁹ Isotopía (iso = igual; topos = lugar) se refiere a un concepto de significado como «efecto del contexto», es decir, como algo que no pertenece a las palabras consideradas aisladamente, sino como resultado de sus relaciones en el interior de los textos o de los discursos. Su función es la de facilitar la interpretación de los discursos o de los textos y en todo caso la detección de una isotopía es el resultado de un proceso de interpretación.

Relevancia, desde el momento en que recibimos un estímulo ostensivo de carácter lingüístico, la mente del destinatario pone en marcha de manera automática diferentes tipos de procesos, comenzando por el más mecánico de descodificación (*proceso gramatical*) y siguiendo por otros de naturaleza inferencial, desde la desambiguación y la asignación de referente hasta la identificación de la intención del emisor (*proceso pragmático*): la comprensión de un enunciado o un texto no depende sólo del significado de su estructura superficial sino de su significado interno, de lo implícito, en definitiva.

De la misma manera, cuando leemos una novela, vemos una película o contemplamos un suceso, de acuerdo con el *Principio Cognitivo de Relevancia* (PCR), la mente humana maximiza la relevancia, es decir, en el proceso global de comprensión, «selecciona» aquellos *ítems* más relevantes, los que siguen la ley del mínimo esfuerzo, y que resumen el suceso, la película o la obra de teatro.

Pues bien, basándonos, como decimos, en la capacidad innata que todo ser humano tiene de sacar deducciones, inferir significaciones y seleccionar lo más relevante de una información, procedemos a inventariar las secuencias que sintetizan las comedias de nuestras dramaturgas.

4.5.2.1. *La traición en la amistad*

La traición se compone de las siguientes secuencias:

1. Liseo y Fenisa son dos conquistadores.
2. Liseo abandona a Laura por Marcia y a esta por Fenisa.
3. Marcia y Fenisa son amigas.
4. Fenisa enamora a Liseo.
5. Fenisa traiciona a su amiga al conquistar a Liseo.
6. Marcia y Laura conspiran contra Fenisa.
7. Fenisa no se casa, final no habitual en la comedia.

Veamos las posibilidades de reducción para llegar a la síntesis que es o debe ser el título.

La secuencia 5 subsume la 4 haciendo desaparecer la redundancia: si Fenisa conquista a Liseo es porque lo enamora: es una reducción de elementos idénticos, pues entendemos que enamorar es quitarle el novio. Es una reducción hipotáctica. Por otra parte, la secuencia 3 a su vez desaparece por la misma razón que la anterior: si Fenisa traiciona a su amiga y 3 dice que *Marcia y Fenisa son amigas*, esta ya está incluida en 5. El resultado de 3, 4 y 5 puede formularse como A: *Fenisa traiciona a su amiga Marcia al enamorar a Liseo.*

Por otra parte, en la secuencia 2 hay una información nueva y es que Laura es abandonada por Liseo, pero una segunda parte «al enamorarse de Marcia», ya incluida en A, que si Fenisa traiciona a su amiga es porque enamora a Liseo, lo que implica que estuvo antes con ella.

Por último, 6 y 7 pueden ser unirse con una nueva denominación: Marcia y Laura conspiran contra Felisa, porque esta les quitó el novio a las dos y la consecuencia es 7. Ambas secuencias generan B: *Marcia y Laura represalian a Finea*. Queda la 1, que no aporta ninguna información relevante: puede quedar subsumida en 2, 4 y 5.

El resultado de la operación de *condensación* son dos informaciones relevantes, la traición de la amistad (en la amistad, para la autora) y la represalia que provoca un «castigo» no esperado según la costumbre observada en la comedia de la época, cuyo final feliz cerraba la representación. Pero es obvio que María Zayas opta por la traición, que tendrá una lectura pragmática distinta de la acción material que se relata en el texto..

4.5.2.2. *La firmeza en el ausencia*

El resumen de *La firmeza*, consta de las siguientes secuencias:

1. Armesinda y don Juan están enamorados.

2. El rey Filiberto está enamorado de Armesinda.
3. El rey envía a la guerra a don Juan.
4. Don Juan se ausenta por un tiempo.
5. El rey intenta conquistar a Armesinda.
6. Armesinda se mantiene firme ante la ausencia de su enamorado.
7. Don Juan vuelve y todo acaba bien.

Las posibilidades de reducción de estas secuencias inventariadas anteriormente y que constituyen más o menos la síntesis de la historia (eliminando aquellas que resultan redundantes o son equivalentes a otras ya inventariadas) es la siguiente:

Las secuencias 3 y 4 quedan subsumidas, haciendo desaparecer la posible redundancia que podía haber pues si el rey envía a don Juan a la guerra, este ha de ausentarse por un tiempo. Estamos ante una reducción hipotáctica que dejaría la frase como sigue: Don Juan se ausenta (A).

Las secuencias 2 y 5 sufren una reducción simple, que es la que Greimas llama *Reducción de equivalencias semémicas*, pues ambas contienen elementos comunes genéricos que permiten su reducción a un solo sema, pues es lógico que el rey intente conquistar a Armesinda (5) si está enamorado de ella (2).

Así, quedaría una frase como la que sigue: El rey intenta conquistar a Armesinda (B).

Otra reducción simple o reducción de equivalencia semémica parecida a la anterior la podemos encontrar en las secuencias 1 y 6 pues si Armesinda está enamorada de don Juan (1), parece lógico que se mantenga firme ante su ausencia (6), que es lo que se espera de ese amor. Ante esta reducción nos quedaría una frase como la siguiente: Armesinda se mantiene firme (C).

De la misma manera, B y C podrían quedar subsumidas mediante una reducción hipotáctica, pues una parece la secuencia lógica de la otra: el rey intenta conquistar a Armesinda (B) y ella se mantiene firme (C). La nueva frase quedaría como sigue: Armesinda se mantiene firme (D).

Nos queda la 7 pero esta no aporta ninguna información relevante pues es simplemente la constatación de un final feliz al modo del momento y, podía quedar subsumida por las anteriores, A y D.

El resultado, pues, de esta operación de condensación a la que hemos sometido a *La firmeza* es que nos encontramos con dos informaciones relevantes, A y D:

(A) Don Juan se ausenta.

(D) Armesinda se mantiene firme,

que la autora ha unido para formar el título de su obra nominalizándolo: *La*

firmeza en el ausencia, y que, como ya veremos, apunta a una lectura pragmática distinta de la acción material que se relata en el texto. La tesis de la comedia es la fidelidad de Armesinda, que se mantiene firme ante los requerimientos del rey.

4.5.2.3. *Valor, agravio y mujer*

Las secuencias siguientes constituyen la síntesis de la comedia de Ana Caro, *Valor*.

1. Leonor ha sido ultrajada por don Juan.
2. Don Juan huye a Flandes.
3. Leonor se atreve a perseguirlo disfrazada de hombre.
4. Don Juan conquista a Estela.
5. Leonor disfrazada de hombre conquista a Estela.
6. Esta conquista rompe el compromiso de don Juan y Estela.
7. Don Juan acaba confesando que ama a Leonor.
8. Ambos se casan.

Sometemos las secuencias inventariadas a un proceso de sumarización

que consiste en realizar una serie de reducciones simples y complejas. Así, las secuencias 1, 2 y 3, mediante el proceso de la reducción hipotáctica, podemos subsumirlas unas en otras pues parece más bien una hinchazón innecesaria y su reducción a una sola proposición es, por consiguiente, necesaria. El enunciado aproximado sería: don Juan huye tras ultrajar (agraviar) a Leonor, que lo persigue disfrazada de hombre (A).

A las secuencias 4, 5 y 6 les sucede lo mismo y, por tanto, también tendríamos una reducción hipotáctica, pues se subsumen una serie virtual de posibles funciones parciales que recubren comportamientos más detallados. La frase final quedaría: Leonor conquista a Estela rompiendo así el compromiso de don Juan y esta (B).

En las secuencias 7 y 8, la última quedaría subsumida por 7 pues parece lógico que si don Juan le confiesa su amor a Leonor y ella está enamorada también, ambos se casen.

Además, este casarse es una consecuencia lógica de B, por lo que también B la podía subsumir.

Por tanto, el resultado de esta operación, de la que tenemos que decir que el orden inventariado no corresponde con a secuencia lógica de los hechos, es que:

(A) Don Juan huye tras ultrajar (agraviar) a Leonor, que lo persigue

(tiene valor) disfrazada de hombre.

(B) Leonor conquista a Estela rompiendo así el compromiso de don Juan y esta.

La síntesis final del título vendría ya explicitado en estos dos enunciados aunque mayormente en el primero pues la obra nos habla del valor de una mujer ante el agravio sufrido.

4.5.2.4. *Los empeños de una casa*

La síntesis secuencial de *Los empeños* quedaría formulada de la manera siguiente:

1. Leonor y Carlos se aman.
2. Leonor y Carlos están empeñados en casarse.
3. El padre de Leonor lo impide.
4. Leonor y Carlos se fugan.
5. Pedro está enamorado de Leonor.
6. Pedro impide la fuga llevándose a Leonor a casa.
7. Pedro tiene como cómplice a su hermana Ana.
8. Carlos recala también en casa de Pedro.
9. Ana está enamorada de Carlos.

10. Ana oculta a Carlos en su casa.
11. Rodrigo (el padre de Leonor) pide cuentas a Pedro.
12. Rodrigo pide a Pedro que se case con su hija.
13. Los dos enamorados se encuentran en la casa.
14. Los dos enamorados reafirman su amor.
15. El padre permite una boda entre ambos.

Estas secuencias inventariadas, a partir del proceso de sumarización en el que se realizarán una serie de reducciones simples y complejas, quedan de la manera siguiente:

Las secuencias 1 y 2 pueden subsumarse, en una sola, pues ambas siguen un orden lógico: si los dos protagonistas se aman (1), es lógico que estén empeñados en casarse (2), quedando la frase reducida a la siguiente: Leonor y Carlos se quieren (están empeñados) casar (A). Esta unión se ha hecho a través de una reducción compleja llamada por Greimas hipotáctica: no son elementos idénticos pero el contenido de uno implica al otro, los mensajes derivan uno del otro.

De la misma manera, 3 y 4 siguen el mismo proceso anterior pues, como el padre de Leonor impide la boda (3), ellos deciden fugarse (4). Y la nueva frase quedaría: Carlos y Leonor se fugan(B).

Las tres secuencias siguientes también se podrían unir, pues Pedro está enamorado de Leonor (5), impide la fuga de los amantes (6) y tiene como cómplice a su hermana (6). La nueva frase quedaría: Pedro impide la fuga con ayuda de su hermana (C).

Con 8, 9 y 10 nos encontramos en el mismo proceso ya que Carlos recalca en casa de Ana (8), esta está enamorada e él (9) y lo oculta (10). El resultado final sería: Ana oculta a Carlos en su casa por amor(D).

Con 11 y 12 volvemos al mismo proceso de reducción ya que el padre de Leonor le pide cuentas (11) y la solución es casarse (12). La frase quedaría: don Rodrigo le pide a Pedro que se case con su hija (E)

Por último, las otras tres frases, también se pueden subsumar en una única pues los dos enamorados se encuentran (13), reafirman su amor (14) y el padre les da la bendición (15). El final sería el siguiente: los dos enamorados al verse reafirman su amor y el padre permite una boda entre ambos(F).

Como ha podido observarse, han sido una serie de frases que se han ido subsumando unas en otras para hacer el proceso más sencillo o simple, no más empobrecido. Es prácticamente imposible reconocer de una sola vez todas las equivalencias posibles y, por ello, hemos tenido que ir aplicando una serie de reducciones que han sido las etapas de aproximación al final del texto que, en

este caso, quedaría como sigue: Leonor y Carlos se quieren (están empeñados) casar (A), se fugan (B), Pedro la impide (C) y tras otros problemas (D, E) acaban casándose (F). Estaban empeñados en un cosa y, al final, lo consiguen.

4.5.3. Los títulos de las comedias femeninas

Las dramaturgas conocen la tradición y saben la importancia de escoger el título adecuado para sus respectivas obras, como así van a hacer. La particularidad que presentan las obras, cuyos títulos vamos a analizar, es que también aparecen mencionados en el texto, mención que no es exclusiva de las comedias femeninas, sino que también lo encontramos en el mismo Lope de Vega, como es el caso de *Fuenteovejuna*, que narra la historia del levantamiento de todo un pueblo contra el Comendador de la misma; o en *La dama boba* donde se cuenta la historia de una dama que es boba y que no encuentra marido hasta que se cura de su bobería.

Los textos siguientes recogen los textos en donde se citan los títulos de las comedias:

LAURA:

La traición en la amistad¹⁹⁰

puede llamarse este cuento (vv. 1087-1088).

¹⁹⁰ La negrita es nuestra.

TRISTÁN: Que es mucha
su firmeza (vv. 1334).

DON CARLOS: (Aparte)
¡Qué **firmeza** tan extraña! (vv. 2113).

LEONOR: (...)
con errores cuánto lucen
valor, agravio y mujer,
si en un sujeto se incluyen (vv.885 y sgtes.).

FELISARDO: (...)
Pues por **la dicha del juego**
(...)
del juego por la desdicha (vv. 2295 y sgtes.).

CLARINDO: (...)
viviendo yo, que hasta aquí
fui **muerto disimulado** (vv. 3454-3455).

Un elemento importantísimo en la confección de los títulos es la economía de la que suelen hacer gala, y su eficacia comunicativa está precisamente en concentrar en pocas palabras el tema de la obra o del artículo en cuestión.

En la composición de los títulos hay que tener muy en cuenta una serie de factores contextuales que, superpuestos a lo lingüístico, cumplen la función de jerarquizar, valorar y ordenar la materia informativa con la finalidad de

generar expectativas de relevancia que permiten la interpretación acorde con el mensaje que el emisor quiere comunicar.

El espacio tan restringido que ocupa el título, y la necesaria vinculación con el contenido de la obra, es el objeto de una retórica específica, tanto desde el punto de vista gramatical, como en lo que atañe al léxico. Así, apreciamos, por ejemplo, con frecuencia la omisión del verbo, cuando se puede deducir fácilmente por el contenido lingüístico o extralingüístico, una omisión que hace que nos encontremos con construcciones que sintácticamente no son oraciones completas, sino que el resultado es un conjunto de palabras, una expresión nominalizada que funciona como nombre identificador o etiqueta.

En la recuperación de la información «perdida», a causa de la omisión de elementos lingüísticos, acuden diversos mecanismos cognitivos y contextuales (cfr. capítulo 3) que conducen a que el receptor a través de un proceso inferencial, elija el significado correcto. No obstante, en el caso concreto del periodismo, conscientemente muchas veces, se juega a la ambigüedad con el fin de llamar la atención del lector.

Así, de las ocho obras analizadas, en siete aparece el título «nominalizado».

La nominalización de los títulos apunta directamente a lo que importa y, desde el punto de vista expresivo, como muy bien dice Loffler-Laurian,

tiene la ventaja de que el enunciado nominal cuenta con mayor carga enfática:

«L'enoncé nominal véhicule et transmet davantage de charge emphatique que l'enoncé verbal. Il va droit au but, assène le prédicat sans préparation. L'enoncé verbal ondule et, sauf un ordre particulier des termes, il a moins d'impact. L'une des raisons en est que l'élément nominal peut fonctionner isolé (c'est sa puissance), alors que l'élément verbal ne peut pas fonctionner sans un élément nominal (c'est son impuissance)¹⁹¹

Los títulos obedecen al orden lógico de la frase y, generalmente, el adjetivo, cuando aparece, va pospuesto.

Otra de las características de los titulares es que están formados por el menor número de palabras (no deben tener más de cinco), práctica que en su mayoría respetan nuestras dramaturgas, como se puede comprobar en el esquema siguiente:

Determinante + nombre + preposición + determinante + nombre

La	traición	en	la	amistad
La	firmeza	en	el	ausencia
Los	empeños	de	una	casa

Determinante + nombre + adjetivo/ nombre propio

¹⁹¹ Loffler-Laurian, Anne Marie (1975: 114): «Lexique et fonction dans les titres de presse» en *Cahiers de Lexicologie. Revue Internationale de Lexicologie et de Lexicographie*, vol. XXVI.

El muerto disimulado

El conde Partinuplés

Nombre, nombre, nombre

Valor, agravio, mujer

Otros títulos más complejos

Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen

4.5.3.1. *La traición en la amistad*

La primera obra analizada, la de María de Zayas, *La traición*, trata de una traición entre dos amigas, Finea y Marcia, deslealtad que, por cierto, no queda impune pues, al final de la obra, la autora «castigará» a la infractora. La obra también trata del afecto mutuo que rigen las relaciones de amistad.

La palabra *traición* va mucho más allá del hecho material que describe -y es una de nuestras hipótesis, como se ha podido ver en los capítulos anteriores-; con esa palabra se quiere expresar, a nuestro juicio, no la comisión de un delito o simplemente una falta, sino que debe interpretarse con un sentido diferente al literal.

Cuando la autora de la comedia pone en el título la palabra *traición* está

pensando en «alevosía y engaño», que ese era el sentido de *trayción* (sic.) Según Covarrubias. Zayas está engañando al público: bajo el ropaje de la palabra se esconde su intromisión en un mundo prohibido, al que había que guardar fidelidad por mor del pacto tácito de que las mujeres se abstuvieran en eso de escribir. En ese sentido la traidora es ella.

Hay que recordar que en aquella sociedad del siglo XVII no estaba bien visto el que la mujer escribiera comedia u otro género literario.

La hipótesis inferida recoge lo que es común a las comedias de este apartado, que se puede formular como sigue: doña María utiliza su propia escritura para denunciar la discriminación de que son objeto las mujeres.

4.5.3.2. *La firmeza en el ausencia*

La segunda obra analizada, *La firmeza*, de Leonor de la Cueva, juega con la palabra *firmeza* y todas sus acepciones y connotaciones que el vocabo poseía en el siglo XVII, sobre todo «constancia», sinonimo que utiliza Sebastián de Covarrubias¹⁹².

¹⁹² Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) incluye la palabra *firmeza* en **FIRMA**. «Firmeza, la estabilidad, la constancia de una cosa». Citamos por la edición de Martí de Riquer (1998) Barcelona, Altafulla.

El título por sí solo no dice a quién se le atribuye la *firmeza*, incógnita que se despeja una vez leída la comedia: son los personajes femeninos quienes poseen la fuerza moral para no dejarse dominar ni abatir. Por supuesto que cualidades como entereza o firmeza definían a los hombres, además de fuertes, decididos, constantes, frente a ellas que eran débiles y vulnerables. Ahora se presenta el mundo al revés, se rompen los esquemas tradicionales y se desafía a misma sociedad. No olvidemos que la comedia de antaño era el espejo, en parte, de lo que sucedía fuera de las tablas.

El proceso deductivo, después de la incorporación del contexto no sólo lingüístico, sino el histórico en el amplio sentido del término, nos llevara a similar interpretación que la obra anterior coincidir con la conclusión de la comedia anterior. Es decir, la mujer demuestra que sabe escribir comedias y aparece como una persona firme en sus decisiones y constante en sus compromisos, contradiciendo la creencia tradicional que la calificaba de débil y vulnerable.

4.5.3.3. *Valor, agravio y mujer*

El título de la comedia de Ana Caro, *Valor*, tiene un significado y un referente distinto, metafórico si se quiere, del literal, es decir, las características y cualidades de un sujeto o de un objeto apunta a otro, que queda enmascarado

por el primero.

La obra habla del *valor* de una *mujer* al defender el *agravio* que ha sufrido por un hombre. Junto a *agravio* aparece *valor*, que alude, no solo a la capacidad de Leonor, el personaje femenino, que sin la ayuda de nadie, venga el agravio, sino a su decisión de dedicarse a la creación literaria sin temor a la censura y el hecho de ser mujer. Y esa misma es la doble conclusión a la que llegamos.

4.5.3.4. *Los empeños de una casa*

El título de la obra de sor Juana Inés de la Cruz, *Los empeños de una casa*, es sin duda el eco de otra obra de Calderón, *Los empeños de un acaso*, que denuncia la función poética del lenguaje, según Jakobson.

Obsérvese el cambio de *acaso* por *casa* que, con el que la autora intenta jugar con las palabras, una especie de calambur que enmascara una crítica en relación con el papel tradicional de la mujer en relación con la literatura relegada al interior del hogar, justamente donde se sitúa la acción de la obra, espacio destinado al dominio del hombre y asociado siempre a la mujer.

Sor Juana Inés utiliza el título de la obra como una metáfora acerca de las obligaciones de la mujer casada en una sociedad machista y, donde el

marido podía sin cortapisas hacer de su *capa un sayo* en el control sobre la esposa, que no contaba con otra salida que el matrimonio concertado por el padre.

En cierta manera, la autora de la comedia, sor Juana Inés, muy decididamente, casi desafiando el machismo imperante, se vale de la ironía -y yo diría que del sarcasmo- para burlarse de la autoridad del hombre.

4.5.4. Cuadro resumen

Como puede observarse en el cuadro siguiente (CUADRO 4), la lectura implicada de los títulos (columna tres) de las cuatro obras analizadas contiene el mismo significado, que refuerza nuestra hipótesis de trabajo, no solo por la coincidencia de las cuatro obras sino por que repite ideas recogidas en otros capítulos.

A pesar de que la temática es diferente en cada obra, y el título de cada una de ellas es, en efecto, la macroestructura del texto, enmascaran la posibilidad de una interpretación única cuyo contenido se relaciona con el intento de vulnerar normas establecidas en lo que a escritura se refiere. Y de ahí la HIPÓTESIS INFERIDA en espera de la confirmación definitiva.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LAS IMPLICATURAS EN EL TEATRO FEMENINO DE LOS SIGLOS DE ORO.

Maria José Rodríguez Campillo

ISBN:978-84-693-8850-1/DL:T.1954-2010

CUADRO 4

OBRA	T Í T U L O S		HIPÓTESIS INFERIDA
	TEMA DE LA OBRA	LECTURA DEL TÍTULO	
<i>La traición</i>	Traición a una amiga y no arrepentimiento de ello	El título es la macroestructura del texto, que enmascara la posibilidad de otra interpretación	Están EMPEÑADAS en escribir y TRAICIONAN o infringen las normas que les impiden hacerlo, con FIRMEZA y VALOR.
<i>La firmeza</i>	La mujer se mantiene firme y fiel en la espera de su amado		
<i>Valor</i>	Historia del valor de una mujer al defender ella misma el agravio sufrido por un hombre		
<i>Los empeños</i>	La casa es el lugar cerrado que la sociedad destinaba a las mujeres para poder controlarlas mejor y ellas se burlan de eso		

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
LAS IMPLICATURAS EN EL TEATRO FEMENINO DE LOS SIGLOS DE ORO.
Maria José Rodríguez Campillo
ISBN:978-84-693-8850-1/DL:T.1954-2010

4.5.5. A modo de conclusiones parciales

Del estudio anterior se pueden colegir las siguientes conclusiones:

1. Los títulos de las obras constituyen el resumen de los mismos expresando el valor o la firmeza que a las damas se les reconoce en la obra.
2. Los títulos también reflejan que la traición esconde un intento de reincidir en lo mismo que es objeto de castigo.
3. Asimismo, los títulos aluden al hecho de relegar a las mujeres al ámbito doméstico.

Dado que existe una estrecha relación entre el título de una obra y su contenido, el título se convierte en una fuente de datos que se han de tener en consideración, máxime si también tenemos en cuenta que el título es la primera información que recibimos de la obra y que, por tanto, es el que va a crear en nosotros la primera expectativa sobre ella.

4.5.6. Análisis a la luz de la Teoría de la Relevancia

El estudio que vamos a realizar parte, como en casos anteriores, del modelo inferencial de la comunicación diseñado en 3.4.3., que concibe la mente como un mecanismo computacional, regido por el Principio Cognitivo de Relevancia (PCR), según el cual existe una tendencia universal que nos

lleva a maximizar la relevancia, es decir, que, ante diversas expectativas, elegimos la interpretación más adecuada.

Las tareas (*Explicaturas*, *Premisas Implicadas* y *Conclusiones Implicadas*), de acuerdo con los Presupuestos y la Metodología (cfr. 3.4.5.), son las establecidas según el modelo de la página 123 (MODELO DE ANÁLISIS), análisis que deberá conducirnos al significado del emisor.

4.5.4.1. *La traición en la amistad*

Tras el análisis de la obra titulada *La traición*, podemos extraer la siguiente hipótesis: **su autora, una mujer, ha traicionado o infringido la norma que impedía a las féminas escribir.**

Tareas y proceso:

a) Elaborar una hipótesis apropiada sobre el contenido explícito (EXPLICATURAS) mediante la descodificación, desambiguación, asignación de referentes y otros procesos pragmáticos de enriquecimiento.

1. Existe una traición.
2. Existe una amistad.

3. La amistad es traicionada.

b) Elaborar una hipótesis apropiada sobre los supuestos contextuales que se desean transmitir (PREMISAS IMPLICADAS). Entre todas las expectativas generadas por la información anterior, *inputs*, y de acuerdo con el PCR, se infiere que

1. A traiciona a B.
2. B es traicionado por A.
3. A es amigo de B.
4. B es amigo de A.
5. A y/o B es una mujer.
6. A y/o B es un hombre.
7. El que traiciona es una mujer.
8. El que traiciona es un hombre.
9. El traicionado es una mujer.
10. El traicionado es un hombre.
11. Se confirma, con la interpretación pragmática (PCR) que una 'traición' es una falta cometida quebrantando una lealtad (entiéndase también ley o norma).
12. Se confirma también con la interpretación pragmática (PCR) que 'amistad' es un tipo de afecto compartido entre dos o más personas.

13. Cobran por ello relevancia las expectativas 1,2,3 y 4 a partir de 11 y 12.
14. A partir del contenido lingüístico de la obra se comprueba que la protagonista de la misma, Finea, traiciona a su amiga, Belisa, al conquistar a su enamorado: asunto de la obra. Hay también una traición de Liseo hacia Laura que, al obtener sus favores bajo la promesa de matrimonio, la abandona.
15. A partir de este enriquecimiento cobra relevancia la expectativa 5.
16. Se desecha la 6.
17. Cobra relevancia la 7.
18. Se desecha la 8.
19. Cobra relevancia la 9.
20. Se desecha la 10.
21. Cobra, por ello, también mayor relevancia la expectativa 11, que nos habla de un quebrantamiento de lealtad, pues una amiga ha traicionado a la otra.
22. Y cobra también mayor relevancia la expectativa 12, que nos habla de que amistad es un afecto compartido entre dos o más persona: dos amigas, en este caso concreto, Finea y Belisa.
23. Un nuevo enriquecimiento contextual histórico nos lo proporciona la situación de la mujer en aquellos siglos: no estaba bien visto que la mujer escribiera.
24. Este segundo enriquecimiento contextual hace su aparición creando una nueva expectativa o una nueva interpretación.

Según el PCR interpretamos 23 como una información que tiene un sentido diferente del textual recogido en 21 y 22.

25. Por el segundo enriquecimiento contextual, cobra relevancia la opción 6, desechada antes.

26. Se desecha la 9, que tenía antes relevancia.

27. Cobra relevancia la 10, desechada antes.

c) Elaborar una hipótesis apropiada sobre las implicaciones contextuales que se pretenden transmitir (CONCLUSIONES IMPLICADAS).

1. Hay una traición de alguien hacia alguien.

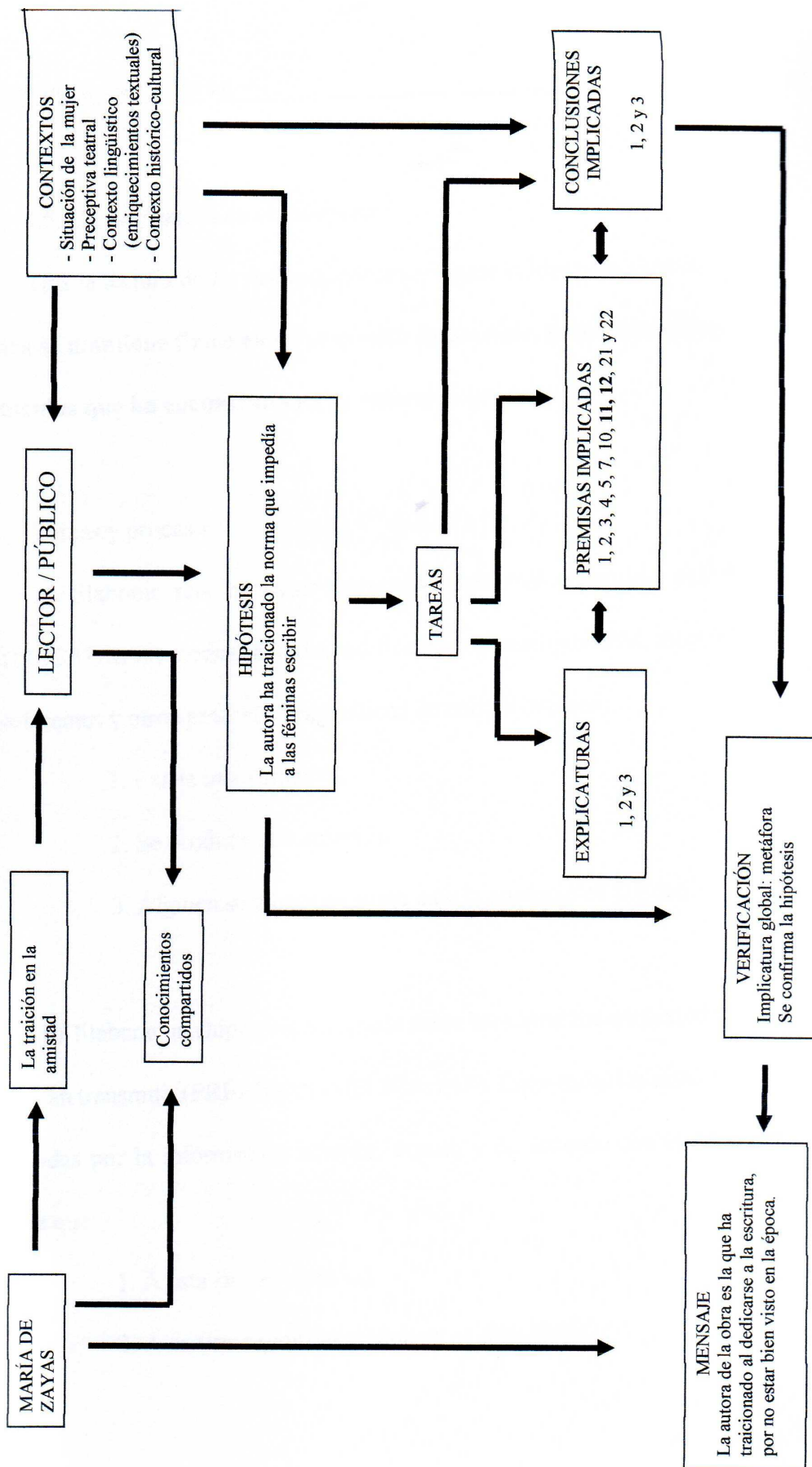
2. La primera traición corresponde al argumento de la obra teatral en cuestión: una amiga traiciona a otra.

3. La traición implicada vendría dada por el contexto histórico del momento: la autora de la obra, una mujer, ha traicionado o infringido la «norma» que impedía a las féminas escribir, haciendo una obra teatral.

d) Verificación de la hipótesis: la implicatura global vendría dada a través de una traslación del sentido (metáfora) (ver 4.2.4.1. d)) formulada como sigue: la autora de la obra, María de Zayas, es la que ha traicionado, pues se ha dedicado a la escritura, cosa que no estaba bien vista en las féminas.

El MODELO DE ANÁLISIS 9 es el siguiente:

MODELO 9



4.5.4.2. *La firmeza en el ausencia*

Tras la lectura de *La firmeza*, podemos lanzar la hipótesis siguiente: **la autora se mantiene firme en su propósito de escribir, pese a los múltiples obstáculos que ha encontrado en su camino.**

Tareas y proceso:

a) Elaborar una hipótesis apropiada sobre el contenido explícito (EXPLICATURAS) mediante la descodificación, desambiguación, asignación de referentes y otros procesos pragmáticos de enriquecimiento.

1. Existe una firmeza.
2. Se produce una ausencia.
3. Alguien se mantiene firme ante la ausencia de alguien.

b) Elaborar una hipótesis apropiada sobre los supuestos contextuales que se desean transmitir (PREMISAS IMPLICADAS). Entre todas las expectativas generadas por la información anterior, *inputs*, y de acuerdo con el PCR, se infiere que

1. A está firme (recto/-a).
2. A es firme (constante, que no se deja abatir).

3. B se ha ausentado, falta.
4. A se mantiene firme mientras B está ausente.
5. A está privado de B.
6. A y/o B es mujer.
7. A y/o B es hombre.
8. Se confirma con la interpretación pragmática (PCR) que mantenerse 'firme' es mantenerse recto.
9. Se confirma con la interpretación pragmática (PCR) que mantenerse 'firme' es también mantenerse constante, fiel a algo o a alguien.
10. Se confirma con la interpretación pragmática (PCR) que 'ausencia' es una falta o privación de algo o de alguien.
11. Cobra, a partir de 10, mayor relevancia la expectativa 9 ante la 8, pues está relacionada con una persona.
12. También cobran relevancia las expectativas 2,3,4 y 5, relacionadas con personas.
13. Así mismo, cobran relevancia las expectativas 6 y 7.
14. A partir del contexto lingüístico de la obra se comprueba que la protagonista, Armesinda, se mantiene firme y fiel durante la ausencia de su enamorado.
15. Cobran otra vez importancia las expectativas 9 y 10 por tener mayor relevancia que 8, pues esa firmeza se da entre personas y no es estar firme algo o alguien.
16. Cobra también importancia la expectativa 6, relacionada con

2, 4 y 5 y apoyada en 14, pues la protagonista de la obra y la que se mantiene es una mujer.

17. Cobra importancia la expectativa 7, relacionada con 3,4 y 5 y apoyada en 14, pues el ausente en la obra es un hombre.

18. Este segundo enriquecimiento contextual hace su aparición una nueva expectativa, que según el PCR, adquiere relevancia confirmando 14.

c) Elaborar una hipótesis apropiada sobre las implicaciones contextuales que se pretenden transmitir (CONCLUSIONES IMPLICADAS).

1. A partir de 18 observamos como una mujer se mantiene firme y constante ante la ausencia de su enamorado.

2. Según el argumento de la obra, una mujer puede ser firme ante algún propósito que se ponga en mente.

3. La lectura implicada de esa firmeza vendría dada por el contexto histórico del momento: la autora de la obra, una mujer, se ha mantenido firme en su propósito, escribir, pese a los múltiples impedimentos que ha encontrado en su camino.

d) Verificación de la hipótesis: la implicatura global vendría dada a

través de una traslación del sentido (metáfora) (ver 4.2.4.1. d)) formulada como sigue: la autora de la obra es la que se ha mantenido firme en su propósito de escribir.

4.5.4.3. *Valor, agravio y mujer*

Tras la lectura y análisis de *Valor*, estamos en condiciones de lanzar la siguiente hipótesis: **la autora de la obra, una mujer, ha tenido el valor suficiente de escribir, contestando así al agravio sufrido por los hombres de la época, que las excluían de dicha tarea.**

Tareas y proceso:

a) Elaborar una hipótesis apropiada sobre el contenido explícito (EXPLICATURAS) mediante la descodificación, desambiguación, asignación de referentes y otros procesos pragmáticos de enriquecimiento.

1. Existe un valor.
2. Existe un agravio.
3. Existe una mujer.

b) Elaborar una hipótesis apropiada sobre los supuestos contextuales

que se desean transmitir (PREMISAS IMPLICADAS). Entre todas las expectativas generadas por la información anterior, *inputs*, y de acuerdo con el PCR, se infiere que

1. A tiene valor.
2. A puede ser hombre.
3. A puede ser mujer.
4. B ha sufrido un agravio.
5. Alguien ha hecho un agravio a B.
6. B puede ser hombre.
7. B puede ser mujer.
8. C es una mujer.
9. A, B y C pueden ser el mismo.
10. A, B y C pueden ser distintos.
11. Se confirma, con la interpretación pragmática (PCR) que 'valor' es la cualidad de las cosas en virtud de la cual se da por poseerlas cierta suma de dinero.
12. Se confirma con la interpretación pragmática que 'valor' es una cualidad del ánimo que mueve a cometer resueltamente grandes empresas y a arrostrar los peligros.
13. Se confirma con la interpretación pragmática (PCR) que 'agravio' es una ofensa que se hace a alguien en su honra o fama con algún dicho o hecho.
14. Se confirma con la interpretación pragmática (PCR) que

'mujer' es la que tiene las cualidades consideradas femeninas por excelencia.

15. A partir del contexto lingüístico de la obra se comprueba que la protagonista de la misma, Leonor, ha sufrido un agravio o humillación de manos de su enamorado, don Juan, y ella tiene el valor necesario para ir a exigir una reparación de esa ofensa.
16. A partir de este enriquecimiento (15), cobra relevancia 12 frente a la 11, que queda así desechada.
17. Asimismo, cobran relevancia las 13 y 14 a partir de 15, pues es una mujer la que ha sufrido el agravio.
18. Según el PCR, interpretamos 16 y 17 (confirmando 12, 13 y 14 como importantes) como una expectativa que nos habla de que una mujer ha sufrido un agravio y ella sola tiene el valor necesario para ir a resarcirlo.
19. Un nuevo enriquecimiento contextual histórico nos lo proporciona el tema de la honra y su tratamiento en los Siglos de Oro en el que sólo el hombre era el que podía tener valor suficiente para resarcir el agravio sufrido en él o su familia.
20. Este segundo enriquecimiento contextual histórico hace su aparición, creando una nueva expectativa o interpretación. Según el PCR interpretamos 19 como una información que tiene un sentido diferente al que ofrecemos en 16, 17 y 18: sólo el hombre podía tener el valor necesario para resarcir un agravio sufrido.
21. Según el PCR interpretamos 18 como una información que confirma que la mujer, a pesar de lo que se pensaba en la época (19), tiene el valor necesario para vengar un agravio.

c) Elaborar una hipótesis apropiada sobre las implicaciones contextuales que se pretenden transmitir (CONCLUSIONES IMPLICADAS).

1. Una mujer ha sufrido un agravio y ella sola es capaz de ir a resarcirlo (¿cobrárselo?), tiene el valor suficiente para hacerlo, a pesar de que en la época sólo el hombre lo podía hacer.
2. Implícitamente también leemos que una mujer, la autora de la obra, ha tenido el valor suficiente para escribir dicha obra, contestando así al agravio sufrido por los hombres de la época, que excluían a las mujeres de dicha tarea.

d) La verificación de la hipótesis, es decir, la implicatura global vendría dada a través de una traslación del sentido (metáfora) (ver 4.2.4.1. d)) formulada como sigue: la autora de la obra, Ana Caro, es la que ha tenido el valor suficiente para escribir una obra, contestando así al agravio sufrido por ser mujer en los Siglos de Oro.

4.5.4.4. *Los empeños de una casa*

Tras la lectura pausada y el posterior análisis de *Los empeños*, llegamos a la siguiente hipótesis: **la autora está empeñada en salir de esa reclusión**

en la que la ha metido el hombre (casa) y se revela escribiendo.

Tareas y proceso:

a) Elaborar una hipótesis apropiada sobre el contenido explícito (EXPLICAURAS) mediante la descodificación, desambiguación, asignación de referentes y otros procesos pragmáticos de enriquecimiento

1. Hay un empeño.

2. Hay una casa.

b) Elaborar una hipótesis apropiada sobre los supuestos contextuales que se desean transmitir (PREMISAS IMPLICADAS). Entre todas las expectativas generadas por la información anterior, *inputs*, y de acuerdo con el PCR, se infiere que

1. Hay un empeño.

2. Hay una casa.

3. Una casa está empeñada (¿en algo?).

4. En la casa hay un empeño.

5. A está empeñado en algo.

6. A es un hombre.

7. A es una mujer.
8. Se confirma, con la interpretación pragmática (PCR) que 'empeño' es una obligación de pagar en que se constituye quien empeña algo o se empeña y endeuda.
9. Se confirma con la interpretación pragmática (PCR) que 'empeño' es un deseo vehemente de hacer o conseguir algo: tesón y constancia en seguir una cosa o un intento.
10. Se confirma con la interpretación pragmática (PCR) que una 'casa de empeños' es un establecimiento donde se presta dinero mediante la entrega de algo en prenda.
11. Se confirma con la interpretación pragmática (PCR) que 'casa' es un edificio para habitar.
12. Se confirma con la interpretación pragmática que 'casa' es una familia o grupo de personas que viven juntas.
13. A partir del contexto lingüístico sabemos que doña Leonor, está empeñada, con tesón y constancia, en casarse con quien ama y no con quien su padre pretende desposarla, Por su parte, doña Ana también se empeña en manejar las situaciones de su casa a su antojo, aunque al final no acabe con el galán que ella deseaba, pero se da por satisfecha.
14. A partir de este enriquecimiento lingüístico cobra importancia 9 (tesón) y deseamos 8 (pago).
15. Deseamos también 10 (no se presta dinero en la casa).
16. Cobran importancia 1,2, 5 y 7.
17. Deseamos 6 (no es un hombre el empeñado).
18. Cobran importancia 11 y 12 junta pues el empeño se da en una casa (edificio) pero también entre un grupo de personas que en esos momentos viven juntas.

19. Un nuevo enriquecimiento cultural histórico nos lo proporciona la situación de la mujer en la época en que se escribió la obra: sus padres o hermanos concertaban los matrimonios.
 20. Este segundo enriquecimiento contextual hace su aparición creando una nueva expectativa o una nueva interpretación: la mujer estaba sometida al hombre.
 21. Según el contexto histórico tenemos otro enriquecimiento, pues en aquella época (siglos XVI y XVII), la casa era el lugar de reclusión de la mujer: ella quedaba siempre relegada al ámbito doméstico y con unas funciones específicas de las que no se podía salir (ver capítulo de la mujer).
 22. Este tercer enriquecimiento contextual crea nuevas expectativas y, con la ayuda de 19, cobran relevancia nuevas interpretaciones.
- c) Elaborar una hipótesis apropiada sobre las implicaciones contextuales que se pretenden transmitir (CONCLUSIONES IMPLICADAS).
1. Una mujer está empeñada en hacer algo distinto de lo que, por costumbre o tradición, las mujeres teníamos que hacer. En este caso concreto, obedecer los dictados de su padre.
 2. La autora está empeñada en hacer algo, en salir de esa reclusión (casa simbólica) en la que la ha metido el hombre (sociedad de la época): ella quiere escribir, está empeñada

en ello, y lo hace.

d) Verificación de la hipótesis: la implicatura global vendría dada a través de una traslación del sentido (metáfora) (ver 4.2.4.1. d)) formulada como sigue: la autora de la obra es la que está empeñada en escribir y acaba haciéndolo.

4.6. *LOS PERSONAJES*

En cada periodo literario rigen determinadas poéticas e impera una ideología que dispone la creación de mundos posibles ficticios. El hecho de que la comedia barroca funcione siempre con los mismos repertorios permite reconocer de antemano el elenco de personajes que va a representar. El espectador sabe, antes de que comience la representación, qué tipos o categorías de personajes desfilarán por las tablas (M^a Teresa Julio, 1996: 437)

4.6.1. Los personajes en las comedias de los Siglos de Oro

El personaje, en los discursos dramáticos, es la *imagen representada*, que se caracteriza por manifestarse a través de frases que son enunciaciones. Desde el momento en que el personaje protagonista aparece en escena y es

descubierto por el público, automáticamente, se convierte en el sujeto agente que despierta una serie de expectativas entre las que, a medida que se desarrolla la trama, una de ellas se va imponiendo paulatinamente como la más relevante.

Frente a la tragedia neoclásica, en la que la lección política o el tema en cuestión es el auténtico protagonista de la obra, en las comedias de los Siglos de Oro, todo gira en torno a los personajes y, en la mayoría de los casos, a uno solo, como se podrá apreciar en los diagramas que ofreceremos en páginas siguientes tras el análisis de cada obra. En el teatro de esos siglos son, en efecto, los personajes quienes van a dar vida y, en general, a convertirse en el cauce del mensaje que el autor quiere enviar al receptor, al público y a la sociedad, en el caso del drama comprometido. Sin embargo, cuando se trata de obras de factura femenina, aunque en términos generales las dramaturgas se atienen a los cánones establecidos por la preceptiva al uso, se permiten introducir cambios, a nuestro juicio significativos, en lo que a número, rol y sexo del protagonista se refiere, y con clara intencionalidad pragmática..

En todo caso, como decimos, tanto en las obras escritas por hombres como por mujeres van a aparecer los mismos personajes (galán, dama, gracioso, criados, etc.), conocidos todos ellos por el público que acudía a

presenciar las representaciones teatrales. Existía una especie de acuerdo tácito que, como señalábamos hace un momento, venía dado por las normas establecidas y el conocimiento que de ellas, a través de la práctica, tenía el senado. El repertorio de tipos que desfila por el escenario era de sobra conocido por el vulgo, que no esperaba otra cosa.

Sin embargo, a medida que vayamos analizando las comedias femeninas iremos descubriendo cómo, de una forma, en ocasiones sutil y en otras abiertamente, las dramaturgas rompen el código que regulaba la creación literaria. Más o menos los personajes son los mismos, pero ellas le dan más importancia a un grupo que a otro y, cuando se les presenta la ocasión, discrepan. Por otra parte, con alguna excepción por exigencia de la temática o «capricho» de alguna dramaturga, el espacio central lo ocupa una mujer, casi siempre la protagonista.

4.6.2. Los personajes en las dramaturgas

Los personajes de cualquier obra literaria, pero especialmente en el teatro, establecen entre sí una serie de relaciones, según las exigencias del guión, orientadas a la consecución de unos objetivos. No siempre la finalidad que persigue el autor se hace patente; en ocasiones, puede quedar más o menos encubierta, para que sea el espectador quien vaya descubriéndola a medida que

el argumento se despliega.

Sin embargo, la lista de personajes que van a aparecer en una obra de teatro, su autor ya la plantea en virtud de la función de estos en el discurso teatral, en el escenario. Lo específicamente teatral radicará, entonces, en la relación que se va a establecer entre el actor (personaje) y el espectador, pues la obra de teatro se basa en unas acciones realizadas por unos personajes.

Estudiamos, a continuación, el papel que los diferentes personajes desempeñan y las conexiones entre ellos, mediante un diagrama de cada una de las comedias objeto de esta tesis.

4.6.2.1. *La traición en la amistad*

En la primera obra, la de M^a de Zayas, titulada *La traición*, el personaje masculino que actúa de coprotagonista es Liseo, uno de los dos conquistadores del drama; la protagonista femenina es Fenisa, la otra conquistadora; el tercero en discordia, se desdobra, pues estamos ante dos conquistadores natos y, por supuesto, cada uno de ellos ha de tener una persona que le ayude a crear su particular triángulo amoroso que, en el caso de Liseo, va a ser Laura, la mujer que él ha deshonrado; y en el caso de Fenisa van a ser dos los personajes masculinos que pretendan sus favores, Lauro y don Juan; el criado o lacayo del

coprotagonista es León y el de la protagonista Lucía; el amigo de Liseo, que de alguna manera, en la práctica, se convierte en enemigo al competir con las pretendientes de las mismas es don Juan; las amigas o conocidas de la protagonista femenina serán varias en este caso, Marcia y Belisa¹⁹³; y, por último encontramos a los personajes sin papel relevante en la farsa que, en este caso, serán dos músicos, Fabio y Antonio.

Aparte de estos personajes que responden al estereotipo esperado, M^a de Zayas incorpora a su obra otros personajes que se salen un poco de los moldes establecidos, tipos que le exigía la temática de su obra. Así, por ejemplo, tenemos a Gerardo, enamorado de Marcia, amiga de Fenisa, que a su vez es prima de Belisa y enamorada del «galán» Liseo. Este ayuda a doña María a crear otro triángulo amoroso, de menor importancia que el que forman los protagonistas, pero triángulo al fin; a Celia, criada de Marcia, o a Félix, paje de Laura¹⁹⁴ y a otros personajes nombrados, pero que no aparecen en escena en ningún momento, como es la madre de Fenisa¹⁹⁵.

¹⁹³ Zayas traza con gran destreza y maestría a los personajes de su obra, no escatimando en recursos. Ofrece un rico mosaico e tipos que desfilan por el texto (y por la escena). Une y desune a los protagonistas, urdiendo así la trama hasta conseguir que no decaiga el interés del público.

¹⁹⁴ El que una mujer tenga un paje y no una criada, es algo «impensable» en el teatro de la época. Es posible que María de Zayas lo pusiera por la sencilla razón de que Laura ha sido deshonrada y, como no tiene a nadie que le ayude a vengar su deshonra, parecería muchísimo más débil con una criada como única ayuda, aunque es cierto que el paje no le sirva de mucho.

¹⁹⁵ Es curioso que no aparezca, como se acostumbraba entonces en el teatro escrito por

Un elemento, a nuestro juicio, pertinente y que marca una diferencia significativa con respecto al tratamiento que de los personajes hacen los escritores es el trazado magistral de los susodichos triángulos amorosos, que mantiene entretenido al espectador durante toda la representación. Por otra parte, María de Zayas no escatima recursos teatrales en el rico mosaico de personajes que logra unir y desunir, de amigos que pasan a enemigos, sin que decaiga el interés de la trama.

No hay lugar a dudas de que la verdadera protagonista del drama de María Zayas es Fenisa. El diagrama uno presenta a dos personajes, Fenisa y Liseo, que son el centro en el que convergen el resto de personajes que aparecen en la obra, ellos son el motor de la misma. Visualmente, por el número de flechas que se dirigen hacia Fenisa, podemos deducir que es el personaje central de la obra. A su lado sí que aparece un hombre, Liseo, pero las relaciones que contrae con los demás personajes son de menor importancia y trascendencia para el desarrollo de la trama y, por ello, hemos dado el protagonismo a Fenisa y como coprotagonista hemos puesto a Liseo.

En esta comedia de capa y espada, el personaje principal funciona como un auténtico *don Juan*. De ahí que dar mayor relevancia a un personaje

hombres, una figura masculina al lado de la mujer protagonista; en cambio, se menciona a su madre, un personaje casi totalmente ignorado en la dramaturgia de la época.

femenino tiene, como veremos, una clara lectura interpretativa: las mujeres también pueden ser *don juanes* al más puro estilo de la época: mensaje implícito que está lanzando la autora.

Otro aspecto, importante a nuestro juicio y que queremos subrayar ahora, es el número y el sexo de los personajes de las obras de las dramaturgas frente a las de autores como Lope, Tirso y otros. Veamos. En *La traición* aparecen:

5 MUJERES: 4 IMPORTANTES

1 CRIADA

8 HOMBRES: 4 IMPORTANTES

4 CRIADOS/CANTANTES

Las relaciones de los personajes entre sí se pueden observar gráficamente en el diagrama siguiente¹⁹⁶ (DIAGRAMA 1):

¹⁹⁶ A partir de ahora aparecerán los dos diagramas seguidos, el primero recoge el número de personajes y el segundo las relaciones que se establecen entre ellos.

La traición en la amistad

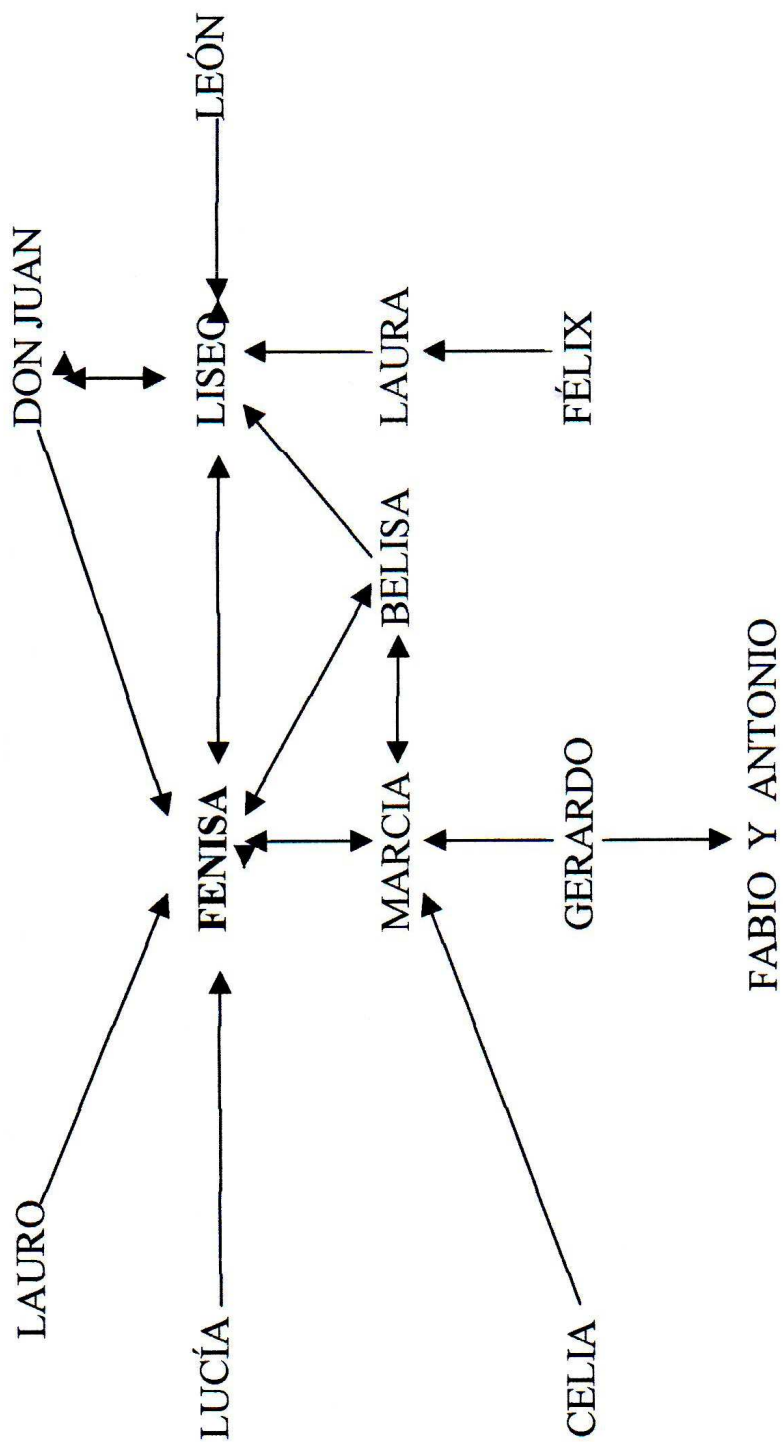


Diagrama 1

4.6.2.2. *La firmeza en el usencia*

En *La firmeza* de Leonor de la Cueva aparece, en primer lugar, el personaje masculino o coprotagonista, don Juan, un caballero enamorado perdidamente de la protagonista femenina, Armesinda; el tercero en discordia es, en este caso concreto, el rey de Nápoles, Filiberto; el lacayo de don Juan será Tristán y el de la dama protagonista Leonor; el amigo del coprotagonista, don Carlos y la de la dama Celiadura, la infanta y, por tanto, hermana del rey; por último, como en el caso anterior, pero sin ninguna función concreta, están los soldados, por exigencia también de la temática del drama. Aunque *La firmeza* cuenta con otro personaje que, en cierta manera, se escapa de la esquematización que estamos presentando y es Leonelo, criado del rey.

En la obra de Leonor de la Cueva, la encargada de demostrarnos la firmeza que puede tener una persona no es otra sino Armesinda que, como se podrá ver en el cuadro siguiente, es el centro hacia el que se dirigen todas las flechas y donde prácticamente acaban todas las relaciones. El diagrama dos habla por sí solo: aparecen en la obra tres mujeres, dos damas (pertenecientes a una esfera social alta), y una criada, frente a cinco hombres, todos ellos personajes que podríamos denominar «secundarios», aunque importantes.

3 MUJERES: 2 IMPORTANTES

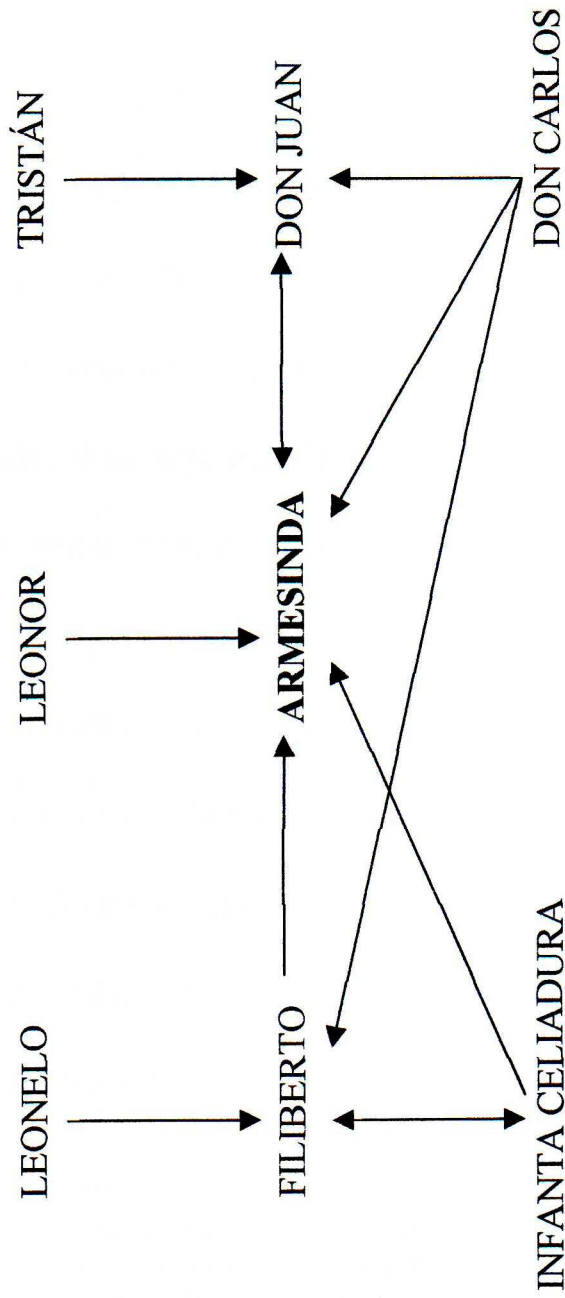
1 CRIADA

5 HOMBRES: 3 IMPORTANTES

2 CRIADOS

El DIAGRAMA 2 recoge los resultados de su análisis:

La firmeza en el ausencia



SOLDADOS

Diagrama 2

4.6.2.3. *Valor, agravio y mujer*

Ana Caro, en términos generales, presenta en *Valor* los mismos personajes estereotipados que sus contemporáneas. El masculino estará encarnado en la figura de don Juan; el femenino en la de Leonor (que se convierte en Leonardo, al salir a escena vestida de hombre¹⁹⁷); el criado del personaje masculino será Tomillo y el de la protagonista Ribete¹⁹⁸; el amigo del coprotagonista será don Fernando, aunque en el desarrollo de la obra, cuando se descubra verdaderamente quiénes son, dejarán de ser amigos; Leonor, la protagonista, al hacerse pasar por hombre y mujer respectivamente, no va a contar con amigas de relevancia, aunque al disfrazarse de hombre, tendrá como enamorada a Estela y al final como amiga. Don Fernando, a su vez enamorado de Estela, condesa de Sosa, forma así un triángulo amoroso al modo de los que ofrecía Zayas en su obra y ser el tercero en discordia. Otros personajes sin demasiada relevancia van a ser tres bandoleros (Tibaldo, Rufino

¹⁹⁷ El disfraz varonil en las mujeres era muy del gusto de la época, hecho que el resto de personajes desconocía, no así el público, que de esta manera se hacía cómplice de lo que estaba sucediendo en escena. Leonor se disfraza de hombre para vengar su honor amancillado, ya que su hermano don Fernando, está lejos, además de que desconoce la felonía que don Juan le ha infringido a Leonor.

¹⁹⁸ Le vuelve a suceder lo mismo que al personaje de Laura en el drama de M^a Zayas que, para vengar su honor ella misma, se hace acompañar de un hombre y no de una criada.

y Astolfo) que entran en escena al comienzo del drama.

Ana Caro completa la nómina de personajes necesarios para el desarrollo de la trama con Fineo, el criado del príncipe, y Flora, la criada de Estela. Por último, aparece Lisarda, una prima de Estela, que servirá de relleno en los tres matrimonios de alta alcurnia que se van a celebrar al final del drama, amén de otro formado por Ribete y Flora, criados respectivamente de Leonor y Estela, típico final feliz de todas las comedias de los Siglos de Oro.

La dramaturga, lo mismo que sus contemporáneas, da una importancia casi total a la mujer en su obra: Leonor va a ser la protagonista por excelencia del drama, encargada de demostrarnos el valor de la mujer que ha sido agraviada. Junto a ella, y como contrapunto, una serie de personajes masculinos que, simplemente, le van a servir a la protagonista, verdadera heroína del drama, de apoyo para su lucha.

Aparecerán cuatro mujeres, tres de ellas importantes y una criada, y de los nueve hombres, tres de cuna noble y el resto de escasa relevancia.

4 MUJERES: 3 IMPORTANTES

1 CRIADA

9 HOMBRES: 3 IMPORTANTES

6 CRIADOS/BANDOLEROS

4.6.2.4. *El conde Partinuplés*

En *El conde*, también de Ana Caro, el personaje que da título a la obra, el conde es el que funciona de coprotagonista de Rosaura, la reina y la auténtica protagonista femenina. El lugar del tercero en discordia, en este caso, lo ocupan varios personajes: Lisbella, sobrina del Rey de Francia y prometida del conde, que se sitúa entre su amado y Rosaura: cada uno de ellos cuenta con un criado, Celia con Rosimunda y el gracioso Gaulín. Además, veremos aparecer en escena a los tres pretendientes de Rosaura, Roberto de Transilvania, Federico de Polonia y Eduardo de Escocia. La protagonista de *El conde* concita en torno a sí otros dos personajes más. Nos referimos a Aldora, su prima, que juega el papel de amiga y a Emilio, consejero de Rosaura que asume el rol de viejo.

La verdadera protagonista de *El conde*, de Ana Caro, es Rosaura, como se puede apreciar en el diagrama cuatro, pues todos los demás personajes girarán en torno a ella. Si bien es cierto que el número de personajes masculinos triplica el de mujeres, sin embargo, no es comparable la importancia de ellas, que manejarán a su antojo a los hombres. De tal manera esto es así que la protagonista se saldrá con la suya y se casará con el hombre

que ella ha decidido, no con el que le querían imponer sus súbditos. Así, tenemos:

4 MUJERES: 3 IMPORTANTES

1 CRIADAS

15 HOMBRES: 6 IMPORTANTES

2 VIEJOS

7 CRIADOS Y ACOMPAÑAMIENTO

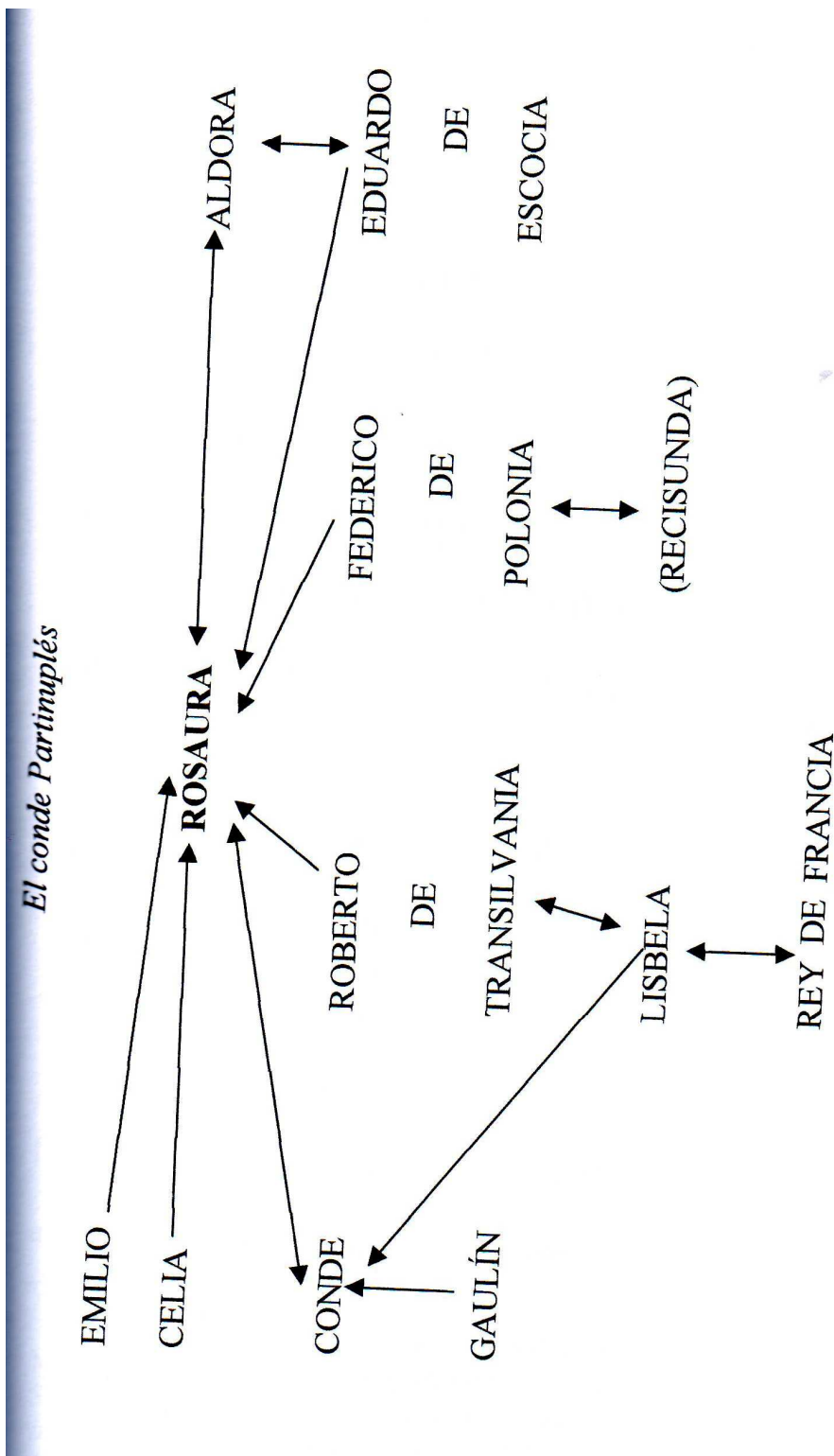


Diagrama 4

4.6.2.5. *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*

En la obra de Ángela de Azevedo, *Dicha y desdicha*, vuelven a aparecer estos personajes tan típicos ya en las comedias. Así, nos encontramos con Felisardo, que es el galán y el coprotagonista, pues la verdadera protagonista de la comedia es la dama, Violante¹⁹⁹. El tercero en discordia es don Fadrique, otro galán, que se casará con doña María, la hermana de Felisardo. Cada uno de los galanes, como se acostumbra, tiene su propio criado, Sombrero y Tijera, que hacen de graciosos; de la misma manera que Violante tiene de criada a Belisa y Doña María a Rosela. Don Nuño, padre de Violante, desempeña el papel de Viejo. Dos nuevos personajes, poco habituales en este tipo de comedias hacen su aparición en escena, la Virgen y el Demonio, que se disputan la posesión de los dos hermanos y, por eso, les hemos atribuido el papel del tercero en discordia, pues no los podemos incluir en el de personajes sin relevancia, pues aparecen bastante y su aparición es oportuna.

En *Dicha y desdicha*, el peso vuelve a recaer en la protagonista

¹⁹⁹ Por el título de la obra también podríamos haber visto como protagonista a doña María y a don Fadrique como coprotagonista, pues ella es la verdadera devota de la Virgen. Sin embargo, creemos que Ángela de Azevedo quiso destacar la figura de Violante y subrayar su constancia. Según el diagrama-resumen, el personaje en el que inciden mayor número de flechas (que indica las relaciones) es Violante, y esa es la razón por la que pensamos que la auténtica protagonista es ella.

femenina, Violante (como se puede observar en el diagrama cinco), a la que acompañan otras tres mujeres más, cuatro en total, frente a sólo cinco hombres, hecho curioso pues suelen aparecer más en las comedias de la época, sobre todo en las escritas por hombres. Violante será la encargada de hacernos ver la constancia que tiene una mujer cuando se lo propone pues ella, seguirá fiel a su enamorado hasta el final, hasta conseguir que su padre ceda y le dé permiso para casarse a pesar de que él es pobre.

4 MUJERES: 2 IMPORTANTES

2 CRIADAS

5 HOMBRES: 2 IMPORTANTES

1 VIEJO

2 GRACIOSOS

Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen

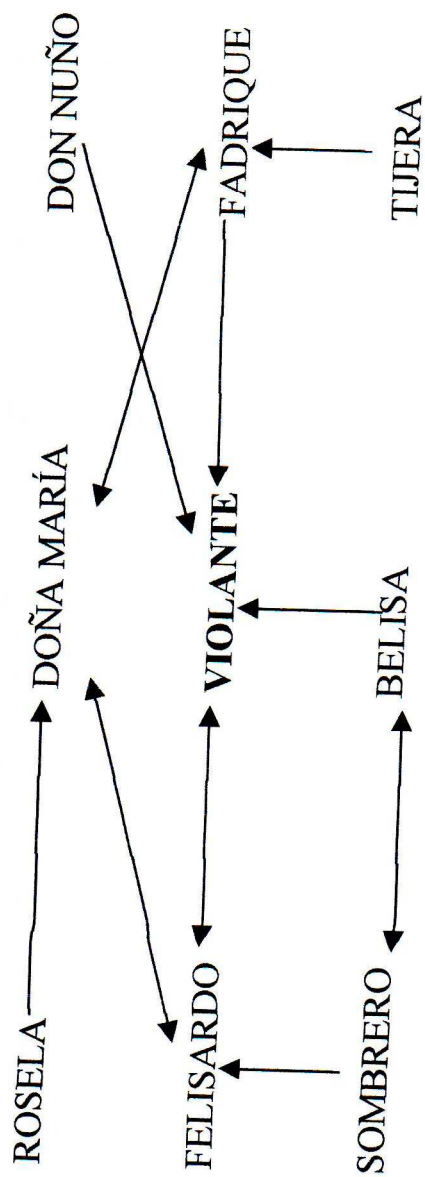


Diagrama 5

4.6.2.6. *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*

En otra obra de Ángela de Azevedo, *La margarita*, el elenco de personajes responde a lo esperado, como en las obras anteriores. El papel de galán coprotagonista lo realiza Britaldo, mientras que la verdadera protagonista es Irene, una monja, sin criada, ya que no es una dama, que era la única que podría tener criada. El tercero en discordia es el instructor de Irene, el monje Remigio y, Rosimunda (casada con Britaldo), que también podía ser tenida como una tercera en discordia, congrega a su vez en torno a sí como criada a Lucinda. Banán, un caballero que parece enamorado de ella, formaría otro triángulo amoroso y como viejo tenemos a Castinaldo, padre de Britaldo. El criado del galán es Etcétera y, como personajes sin mucha importancia, tenemos a los ángeles y los músicos.

Como puede observarse en el diagrama seis, el peso de la acción del drama recae en la figura de una mujer, en este caso concreto, de una monja, Irene. Junto a ella, dos masculinos disputándose su amor, pero no con mayor importancia que ella, aunque se la podríamos dar también a Britaldo, que sólo vive para Irene. La protagonista es la encargada de demostrarnos la firmeza que tiene una mujer cuando ha tomado una decisión: en este caso concreto, ser

monja.

Sólo aparecen tres mujeres en escena, frente a cinco hombres, y de ellas, sólo dos importantes, frente a tres hombres, pero estas saben llevar muy bien el peso de la acción.

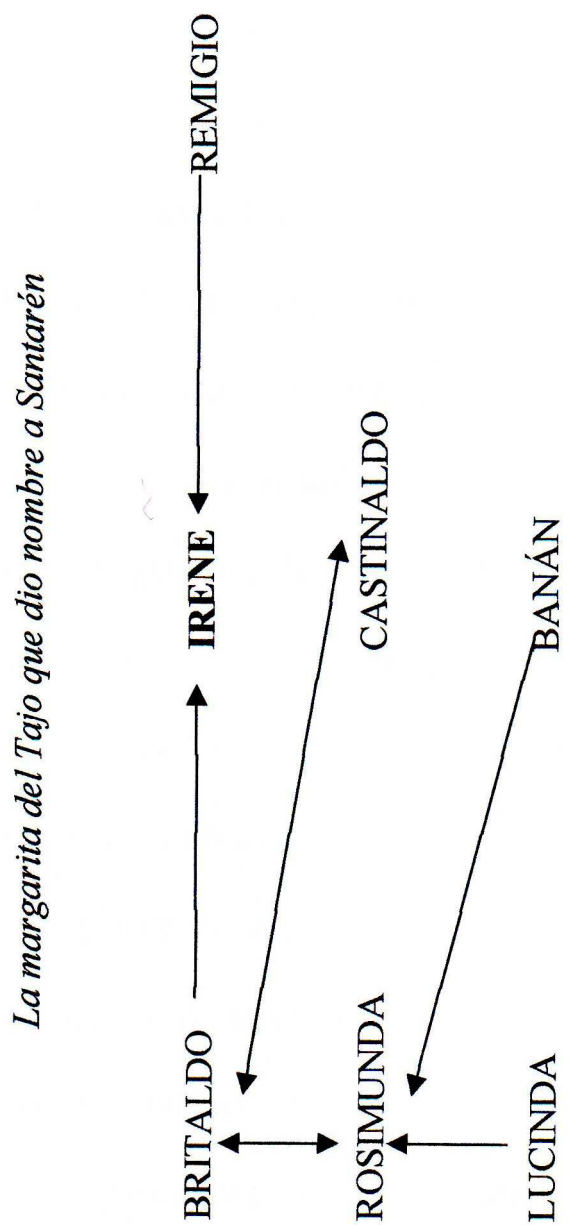
3 MUJERES: 2 IMPORTANTES

1 CRIADA

5 HOMBRES: 3 IMPORTANTES

1 VIEJO

1 GRACIOSO



MÚSICOS Y VOCES

Diagrama 6

4.6.2.7. *El muerto disimulado*

La obra más lograda en cuanto a enredos y personajes se refiere es *El muerto*, de Ángela de Azevedo. Como siempre la verdadera protagonista es una mujer, Jacinta, acompañada de Dorotea, su criada y de su padre don Rodrigo, que hace el papel de viejo. Ella está enamorada de Clarindo (el «muerto»), que será el coprotagonista de la obra y que, disfrazado de mujer, tomará el nombre de Clara. Para el triángulo amoroso tenemos a don Álvaro, el tercero en discordia y presunto asesino de Clarindo. La hermana de Clarindo, que decide vengar su supuesta muerte disfrazándose de hombre es Lisarda/Lisardo, con un criado, Papagayo, que hará las veces de gracioso. Lisarda acabará enamorada de don Álvaro, que tiene una hermana, Beatriz, amiga de Jacinta, con una criada, Hipólita (acabará casada con Papagayo) y un enamorado, Alberto. Sin relevancia tenemos a Daneas y las criadas, por ejemplo.

Según se observa en el diagrama siete, hay seis mujeres, de las cuales destacan tres y, curiosamente, el mismo número de hombres, seis, e igualmente tres son importantes, aunque el puesto de protagonista lo ocupa Jacinta, el personaje que utiliza la autora para demostrar la perseverancia en la mujer que, aun creyendo muerto a su enamorado, lo espera y se resiste a nuevos

pretendientes.

6 MUJERES: 3 IMPORTANTES

3 CRIADAS

6 HOMBRES: 3 IMPORTANTES

1 VIEJO

2 CRIADOS

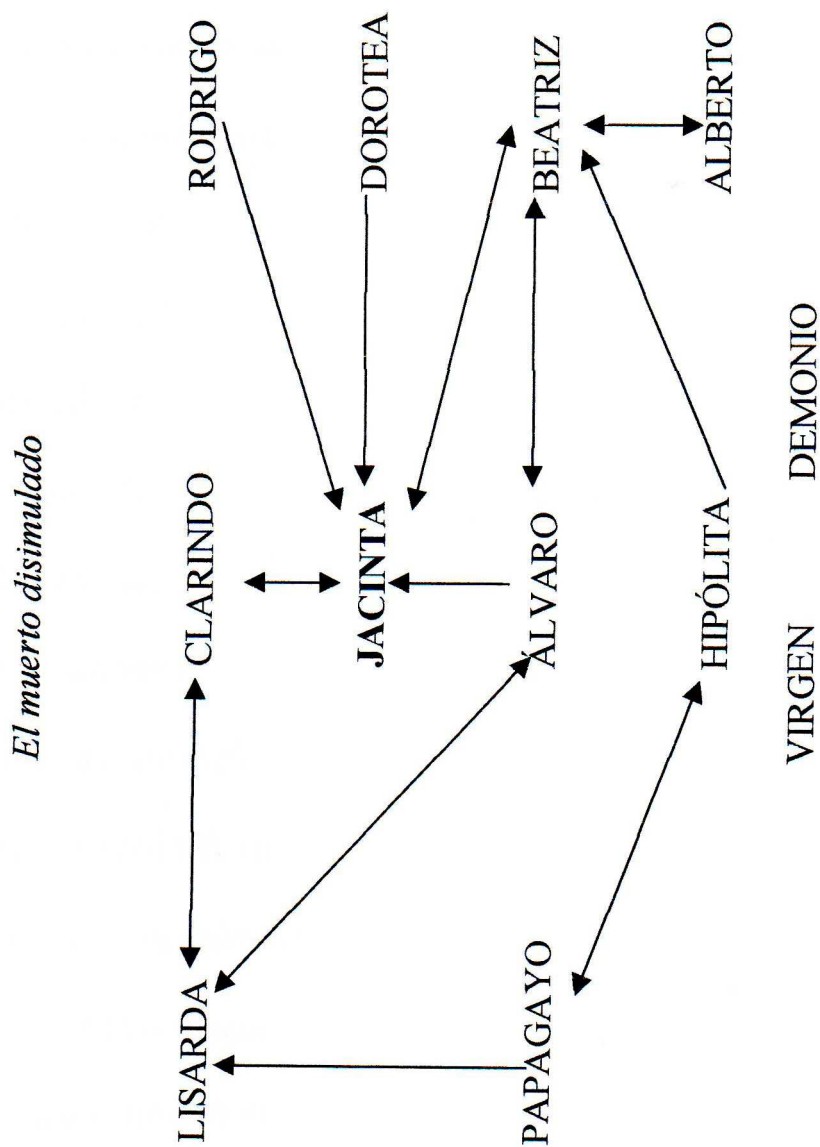


Diagrama 7

4.6.2.8. *Los empeños de una casa*

La última comedia analizada, *Los empeños*, de sor Juana Inés de la Cruz vuelve a utilizar a los personajes habituales ya conocidos. La diferencia con las anteriores comedias radica en saber a ciencia cierta, debido a la complejidad del argumento, quiénes de entre los posibles protagonistas es el primero. Destaca, como dama, doña Ana, con su criada Celia, y otra dama, Leonor, sin criada. A pesar del enredo enorme entre enamorados, Ana se queda con su primer pretendiente, don Juan, y Leonor con don Carlos. El tercero en discordia en el tándem don Carlos-Leonor es don Pedro, hermano de doña Ana, al tiempo que don Carlos lo es en el de doña Ana-don Juan. Doña Leonor, tiene al lado a su padre o viejo, don Rodrigo, con su criado, Hernando. El gracioso de la obra, que llega a vestirse de mujer, es Castaño, criado de don Carlos, que aprovecha su aparente condición femenina para erigirse en portavoz de la autora, en la protesta y reivindicaciones diversas. Al final de la obra, el gracioso y la criada de doña Ana también acabarán juntos.

Según el diagrama ocho, en *Los empeños*, aparecen tres mujeres, dos de ellas importantes frente a cinco hombres, de los cuales tres son importantes. Estas dos mujeres llevan adelante todo el peso y la responsabilidad de la trama

de la obra. Doña Ana, uno de los personajes centrales, maneja a su antojo a todos los que están en su casa, provocando múltiples enredos, pues es una dama muy activa, y al mismo tiempo muy convencional, pues va a la búsqueda de un marido y casarse. Doña Leonor tiene la misma finalidad, pero parece más discreta. Ante ambas, no sabríamos a cuál de las dos dar más protagonismo, aunque a veces nos podríamos decantar por doña Leonor.

Aparecen en la obra tres mujeres, dos importantes y una criada frente a sólo cinco hombres, de ellos, tres importantes.

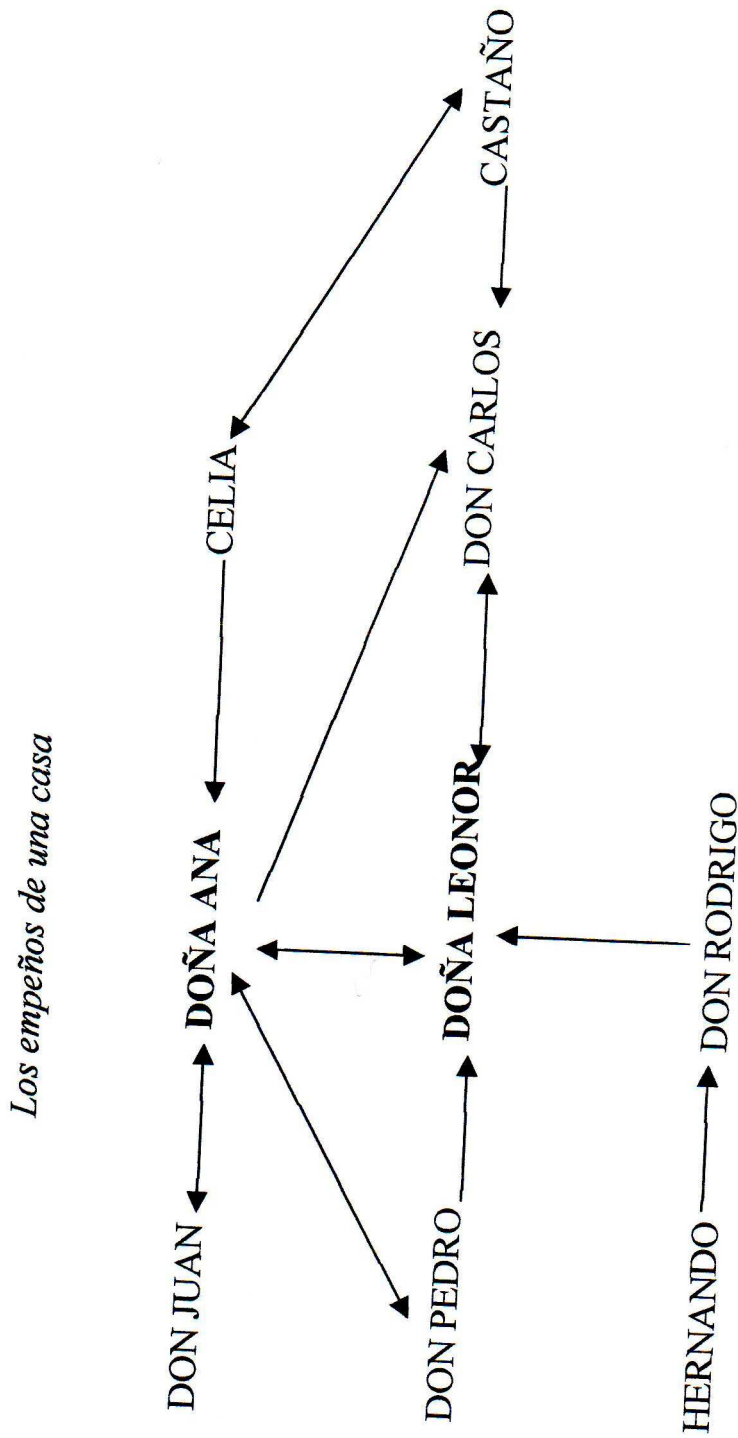
3 MUJERES: 2 IMPORTANTES

1 CRIADA

5 HOMBRES: 3 IMPORTANTES

1 VIEJO

1 GRACIOSO



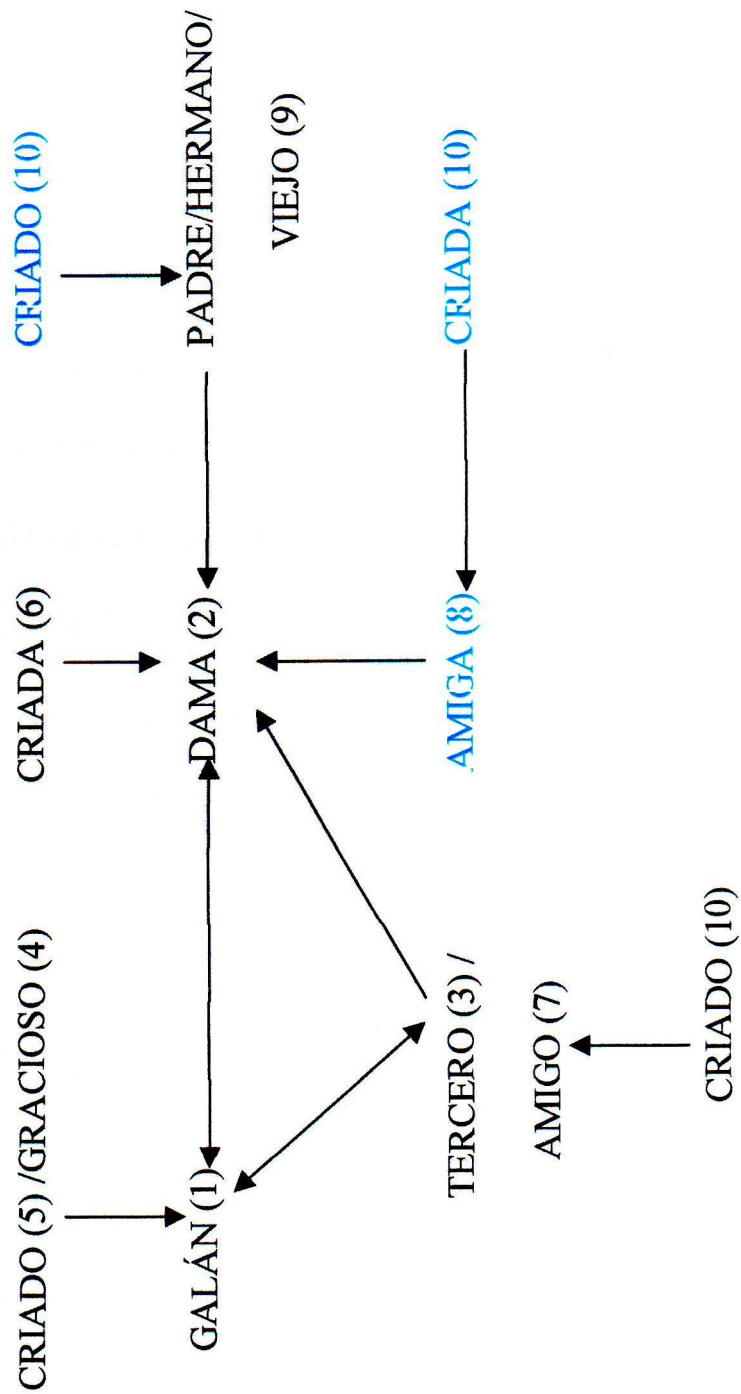


Diagrama 9

Como puede observarse en el DIAGRAMA 9, todas las comedias pueden ser reducidas a un único esquema básico. La distribución y la relación de los personajes es idéntica. Las únicas variantes, que afectan a la estructura de la comedia es que haya más o menos criados o más o menos damas y galanes, por ejemplo.

En los diagramas anteriores, se puede apreciar que, a veces, el gracioso está también incluido en el apartado de criado, dependiendo de la doble función que desempeñe en la comedia. Es el mismo caso que el amigo, que al mismo tiempo puede ser el tercero en discordia.

Recogemos a continuación, en los dos cuadros siguientes (CUADROS 5 y CUADRO 6) el resultado del inventario realizado del papel de los personajes y el papel que cada uno desempeña:

CUADRO 5

PERSONAJES	GALÁN	DAMA (2)	TERCERO (3)	GRACIOSO	CRIADO	CRIADA	AMIGO	AMIGA (8)	VIEJO (9)	IRRELEVANTE
OBRAS	(1)			(4)	(5)	(6)	(7)			(10)
<i>La traición</i>	Liseo	Fenisa	Laura, Lauro /Don Juan		León	Lucía	Don Juan	Marcia Belisa		Félix, Gerardo,...
<i>La firmeza</i>	Don Juan	Armesinda	Filiberto		Tristán	Leonor	Don Carlos	Celiadura		Leonelo, Soldados
<i>Valor, ...</i>	Don Juan Fernando	Leonor Estela	Ludovico Leonor	Ribete	Tomillo	Ribete Flora	Fernando Juan	Estela Leonor		Fineo, Tibaldo...
<i>El conde</i>	Conde	Rosaura	Lisbella Pretendientes	Gaulín	Gaulín	Celia		Aldora	Emilio	Clausó, Arenio...
<i>Dicha y desdicha</i>	Felisardo Fadrique	Violante, M ^a de Azevedo	Fadrique Virgen/Demonio	Sombrero Tijera	Sombrero Tijera	Belisa Rosela			Don Nuño	
<i>La margarita</i>	Britaldo	Irene Rosimunda	Rosimunda/ Remigio		Etcétera	Lucinda			Castinaldo	Ángeles, Músicos
<i>El muerto</i>	Clarindo Don Álvaro	Jacinta Lisarda	Don Álvaro	Papagayo		Dorotea Papagayo	Don Álvaro Clarindo	Beatriz	Rodrigo	Hipólita, Alberto,...
<i>Los empeños</i>	Don Juan Don Carlos	Ana Leonor	Don Carlos Don Pedro		Castaño	Castaño	Celia		Rodrigo	Hernando, Embozados,...

CUADRO 6

Personajes OBRAS	GALÁN (1)	DAMA (2)	TERCERO (3)	GRAIOSO (4)	CRIADO (5)	CRIADA (6)	AMIGO (7)	AMGA (8)	VIEJO (9)	IRRELEVANTE (10)
<i>La traición</i>	+	+	++		+	+	+	+		+
<i>La firmeza</i>	+	+	+		+	+	+	+		+
<i>Valor,...</i>	+	+	+	+	+	+	+	+		+
<i>El conde</i>	+	+	++	+	+	+		+	+	+
<i>Dicha y desdicha</i>	+	+	++	+	+	+			+	+
<i>La margarita</i>	+	+	++		+	+			+	+
<i>El muerto</i>	+	+	+	+		+	+	+	+	+
<i>Los empeños</i>	+	+	+	+	+	+			+	+

Obsérvese el cuadro en su conjunto, donde se constata que en todas las comedias aparece:

- (1) Un personaje masculino actuando de coprotagonista²⁰⁰, o el desempeña el rol de galán.
- (2) Una protagonista femenina, la dama.
- (3) Un tercero en discordia, que es el que da pie al famoso triángulo amoroso y que, casi siempre (menos en la obra de Zayas) será un hombre.
- (4) El típico gracioso de la comedia española de los Siglos de Oro que, la mayoría de las veces, será uno de los criados de los galanes.
- (5) El criado o lacayo del coprotagonista.
- (6) La criada de la protagonista²⁰¹.
- (7) Amigos o conocidos -masculinos sobre todo- del coprotagonista.
- (8) Amigas o conocidas -femeninas sobre todo- de la protagonista.
- (9) Un viejo o barbas, como lo llaman en ocasiones.
- (10) Algún personaje sin acontecimiento funcional concreto, irrelevante.

²⁰⁰ Lo llamamos coprotagonista dado que el auténtico protagonismo va a recaer en las mujeres; ellos, sin restarles su importancia, van a quedar relegados a un segundo plano, cosa opuesta a lo que es habitual en las comedias masculinas, aunque -también hay que decirlo- con alguna excepción como es *El perro del hortelano*, de Lope.

²⁰¹ Veremos el caso especial de la obra de Ana Caro en *Valor, agravio y mujer* y el de Ángela de Azevedo en *El muerto disimulado*, en los que, por disfrazarse la mujer de hombre, no tienen una criada sino un criado, que además hace las veces de *gracioso*.

4.6.3. Los personajes en los dramaturgos

Los autores de comedias de los siglos XVI y XVII, como, por ejemplo, los de Lope, en lo que atañe al número y a la importancia de los personajes, difieren significativamente de los dramas femeninos. El personaje central o protagonista es casi siempre un hombre. Sólo destacan a la mujer cuando tienen que poner de relieve cualquier elemento negativo achacable a ellas (la inconstancia en *El perro del hortelano* o la tontería en *La dama boba*, por ejemplo).

Lope no tuvo necesidad de analizar y describir, tanto física como psicológicamente, a sus personajes, por la sencilla razón de que el autor de Fuenteovejuna responde en sus obras a las demandas de la sociedad. Desfila por su escenario el personaje-tipo, que expresa unos valores y da una imagen de lo comúnmente aceptado por aquella sociedad que tenía a las mujeres, como coloquialmente se dice, «a raya»: es el estereotipo que todo espectador esperaba.

4.6.3.1. *Fuenteovejuna*

Así, por ejemplo, en un drama tan conocido de Lope como es

Fuenteovejuna, resulta fácil ponerse de acuerdo para decidir quién es el protagonista del drama: ni un hombre ni una mujer, en concreto, sino un pueblo, un protagonista colectivo. Se trata de un héroe innominado, pero al mismo tiempo formado por un conjunto de nombres concretos como Fernán Gómez, el Comendador, Ortuño, Flores, El Maestre de Calatrava, Pascuala, Laurencia, Mengo, Barrildo, Frondoso, Juan Rojo, Esteban, Alonso, etc. La mayoría son personajes masculinos, con una excepción, Laurencia, que en cierta manera destaca un poco más del resto de las mujeres (recordemos el largo parlamento ante su padre y otros hombres que fue el detonante de la movilización de todo un pueblo contra el Comendador) pues las demás mujeres son simples adornos.

La diferencia también en cuanto al número de personajes (dieciséis hombres y cuatro mujeres) con respecto a las obras femeninas es notable, como lo es la relación hombre-mujer.

PERSONAJES: 16 HOMBRES

4 MUJERES

4.6.3.2. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*

En *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, como muy bien indica el

título, será un personaje masculino el destinado a llevar toda la fuerza de la acción. De la treintena de personajes que Lope utiliza en este drama, sólo aparecerán cuatro mujeres y, de ellas, Casilda es la única que parece tener un papel algo destacado, por ser la esposa de Peribáñez.

PERSONAJES: 26 HOMBRES

4 MUJERES

4.6.3.3. *La estrella de Sevilla*

Y si seguimos con las obras de Lope de Vega, sobre todo las comedias de enredo, en las que se dicen que retrató el alma femenina, veremos cómo la situación se repite casi siempre. Por ejemplo, en *La estrella de Sevilla*, el verdadero protagonista es el rey Sancho IV, personaje cuya función es demostrarnos que la realeza no es tan noble como se cree la gente. Al enamorarse de doña Estrella, el rey es capaz de las acciones más reprochables, y como no podía ser de otra manera, la culpable siempre es la mujer²⁰².

²⁰² Aunque en *Las bizarrías de Belisa* la protagonista es una mujer, sin embargo, el número de cinco mujeres frente a diez hombres, vuelve a delatarlo. Otro tanto sucede en *La viuda valenciana*, con tres mujeres frente a ocho hombres, y se repite en *La vengadora de las mujeres*, con tres de ellas frente a diez hombres, aunque el título quiera hacernos ver que no es así, o en *La buena guarda*, con cuatro mujeres frente a nueve hombres y, por finalizar ya, en *El acero de Madrid* aparecen seis hombres frente a cuatro mujeres.

En la obra aparecen doce hombres frente a tres mujeres, cosa a la que ya estamos acostumbrados.

PERSONAJES: 12 HOMBRES

3 MUJERES

4.6.3.4. *La dama boba*

En contadas ocasiones nos ofrece Lope a una mujer como protagonista de alguna de sus comedias. Es el caso de *La dama boba*, que es Finea, y que sólo al final deja de ser boba, no precisamente por mérito propio sino como resultado «mágico» de su pasión amorosa, y ella es la primera sorprendida en su cambio, según se desprende de sus palabras:

¡Amor, divina invención
de conservar la belleza
de nuestra naturaleza
o accidente o elección!
Extraños efectos son
los que de tu ciencia nacen,
pues las tinieblas deshacen
pues hacen hablar los mudos
pues los ingenios más rudos
sabios y discretos hacen.

Acto III Esc, I

La nómina de personajes sigue la tónica general; es decir, número elevado de personajes masculinos, doce, frente a las dos hermanas, Finea y Nise, y sus respectivas criadas.

PERSONAJES: 12 HOMBRES

4 MUJERES

4.6.3.5. *El perro del hortelano*

Una de las pocas obras de Lope en las que la fuerza de la acción la va a llevar a cabo una mujer, es *El perro del hortelano*. Una figura un tanto utilizada para manifestar la inconstancia de la mujer, la inestabilidad, que le lleva a encarnar el dicho de que es como el «perro del hortelano, que ni come ni deja comer», pero además, la condesa Diana, cuenta con toda una serie de defectos que el autor se encarga de poner de relieve. Esta vez, de diecinueve personajes, sólo cuatro son mujeres.

PERSONAJES: 15 HOMBRES

4 MUJERES

4.6.2.6. *El condenado por desconfiado*

Por el mismo camino que Lope van a ir los dramas de otro gran dramaturgo de la época, y seguidor de él, Tirso de Molina (Fray Gabriel Téllez, 1579-?). Se considera que Tirso es el mejor creador de caracteres del teatro clásico español, el más profundo psicólogo y el mejor conocedor del alma humana (es verosímil, como señalan algunos, que a ello contribuyó su sacerdocio, que le permitía acudir al confesionario y recibir las confidencias de las penitentes). Por la obra de Tirso desfilan personajes diversos, trazados con perfiles enérgicos, muy humanos y bien delineados, que sin duda superan a los de Lope en hondura psíquica y en humanidad, sin llegar a alcanzar las figuras simbólicas e intelectuales de un Calderón de la Barca. Tirso es quizá el dramaturgo que mejor trata a los personajes femeninos, aunque sin llegar a superar a los masculinos.

En *El condenado por desconfiado*, aparte de ver ya que el título se refiere a un hombre, destacan sobre todos los demás, el número de personajes masculinos (veinticuatro hombres o grupos como pueblo, porteros,...) frente a los femeninos (dos).

PERSONAJES: 24 HOMBRES

2 MUJERES

4.6.3.7. *El Burlador de Sevilla*

Ni qué decir tiene que el protagonista indiscutible de *El Burlador de Sevilla* es un hombre, Don Juan, y que, por necesidad de la temática (recordemos que don Juan es un conquistador nato) deben aparecer diversas figuras femeninas (Isabela, Tisbea, Ana, Aminta), pero sólo están ahí para satisfacer al conquistador que, por otra parte, se ríe de todas y cada una de esas mujeres. Son personajes «secundarios» cuya única función es hacer que avance la «historia», porque en realidad a quien se enfrenta don Juan es «al personaje social», a la sociedad entera, a la que burla y escarnece en todos sus estamentos. Lo importante en la obra, es la acción y la rapidez de los lances, lo que va en detrimento de la profundidad de la caracterización de los personajes, que quedan sólo en un bosquejo de lo que podrían haber sido. De nuevo los personajes masculinos superan con creces en número (quince hombres) a los femeninos (cinco mujeres), a los que hay que sumar otros grupos formados por pescadores, acompañamiento y otros.

PERSONAJES: 15 HOMBRES

5 MUJERES

4.6.3.8. *La prudencia en la mujer*

La comedia en su conjunto, maneja personajes funcionales, personajes tipo; pero hay ejemplo muy sobresalientes, y no siempre debidamente valorados, de personalidades más complejas, sobre todo, en algunas obras de Tirso de Molina, que dicen que va a ser el sociólogo del teatro de los Siglos de Oro. En una de esas obras, *La prudencia en la mujer*, dedicada a doña María de Molina, fémmina prudente, va a estudiar el alma de las mujeres²⁰³. Según reza el título y a juicio de Alborg, el más vigoroso carácter femenino de todo nuestro teatro clásico²⁰⁴, única mujer de la obra, y frente a ella nada más y nada menos que veinte hombres.

PERSONAJES: 20 HOMBRES

²⁰³ Aunque es cierto que Tirso demostró ser un maestro en la creación de personajes femeninos, como es el caso, no debemos olvidar que nuestro fraile parece que, respecto a las mujeres, seguía la doctrina escolástica según la cual, en la mujer predominan las potencias más dependientes del cuerpo sobre las espirituales, y por ello, las mujeres toman decisiones repentinas, irreflexivas.

²⁰⁴ Alborg, José Luis (1983: 412): *Historia de la literatura española*. Madrid, Gredos, tomo I.

1 MUJER

Ciertamente la mujer aparece como un personaje altamente valorado, de gran entereza, dotada de sabiduría, además de simpática y sobre todo prudente, cualidades todas ellas que incluso al propio rey don Enrique, su esposo, asombrado, le hacen exclamar:

La reina doña María
no es mujer, pues vencer sabe
los rebeldes de su reino.

Acto III

Aunque poco después, ante la debilidad de doña María, no tiene empacho en menospreciarla con estas palabras:

¡Oh mujeres! ¡Qué bien hizo
Naturaleza admirable
en no entregaros las armas!

Acto III

Tal era la condición femenina que provocó, sin duda, la queja, la crítica y el rechazo de nuestras mujeres escritoras de los Siglos de Oro.

4.6.4. Cuadro resumen

El cuadro siguiente (CUADRO 7) refleja estadísticamente el número de personajes y el sexo de los mismos en las comedias, firmadas tanto por hombres como por mujeres.

Las estadísticas no mienten y, así, se puede hablar de una mayor importancia de las damas en las comedias escritas por las féminas y al revés.

C U A D R O 7

OBRAS	PROTAGONISTAS	NÚMERO DE HOMBRES	NÚMERO DE MUJERES
<i>La traición en la amistad</i>	Fenisa	8	5
<i>La firmeza en el ausencia</i>	Armesinda	5	3
<i>Valor, agravio y mujer</i>	Leonor	9	4
<i>El conde Partinuplés</i>	Rosaura	16	4
<i>Dicha y desdicha...</i>	Violante	5	4
<i>La margarita del Tajo...</i>	Irene	5	3
<i>El muerto disimulado</i>	Jacinta / Lisarda	6	6
<i>Los empeños de una casa</i>	Ana / Leonor	8	3
<i>Fuenteovejuna</i>	Pueblo	16	4
<i>Peribáñez y el comendador...</i>	Peribáñez	26	4
<i>La estrella de Sevilla</i>	Sancho IV	12	3
<i>La dama boba</i>	Finea / Nise	12	4
<i>El perro del hortelano</i>	Diana	13	4
<i>El condenado por...</i>	Paulo	24	2
<i>El burlador de Sevilla</i>	Don Juan	23	5
<i>La prudencia en la mujer</i>	Reina Maria	20	1

4.6.5. Caracterización de los personajes

Los personajes que aparecen en la Comedia de los Siglos de Oro no suelen ser individuos complejos y únicos, salvo algún caso como el de Segismundo o el don Juan, que se van a convertir en verdaderos mitos.

Se ha dicho siempre que a la Comedia de esta época le faltaba el retrato de personajes (aunque los dramaturgos hacían recaer en ellos toda la fuerza de la trama), y que la caracterización era superficial, subordinada siempre a la creación de la historia, que era lo que reclamaba el público.

Conviene señalar que los dramaturgos españoles de los Siglos de Oro, como ya hemos mencionado en otras ocasiones, escribían para vivir. El público quería ver siempre novedades; se aburría muy fácilmente y siempre exigía comedias nuevas (pocas eran las que duraban en cartel no más de dos meses): recuérdese aquello de Lope «en horas veinticuatro, de las musas al teatro». Por ello, los autores no tenían casi tiempo para profundizar en los caracteres. Así, la Comedia creará unos personajes-tipo que responderán casi siempre al mismo esquema: los autores irán dando sugerencias que el espectador se encargará de ir completando, poniendo en juego su imaginación y/o sus conocimientos.

Juana de José Prades²⁰⁵, que ha analizado los personajes en cinco comedias españolas del siglo, ha llegado a la conclusión de que las «criaturas» o personajes que aparecen en la comedia, presentan todas ellas rasgos similares, tienen unas características comunes, opinión a nuestro juicio acertada.

En las comedias masculinas de esos siglos, la mayoría de las veces, las criaturas de ficción tienen una funcionalidad dramática en el sentido de que su existencia está justificada si posibilitan el desarrollo de una acción, si mantienen en vilo al espectador durante todo el tiempo que dura la representación, y eso es lo único que parece importarles a nuestros dramaturgos. Por eso, en la comedia encontramos galanes y damas típicos que funcionan como brazo ejecutor de lo que el autor de la misma quiere decir, cosa que no sucede en las comedias escritas por mujeres en las que, obviamente aparecen galanes y damas «estereotipados» como figuras genéricas, pero tal como vamos poniendo de relieve en nuestra investigación, su función va más allá de lo que se espera de ellas, sobre todo en el contenido de sus respectivos parlamentos, con toda la carga irónica con que muchas veces se acompañan.

²⁰⁵ José de Prades, Juana (1963): *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*. Madrid, CSIC.

La caracterización de los personajes de una obra teatral de los Siglos de Oro, los autores la realizaban mediante varios procedimientos: en primer lugar, por el diálogo, por lo que dicen de sí mismos, por lo que otros personajes de la comedia dicen de ellos²⁰⁶ y por cómo reaccionan ante las dificultades de la vida: si son fuertes o débiles, valientes o cobardes en sus decisiones.

También podemos saber cómo es un personaje por lo que el autor dice de él, así como los cambios que va experimentando a lo largo del desarrollo de la trama, cambios que escapan muchas veces al control de la persona afectada.

Aunque son muchos los factores que entran en la creación de un personaje, podemos reducirlos a las tres dimensiones siguientes: la física²⁰⁷, la sociológica²⁰⁸ y la psicológica²⁰⁹.

²⁰⁶ Es frecuente en la dramaturgia de todas las épocas que conozcamos a los personajes por lo que otros personajes o el mismo autor dice de ellos. Sin ir más lejos, en *La Celestina*, de 1499, desde varios ángulos nos llegan al lector informaciones, por ejemplo, sobre Melibea. Mientras a los ojos de Calixto, su enamorado, es la más perfecta de las mujeres, un cúmulo de belleza y perfección, todo lo bueno y positivo que hay en el mundo; sin embargo, para las pupilas de Celestina, envidiosas de una dama de su talla y de su suerte, simplemente es una mujer llena de «afeites» y de maquillajes, que no la hacen favorecer en absoluto

²⁰⁷ Los dramaturgos españoles de entonces no se detuvieron mucho en analizar y describir el aspecto físico de sus personajes. La mayoría de los galanes son guapos, y lo mismo la mayor parte de las damas, que son bellísimas y de las que, por otra parte, ignoramos la edad, el color de pelo o de los ojos, su apariencia y atavío. Tampoco se nos informa de posibles defectos.

²⁰⁸ El estatus social de los personajes lo conocemos indirectamente; es decir, por lo que hacen, con quién se relacionan, quiénes les acompañan, etc.

²⁰⁹ La tercera dimensión es la psicológica, y la intuimos, no por las descripciones o valoración del texto, sino que, como en el caso anterior, lo hacemos por el comportamiento y las actitudes de los personajes, que hablan de ambiciones, frustraciones, desencantos y un largo etcétera.

Un personaje cambia constantemente. La alteración más pequeña de una vida bien ordenada puede incitar y hasta provocar un trastorno mental que le lleve a un cambio radical. Ciertamente las condiciones cambian y moldean al personaje, por lo que no se puede prescindir del entorno (ya lo decía Ortega y Gasset: «yo soy yo y mis circunstancias»). Un personaje que al principio se muestra arrogante y vanidoso, al final de la obra o de su vida, puede haber sufrido tal conversión que lo lleve a ser sencillo y humilde (como por ejemplo, el rey Filiberto, que aparece en *La firmeza*).

Dependiendo de qué obras se trate, los personajes, sobre todo en el teatro, están trazados siguiendo unas pautas establecidas de antemano de acuerdo con el canon vigente, lo que los hace parecer inmutables. Sin embargo, en esas mismas obras escritas por mujeres, al menos los personajes más importantes, sin dejar de responder al estereotipo correspondiente, aparecen con algunas características y cualidades impensables en el teatro masculino, fruto de ciertas libertades que sus creadoras se han tomado.

Entre los actores de una compañía se establece una gradación según los actores sean figurantes, utilidades o empleos. Estos últimos, sobre los que recae el peso de la comedia, afectan más al tipo de actor que al de personaje; son en número reducido: galán, viejo, barbas, gracioso, lacayo, dama, criada

y dueña, y no son ellos quienes determinan los papeles. Un rey, por ejemplo, puede estar interpretado por un galán, por un barbas o por un viejo, y el galán, a su vez, puede encarnar muchos otros personajes como el rey, noble, valido, soldado, príncipe, santo, o simplemente ser el galán en una comedia de capa y espada.

Es muy frecuente que en una obra haya dos personajes adscritos a un mismo empleo y, normalmente, también hay dos o más galanes y damas, que acostumbran a tener una criada que la acompaña, aunque por razones de economía escénica, no suele aparecer más que la de la protagonista. Asimismo el gracioso suele ser único, aunque en algunas comedias nos podamos encontrar con dos.

El protagonista es el personaje principal e imprescindible del drama; es quien crea el conflicto y hace avanzar la acción; suele ser agresivo y hasta inhumano, como lo es el antagonista. Su evolución, planificada desde el comienzo, suele realizarse de una forma paulatina y con mayor profundidad, dando siempre razón de sus actos.

La figura de la madre, con alguna excepción, no aparece en la comedia, y no sabemos el porqué de esta ausencia, aunque posiblemente existan razones sociológicas (la mujer pinta poco en la España de los Austrias), psicológicas (la madre tiene en la tradición española un carácter sagrado, casi tabú) e

incluso dramáticas (es decir, carecer de función específica en la «fábula de amores»). Tampoco aparecen grupos como el proletariado, los estamentos burgueses, comerciantes o pequeños industriales.

Como ya hemos señalado en varias ocasiones, en la dramaturgia de la época, la presencia de lo que podríamos denominar «servicio doméstico» (criadas y acompañantes) es una constante en los dramas del momento.

Obviamente, los personajes, en las mejores comedias, son bien distintos unos de otros. Aunque la trama los exige bien delineados e inflexibles, cada uno se caracteriza por una serie de rasgos distintivos, de temperamento, filosofía y discurso, también diferentes. Precisamente por todo eso que es particular chocan los personajes y surge el conflicto.

Sobre todos los personajes está el protagonista, al que se subordinan todos los demás, que se enfrenta con el antagonista al oponerse a sus planes.

A continuación, en los capítulos siguientes vamos a estudiar los personajes más importantes de las comedias objeto de nuestro estudio, cotejándolos con sus homónimos de las obras masculinas.

4.6.6. Las figuras clave en la comedia áurea

El *galán* y la *dama* son las figuras centrales en el teatro de los Siglos de

Oro, en las que el amor y el honor juegan un papel fundamental, de tal manera que, no hay comedia sin que aparezcan estos dos personajes. Su principal ocupación es protagonizar diversos lances amorosos que constituyen el ser y la razón de la trama, aunque en ocasiones pasen a un segundo plano, como sucede en el caso de *La vida es sueño*, de Calderón, donde el valor y significado de Segismundo es lo más importante, o en el caso de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, donde parece ser que lo relevante es el pueblo en su conjunto, si bien es cierto que a Lope

Lo habitual en estas comedias es que los dos protagonistas estén solteros, sientan entre sí una pasión amorosa y, juntos, corran riesgos hasta conseguir la ansiada meta del matrimonio, tras burlar a padres y hermanos, celosos guardadores del honor de la dama, que también era el de toda la familia.

Recordemos que la soltería, estado común de los protagonistas de la comedia, no aparece en los llamados dramas de honor. El conflicto que se desarrolla entre el pretendiente (que puede estar igualmente casado, aunque lo normal es que no lo esté) y el marido de la dama está condenado, de antemano, al fracaso, puesto que las costumbres de la época no hubieran permitido el éxito de unos amores adúlteros. Algunos dramaturgos de la época van a utilizar estos episodios para crear una gran tensión en escena y asegurarse así el interés

del público hasta el final de la «historia».

Las dramaturgas prefieren que la protagonista de sus dramas sea soltera, porque esa circunstancia les aseguraba un final no trágico y, por tanto, más feliz, aunque con una excepción, que es *La margarita*, en la que la protagonista es una monja.

Las características del galán y la dama de las comedias de los Siglos de Oro van a presentar los siguientes rasgos:

a) La dama es siempre bella, teniendo como única actividad la de luchar por la consecución de su amor, encarnado en el galán, aunque para lograr su propósito tenga que emplear toda su audacia y llegar a comportarse con doblez y disimulo. En ocasiones, su rango social es desconocido, aunque sabemos que tiene una posición acomodada, pues lleva criada, y siempre es de sangre limpia, cuestión nada baladí en una sociedad tan intransigente desde nuestro punto de vista. Es frecuente que, para lavar su honor o reivindicar derechos, la mujer se disfrace de varón y persigue al amante que la ha abandonado, costumbre que Lope de Vega se ve en la necesidad de justificar en su *Arte Nuevo*, debido a las críticas de los moralistas. Se trata, hasta cierto punto, de un intento débil de romper con las convenciones sociales encarnadas, la mayoría de las veces, en la figura del padre o del hermano.

En el caso de las dramaturgas intuimos, ya que no existe mucha información al respecto, que la dama también es una mujer bella y, como en el caso de los hombres, de posición social elevada, pero con la diferencia de que descubrimos que estos tipos femeninos más sencillos que van a ser protagonistas o van a jugar un papel importante dentro de la misma obra.

Es el caso de la obra de María de Zayas, *La traición*, en la que no se nos habla en ningún momento del linaje de las distintas damas que aparecen en la misma, pero todas ellas tienen criadas, lo que debe interpretarse como una posición social más o menos elevada.

La protagonista de *La firmeza*, Armesinda, es asediada nada más y nada menos que por el mismísimo Rey de Nápoles, lo que hace pensar que pertenece a la aristocracia o en todo caso a una clase social destacada.

Tampoco sabemos a qué estamento social pertenece Leonor, la protagonista de *Valor*, pero nosotros lo intuimos porque su hermano se encuentra en la corte de Flandes y, al final, se casa con la Condesa. Y en *El conde*, sabemos que Rosaura es llamada emperatriz por Arcenio en los primeros versos de la obra.

En *Dicha y desdicha*, Ángela de Azevedo presenta a dos damas, doña Violante y doña María de Azevedo, en *La margarita* a una monja y una dama. Pudiera parecer que Jacinta y Lisarda, en *El muerto*, fueran de categoría

inferior a doña Beatriz de Gamboa, pero ambas mujeres tienen criada y criado, respectivamente.

Por último, en *Los empeños*, sor Juana Inés de la Cruz nos presenta a dos damas, doña Ana y doña Leonor, y de la última sabemos que era una dama muy guapa e inteligente, pues ella misma lo refiere al mencionar

Decirte que nací hermosa
presumo que es excusado» (vv, 293-294).

La mayoría de estudiosos de la obra de sor Juana Inés está de acuerdo en ver este «retrato» que hace doña Leonor de sí misma ante doña Ana una descripción autobiográfica, pues se comenta la belleza e inteligencia que también tuvo la religiosa.

b) Hombres y mujeres, autores de comedias, presentan al galán como un caballero de buen talle, eterno enamorado de la dama, pero turbado en su amor por la obsesión de celos y por la preocupación por el honor, con la diferencia de que nuestras escritoras nos van a ahorrar detalles descriptivos de tal gallardía: dan por sabido que el galán casi siempre va a tener los mismos atributos. En todo caso, si hacen alguna alusión al respecto será de un contenido negativo, en contraste con la dama, de la que se subraya lo positivo.

Así, por ejemplo, Liseo, el «coprotagonista» de la obra de Doña María de Zayas, un galán a la manera de don Juan, en sus peripecias donjuanescas llega a deshonorar a Laura, una felonía que contrasta con Fenisa, una auténtica seductora al más puro estilo donjuanesco también, que es capaz de dejar eclipsado al galán por la vitalidad y energía que posee esta dama tan peculiar e impensable en el teatro masculino de entonces.

Lo mismo les va a suceder a los «don Juanes» que van a aparecer en los dramas estudiados de las otras dramaturgas.

Por otra parte, cabe destacar que en algunas comedias, como es el caso de *La firmeza*, el galán se comporta como una auténtica marioneta en manos del rey Filiberto, que lo manda de un lado para otro y prácticamente le obliga a que deje a su dama al cuidado de un amigo, don Carlos, que lo traicionará.

Con esta actitud, por contraste, tenemos la fuerza de la protagonista, Armesinda, que es capaz de resistirse al mismísimo rey.

No menos marionetas son los «don Juanes» de la obra de Ana Caro, *El conde*, en la que vemos al galán, en manos de Rosaura, o el de Ángela de Azevedo, en *Dicha y desdicha*, que depende del juego de Britaldo, enamorado de una monja, y el de Clarindo, que ha de simular su muerte. Y el enamorado de Irene en *La margarita* parece en algunos momentos el típico galán de monjas, tan de moda en aquel momento, o el de *El muerto*, don Álvaro, que es

capaz de matar a su amigo por quedarse él con la prometida. Por su parte, hay que destacar en la comedia *Valor* al galán que sucumbe a los requerimientos de la dama casándose con ella y, por último, los personajes de sor Juana Inés (Carlos, Juan y Pedro) bailan los tres al son que toca doña Ana, que es la que parece mandar en casa.

4.6.7. El galán y la dama en contraposición

Un recurso muy utilizado en la caracterización del galán y la dama consiste en asignar rasgos positivos a las damas frente a rasgos negativos para los personajes masculinos, como si de una oposición se tratara.

Así, por ejemplo, en las comedias de Lope las damas son tratadas de inconstantes (Diana en *El perro del hortelano*) o tontas (*La dama boba*). Sin embargo, en las comedias femeninas, dándole la vuelta al argumento, los inconstantes, jugadores, avasalladores y violentos son ellos; por el contrario, las mujeres son fuertes, enérgicas, llenas de vitalidad y sobre todo perseverantes en las decisiones que toman, como así aparecen en las comedias objeto de nuestro estudio. Veamos:

4.6.7.1. *La traición en la amistad*

En *La traición* de María de Zayas, una típica comedia de enredo, pero un enredo múltiple si se me permite hablar así, son cuatro las parejas involucradas en las desavenencias fruto de no seguir otro dictado que el del amor y el propio placer. La mujer aparece adornada de cualidades y actitudes que tradicionalmente están reservadas a los varones; así, por ejemplo, ellas pueden llegar a ser tan conquistadora como el mismísimo don Juan.

Obra tópica donde las haya y con una estructura un poco complicada, que ni el mismo Lope se hubiera atrevido a poner en escena. *La traición* es un auténtico vodevil barroco, de desarrollo lento y monótono, al que le faltan sorpresas, lances de teatro que hagan progresar la acción, carentes de perspectiva y que además adolece de un verdadero resorte dramático, como lo prueba que a mitad de la obra, su protagonista ya ha conquistado a todos los hombres posibles. A pesar de todo, podemos afirmar sin temor a equivocarnos que nos hallamos ante una auténtica joya, una obra insólita para su tiempo y hasta demasiado audaz, lo que explicaría que no se representara en su momento. La autora crea una compleja red de relaciones (como si se tratase de una novela), que aprovecha para hacer un retrato de un grupo social joven que vive unos amores desenfrenados y en completa libertad, sin rendir cuentas a nadie ni esperar sanción alguna. María de Zayas se encarga de recalcar bien la ausencia total de padre o de cualquier otro pariente masculino que sirviera

de apoyo a la mujer, algo impensable para un dramaturgo según el canon vigente, que establecía como obligatoria la presencia y actuación de un hombre que se encargaría de vengar las humillaciones recibidas, como queda patente en:

MARCIA:

(...) y mientras mi padre asiste,
como ves, en Lombardía (v. 35-36)

LAURA:

Mis padres, que el cielo gozan,
me faltaron a tal tiempo (vv. 949-50)

Hay, por tanto, en la obra, una sorprendente ausencia de autoridad masculina, a lo que se añade el libre albedrío de los hombres y mujeres que solo siguen los dictados del amor y del placer, llegando incluso a confundir la justicia con la venganza, como se ve en el texto siguiente:

LAURA:

Espera, amiga, que hay más,
que es justo, porque tomemos
venganza las dos, que sepas
que ese cruel lisonjero
si a mí me desprecia, a ti
te engaña ... (vv. 1007 y ss.)

MARCIA:

No llores,

que ya he pensado el remedio
tal que he de dar a Fenisa
lo que merece su intento (vv. 1031 y ss.)

FENISA:

Yo he de vengarme
Lucía, no hay que tratar;
yo los tengo que matar,
no tienes que aconsejarme (vv. 2326 y ss.)

La comedia termina con una vuelta total al orden y el castigo, con moraleja incluida, para quienes han rebasado los límites: un final exigido por las normas del teatro barroco.

Fenisa (nombre que tiene que ver con el ave Fénix) es una mujer apasionada, coqueta, llena de brío y de pasión, un claro ejemplo de la mujer libre, no sometida a nadie, que pretende, a la inversa del Tenorio, amar a muchos hombres y ser correspondida, pero sin despreciar a ninguno de sus amantes, como ocurre con el burlador. Se muestra llena de vitalidad, bizarra y hasta defensora de la promiscuidad. Es difícil encontrar en el teatro español una voz con más desparpajo y libre de prejuicios que la de los personajes femeninos en la obra de Zayas.

FENISA: (...)
que a todos quiero, Lucía,

a todos juntos quería;
si no, míralo en mis celos (vv. 2314 y ss.).

FENISA: (Aparte).
Aunque a don Juan digo amores
el alma en Liseo está,
que en ella posada habrá
para un millón de amadores (vv. 189 y ss.)

Por el contrario, el hombre es presentado como mudable y veleidoso. Obsesionado por vencer la resistencia femenina, como único objetivo. Así, la relación entre hombre y mujer se rige por un tira y afloja entre estas dos partes que van a llegar a ser irreconciliables.

LISEO:
Divina Marcia, perdona
si en no ser leal te ofendo,
que a Fenisa voy a ver (vv. 610 y ss.)

4.6.7.2. *La firmeza en el ausencia*

En la obra de Leonor de la Cueva, *La firmeza*, la defensa de la mujer es una constante en casi toda la obra, frente a lo que continuamente repiten como un tópico de que no puede haber firmeza en una mujer. Armesinda, la dama, con su actitud llena de asombro al mismísimo rey, al permanecer fiel y mantener incólume su fidelidad. La obra intenta demostrar que la mujer puede

tener tanta o más firmeza que el hombre, con una tenacidad solo comparable al diamante, como ella misma reconoce:

ARMESINDA (...)
¿Es bueno, por dicha, es bueno
que haciendo yo resistencia
a los intentos del Rey,
despreciando su grandeza,
no mujer, sino diamante,
firme roca, no veleta,
y siendo a tan grandes olas
inmóvil risco en firmeza (vv. 989 y ss.)

La comedia, que cuenta con largos monólogos declarativos, es de escasa acción, y ya desde las primeras escenas podemos adivinar el desenlace de la misma.

Pensamos que la elección de Armesinda, la novia de un soldado, para defender la constancia en la fidelidad al amor no es, a nuestro juicio, muy acertada, ya que el estereotipo del personaje conlleva la exigencia moral del sacrificio de la mujer que espera a su prometido hasta que vuelva de la guerra o del servicio militar. Aunque resulta paradójico que la defensa del proceder de la mujer acabe en castigo, sin embargo, la idea de que la mujer es constante, firme, recorre todo el texto.

Las características en torno a la oposición positivo/negativo se articulan

como sigue: la protagonista es todo constancia y firmeza, mientras que el rey, el tercero en discordia, es capaz de hacer lo impensable para conseguirla, tratando de quebrantar precisamente esa firmeza, tendiéndole infinidad de trampas, incluso mintiendo, sin conseguir vencer su resistencia:

(...) mas no pierdo la esperanza,
que de mujer, la mudanza
nunca desechada ha sido (vv. 835 y ss.)

Esto, Carlos, ha de ser,
amor se ha vuelto porfía.
Yo la tengo de gozar.
Basta ser empresa mía
para acabar de intentar
derretir nieve tan fría (vv 1706 y ss.)

E incluso su galán, don Juan, nos es presentado como un verdadero monigote en manos del rey que, aun sabiendo que el monarca lo envía fuera por celos de Armesinda, no hace nada para remediarlo

DON JUAN: (...)
y me avisa mi temor
que esto es venganza de amor (vv. 158 y ss.)

DON JUAN:
Que obedezco;
y que tan sujeto estoy,
que mi vida y cuanto soy,

a sus pies humilde ofrezco (vv. 161 y ss.)

4.6.7.3. *Valor, agravio y mujer*

Y lo mismo va a suceder con la obra de Ana Caro, *Valor*, en la que la protagonista, un personaje tipo, se ocupa de defender sola su honor amancillado, a pesar de contar con un pariente masculino que podía haberla ayudado. Leonor aparece sola en escena, con la única ayuda de un paje y su disfraz varonil (recurso tan del gusto de autores masculinos de la época como Lope o Calderón), dispuesta, si se lo propone, a vengar su honor amancillado.

Decide seguir a su ofensor, don Juan, por medio mundo para que repare su falta, hasta que consigue, fiada en sus propias fuerzas, doblegarlo y acaban casándose, un final feliz propio de las comedias de la época.

Nos hallamos ante una comedia típica de los Siglos de Oro, con unos personajes también típicos, en la que destacan la figura femenina trazada con maestría y con fuerza tan suficiente que la hace capaz de solucionar sus propios problemas, por muy grandes que estos sean:

LEONOR:

Y, ¡juro por los azules
Velos del cielo y por cuantas
En ellos me miran luces,
Que he de morir o vencer,
sin que me den pesadumbre

iras, olvidos, desprecios,
desdenes, ingratitudes,
aborrecimientos, odios. (vv. 871 y ss.)

La comediógrafa la adorna de infinidad de cualidades positivas que contrastan fuertemente con una retahíla de adjetivos negativos en boca de Leonor, furiosa por la actitud de don Juan:

(...) porque sois
aleve, ingrato, mudable,
injusto, engañador, falso,
perjuro, bárbaro, fácil
sin Dios, sin fe, sin palabra. (vv. 1454 y ss.)

4.6.7.4. *El conde Partinuplés*

Rosaura, la protagonista de *El Conde* también es una mujer fuerte, enérgica y que cuando sus súbditos le aconsejan que debe contraer matrimonio para dar un heredero a la corona, es ella quien decide escoger a quien va a ser su esposo, dejándose ayudar en tal decisión solo por su prima Aldora. A pesar de saber que el conde estaba ya prometido a Lisbella.

Es quizá *El Conde* la única comedia en la que la oposición de características y cualidades positivas/negativas con respecto a los personajes principales aparece menos clara. No hemos encontrado esa tan marcada

diferencia porque la obra, como ya se ha mencionado en otros lugares, está «montada al revés» y, así, Rosaura hace el papel del hombre de la casa, que sale cada día a trabajar (cuestiones de estado solo), mientras el conde se espera su vuelta para disfrutar de su amor

4.6.7.5. *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*

En *Dicha y desdicha*, su protagonista, Violante, consigue su propósito de que su padre le dé permiso para casarse con Felisardo, aunque sea un pobre hombre sin fortuna, principal obstáculo que ponía su progenitor para que se celebrara la boda.

La oposición de actitudes y rasgos positivos/negativos giran, en primer lugar, en torno a los dos hermanos, Felisardo, dado al juego como su padre, y doña María, que es todo devoción a la Virgen, como su madre: dos hermanos totalmente contrapuestos en actitudes y formas de ver la vida.

Frente a ellos Fadrique, un galán inconstante que primero se enamora de doña María y poco después se deja llevar por la fortuna de Violante, a la que rinde todo su amor. Es un personaje inconstante en el amor, como dice el criado, defecto achacado siempre a las mujeres:

TIJERAS:

¿Qué quieres, si el mismo talle
hay en mi amor que en el tuyo?

FADRIQUE:

¿Qué talle?

TIJERAS:

El no ser constante. (vv. 1473 y ss.)

4.6.7.6. *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*

La protagonista de la segunda obra analizada de Ángela de Azevedo, Irene, es una monja que, frente a la pretensión de los dos enamorados, va a mantenerse fiel a sus compromisos religiosos, mostrando así una firmeza comparable a los personajes femeninos de otras comedias como Armesinda o Violante.

Frente a Irene, que es la bondad personificada, está la figura del galán Britaldo, un inconstante que a pesar de estar casado pretende a una monja. Y junto a él, el confesor de Irene, Remigio, que antes de perderla la prefiere deshonrada y muerta.

4.6.7.7. *El muerto disimulado*

Se repite la situación en *El muerto*, donde Jacinta permanece constante

y fiel al amor de Clarindo, incluso sigue esperando cuando llega la noticia de su muerte.

A su lado la dama, Lisarda, que al igual que Leonor en Valor, es capaz de disfrazarse de hombre para vengar, esta vez, la supuesta muerte de su hermano. De nuevo esa especie de mensaje repetitivo: la mujer puede hacer lo mismo que el hombre y, en algunas ocasiones, mejor.

Galanes y damas también podemos verlos caracterizados con trazos negativos/positivos. Contrasta, sobre todo, el personaje de don Álvaro, que es capaz de compaginar espectos tan encontrados como ser el celoso guardador de su hermana y asesinar a un amigo por el amor de una mujer que no le hace ni caso.

4.6.7.8. *Los empeños de una casa*

Para finalizar, sor Juana Inés nos presenta a doña Ana y a Leonor como dos mujeres activas, que no se apartan de la imagen convencional establecida.

Leonor es controlada por su padre y, en algunos momentos, también por su enamorado; es una mujer guapa, inteligente, discreta, recatada, como correspondería a una dama de la época, que se rebela ante la autoridad paterna que quiere escogerle marido. Su rebelión la lleva a fugarse con su enamorado para obligar al padre a que le conceda el permiso para casarse con quien ella

ha elegido. Es claro que con su actitud, en cierta manera, se desmarca del arquetipo de las damas, no solo en la ficción sino también en la realidad. Sin duda que con su proceder perseverante rompe los prejuicios de su padre.

El enamorado, según la misma Leonor, es hermoso, de cuerpo gentil, maduro, cortesano, recatado, amable, humilde, fino, etc., todas ellas cualidades también nobles y que convierten a don Carlos en todo un caballero que responde al tipo del galán al uso.

La otra dama de la obra, doña Ana, aparece descrita como un personaje que también responde al prototipo de las comedias de enredo: noble, vive con su hermano, celoso guardador del honor, y hasta es algo voluble, recurriendo así al tópico femenino, al buscar un amor más complejo, el de don Carlos, abandonando a don Juan, siempre rendido a sus pies. Así lo confiesa ella misma al decir:

Sin dejar aquí aspirar
A la ley del albedrío
Porque si él es ya tan mío
¿qué tengo que desear?

4.6.8. El gracioso y la criada como contrafiguras

Sobre la génesis del Gracioso hay diversas opiniones. El mismo Lope, en el prólogo a su obra *La Francesilla*, asegura que es invento suyo porque es

la primera vez que aparece. Sin embargo, hay que decir que este personaje es heredero de la tradición anterior (por ejemplo los *Pasos* de Lope de Rueda): sin duda que guarda relación con tipos como los pastores bobos o rústicos, aunque ahora son personajes de mayor complejidad y riqueza, cuya función es hacer reír al público. El gracioso que por norma general sirve a un galán (si aparece como criado de una dama es porque esta se ha disfrazado de hombre) va a tener como función primordial la de llevar a buen puerto las aventuras amorosas de los protagonistas. Tan importante era esta figura que sin ella la comedia quedaría sin una buena parte de su esencia.

Sin duda ninguna que el nacimiento de esta figura es el reflejo de una realidad social: el criado confidente que acompañaba a su señor en todas las ocasiones. Tiene, por tanto, la figura del gracioso un carácter funcional; con su presencia, el dramaturgo pretende poner el contrapunto cómico a los parlamentos y acciones del caballero y la dama. El gracioso, de origen social bajo, viene a ser como la contrafigura del héroe, frente al caballero, con su concepción platónica del amor y su carácter decidido y aventurero, el gracioso, profundamente pragmático y realista, se muestra cobarde. Es glotón y poco generoso, pero enormemente fiel a su señor. Algunos estudiosos han querido interpretar la figura del gracioso como un puente entre el dramaturgo y su público pues representa el sentir popular y en la medida en que desempeña el

papel de comentarista, función que en el teatro griego correspondía al coro y que, curiosamente, en las obras de las dramaturgas va a desempeñar el mismo oficio, es decir, critica las convenciones dramáticas a las que se someten sus compañeros autores y se quejan del rol que le ha tocado representar en la obra; no están conformes con que se les presente como comilones y miedosos; se muestran dispuestos a cambiar; en definitiva, creemos que hacen de portavoces de las escritoras.

La criada es la figura paralela del gracioso y de menor relevancia, pero que también desempeña un rol importante en la comedia de la época.

En *La traición*, por ejemplo, León llama a las criadas «fregoncillas» y en *El muerto*, Dorotea nos las presenta como «enemigas de sus amos», y como estridentes, cizañeras o belicosas. Sin embargo son las compañeras de la dama, encubridoras de sus asuntos amorosos, consejeras, hábiles en las tercerías del juego de amor, inclinadas a enamorarse de la persona del gracioso, con quien reproducen (en tono casi paródico) los amores de la dama y galán, y son en algunos momentos tan codiciosas e interesadas como el gracioso.

Con las criadas va a suceder otro tanto: a veces se quejan de sus señoras por ser mandonas (como es el caso de Celia, la criada de doña Ana, en *Los empeños*) o también protestan por el destino que las obliga a imitar a sus

señoras: si estas se meten en un convento, ellas deben hacer lo mismo, pero sus señoras también las critican a ellas pues, por ejemplo, doña María de *Dicha y desdicha* tacha a su criada Rosela de «facilonga» cuando se para a hablar con el criado de don Fadrique.

Ellas quieren decidir sobre su propia vida, algo impensable en una comedia de Lope, de Tirso o de cualquier otro dramaturgo de ese periodo cultural. Las criadas se rebelan, y por boca de ellas sus creadoras. Es, como veremos enseguida, una inferencia contextual.

Las escritoras de las que estamos analizando sus obras, casi todas eran de posición social alta, y ello las lleva en muchos momentos a distanciarse de los criados y de sus mundos.

En *La traición*, por ejemplo, León llama a las criadas "fregoncillas" y en *El muerto*, Dorotea nos las presenta como "enemigas de sus amos", y como estridentes, cizañeras o belicosas.

A pesar del distanciamiento, este grupo de personajes cercano por otra parte a los protagonistas, se va a convertir, sobre todo en los dramas femeninos, en el mejor instrumento de mediación a la hora de exponer las tesis o las críticas de sus autoras.

Así, por ejemplo, León, en *La traición*, reclama el derecho de las mujeres al placer; o pone de relieve la inconstancia de sus amos, frente a la

constancia de la mujer, cosa que también critica Tijera en *Dicha y desdicha*.

Otro criado como Ribete, en *Valor*, también cuestiona tópicos como el de la debilidad y cobardía, atribuidos tradicionalmente a los graciosos, lo mismo que hace Papagayo en *El muerto*.

De la misma manera, los criados se permiten comentarios y críticas. Así, por ejemplo, en *Dicha y desdicha*, Belisa denuncia a los padres celosos del honor de sus hijas o se critican el vicio del juego del galán protagonista de la comedia. Y por boca de Sombrero, en *El muerto* se censura las dotes que ponen precio a una mujer o en el caso de Castaño, en *Los empeños*, sirviéndose de su travestismo parodia al galán avasallador y violento que sólo busca sus intereses y se deja llevar sólo por las apariencias. En *La margarita* hay una interesantísima discusión entre los criados que trata sobre el carácter mudable de la mujer y acusando uno de ellos, Etcétera, de inconstante a Lucinda (son dos criados), pero ella hábilmente le da la vuelta al argumento y acusa a su vez a Etcétera de voluble.

4.6.9. El padre, el viejo y el hermano

Los tres personajes del padre (o el viejo), el hermano y el marido representan la encarnación dramática de las normas de carácter represivo que

coartan los amores del galán y la dama. No van a aparecer nunca juntos (unidos a una misma mujer), van a ser tres sujetos para un mismo fin. La mujer, si está soltera, es siempre la depositaria del honor del padre y del hermano; lo es también del marido, si está casada.

Estos tres personajes, dentro de la comedia tienen un estatus muy importante, dado que la sociedad confía en ellos para que recupere el honor en caso de perderlo. A pesar de que estas tres figuras desempeñan el mismo rol, conviene señalar que, si el burlado es el padre o el hermano (cuando la dama está soltera), el dramaturgo y el público están a favor de ella; ahora bien, si el ofendido es el marido, la perspectiva cambia, ya que en este caso será el esposo quien vengue la afrenta, con lo que el drama acabará trágicamente, cosa que sucede en los dramas de honor.

Los hermanos, guardadores del honor familiar, son a la vez galanes, por lo que las relaciones fraternales resultan a veces conflictivas, sobre todo, en las comedias de capa y espada, donde a menudo la dama se rebela y se burla del propio hermano.

En lo que se refiere al «viejo», que casi siempre coincide con el padre de la dama, es un personaje dotado de valor y obviamente defensor del honor de la familia. Si padre e hijo coinciden en la misma comedia, se plantea un conflicto entre ellos, como sucede, por ejemplo, en *La vida es sueño*, de

Calderón.

A pesar del papel nuclear que desempeñan las tres figuras mencionadas, en el caso de las escritoras femeninas, cuyas obras analizamos ahora, no gustan mucho de la utilización de dicha figura, como así comenta algún personaje.

Es el caso, por ejemplo, de María de Zayas, en cuya obra se subraya, para que todo el mundo se entere, que una de sus protagonistas es huérfana, por lo que no le queda otro remedio a la dama que asumir personalmente la venganza. La insistencia de que Laura no tiene padre, ¿no responderá acaso al temor que la autora de la comedia abrigaba por el escándalo que pudiera provocar si el padre estuviera vivo y cercano? En cierta manera es lo mismo que sucede con Marcia o Fenisa, las otras dos mujeres de la obra, no huérfanas, pero que tampoco tienen al padre cerca que para el caso es lo mismo. O también Armesinda, la protagonista de la obra de Leonor de la Cueva, que tiene que luchar ella sola contra las adversidades que la vida o el destino le proporciona, pues el único que podría ayudarla es su enamorado, que se ha marchado a la guerra. Por otra parte, su amigo don Carlos, que debe cuidar de ella, resulta una figura ambigua y cobarde que, no sólo es incapaz de doblegarse ante el rey, sino que a veces él mismo es el motor de las insidias, llevando y trayendo falsas noticias, que en este caso tienen un final feliz.

Igualmente, en la obra de Ana Caro, *Valor*, doña Leonor también se encuentra sola, pues a su hermano, a quien según los preceptos establecidos le correspondería asumir la responsabilidad de redimir el honor amancillado, está lejos de ella, en Flandes (la autora lo neutraliza así).

En la otra obra, *El conde*, de la misma autora, se repite la situación: Rosaura está sola ante su pueblo, que es el que le pide que se case, y es ella quien debe tomar la última decisión.

Otros dramas escritos por mujeres, como sucede con las tres obras de Ángela de Azevedo, plantean situaciones similares. Es el caso de Violante, en *Dicha y desdicha*, cuyo padre, que desempeña también el papel de viejo, en lugar de defenderla, lo que intenta es casarla en contra de su voluntad con el mejor postor, don Fadrique de Miranda.

La segunda protagonista, Irene, de *La margarita*, es una monja, que tiene como figura masculina cercana a su confesor, Remigio que, a causa de unos absurdos celos, provocará su perdición.

La última protagonista, Lisarda, de *El muerto*, el único hermano que podrá ayudarla ha muerto (eso creen todos) y sólo ella puede vengarse del presunto asesino, que al final se descubre que no es tal, ya que aparece el hermano. Y Jacinta tiene a su lado a un padre que sólo quiere para ella al mejor postor, como si de una propiedad en venta se tratase.

En *Los empeños de una casa*, de sor Juana Inés, aparece en escena don Diego, el hermano de una de las damas (mero juguete del amor que no ve nada más) y al padre de doña Leonor, don Rodrigo, al que lo único que le preocupa es restituir su maltrecho honor, y en eso coincide con los dramaturgos de la época.

Es decir, que de las ocho obras estudiadas, sólo en tres de ellas se cuenta con un personaje masculino que tiene la misma función que en las obras de autores masculinos (el padre de Violante en *Dicha y desdicha*, el padre de Jacinta en *El muerto* y el padre de Leonor o el hermano de Ana en *Los empeños*).

Hay que subrayar una vez más que las dramaturgas utilizan a sus protagonistas para hacer algún tipo de reivindicación más o menos solapada o sencillamente mostrar su desacuerdo con alguna de las normas impuestas a los modos de comportarse los personajes o a la trama en general.

4.6.10. Cuadro resumen

Obsérvese en el CUADRO 8 cómo en varias de las comedias el personaje femenino protagonista de las mismas acaba casándose con quien ha

elegido, manteniéndose fiel y constante a su amor a pesar de las dificultades que han tenido que sortear.

Por otra parte, en dos obras, ellas dan muestra de su arrojo y valentía al tomarse la venganza por su mano, acción que solo podía llevar a cabo el hombre.

En definitiva, como hipótesis inferida podemos decir que las autoras de comedias analizadas utilizan a sus personajes de ficción para demostrarnos lo que las mujeres son capaces de ser libres para elegir.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LAS IMPLICATURAS EN EL TEATRO FEMENINO DE LOS SIGLOS DE ORO.

Maria José Rodríguez Campillo

ISBN:978-84-693-8850-1/DL:T.1954-2010

CUADRO 8

OBRA	PERSONAJES		HIPÓTESIS INFERIDA
	PERSONAJE	SIGNIFICADO	
<i>La traición</i>	Fenisa	La mujer puede ser una conquistadora nata	Las dramaturgas demuestran que la mujer también puede hacer lo mismo que el hombre y reivindican el derecho a la igualdad
<i>La firmeza</i>	Armesinda	La mujer puede ser constante en el amor (humano o divino)	
<i>La margarita</i>	Irene		
<i>El conde</i>	Rosaura	La mujer acaba casándose con quien ella quiere	
<i>Dicha y desdicha</i>	Violante		
<i>Los empeños</i>	Leonor		
<i>El muerto</i>	Jacinta		
	Lisarda		
<i>Valor</i>	Leonor	La mujer puede buscar la venganza	

4.6.11. A modo de conclusiones

A partir de la estadística y el estudio en general sobre los personajes, tanto masculinos como femeninos, provisionalmente se puede concluir lo siguiente:

1. Las dramaturgas utilizan un menor número global de personajes en sus obras (nuestro teatro aurisecular limitó su alcance, desde el punto de vista social y funcional, a una galería repetida de *dramatis personae*²¹⁰), aunque el número de personajes femeninos, en ellas es superior, duplicando en algunos casos al de las comedias de dramaturgos.

2. Frente a las comedias masculinas, que en la mayoría de los casos aparece como protagonista un hombre, el personaje principal en ellas es siempre una dama, decidida, firme, enérgica, capaz de solucionar sola sus problemas. No se amilana ante las dificultades, eclipsando casi siempre a los personajes masculinos, que quedan relegados a un segundo plano²¹¹.

²¹⁰ Díez Borque, José M^a (2007: 30-31): «Los personajes teatrales» en *ABCD Semanal*, 20-26 de enero.

²¹¹ Doña María de Zayas habla de los personajes femeninos diciendo que, respecto a los hombres, se encuentran «desamparados»: Laura es huérfana; Marcia tiene a su padre en Lombardía y Fenisa solo cuenta con otra mujer, su madre, que le ayudará a espantar los «moscones». De la

3. Profundizando en la lectura atenta de las comedias llama la atención que, a pesar de que los personajes responden al estereotipo fijado, sin embargo, a la hora de calificar y cualificar a unos y otros personajes, los femeninos tienen una mayor riqueza expresiva, son descritas con rasgos positivos, explicitando y achacando todo lo negativo al galán: ellas, a pesar de ser bellas y angelicales, pueden competir con el hombre en su valentía.

4. Si en la comedia de autores masculinos existen tipos casaderos (normalmente mujeres jóvenes), siempre aparece un pariente (padre, hermano, etc.) que ejerce la función de protector. No así en el caso de las obras escritas por mujeres, en las que las figuras masculinas quedan reducidas a mera anécdota.

5. La presencia del criado, que casi siempre coincide con el gracioso, con sus equívocos, chistes y donaires, es una figura obligada en la comedia y, suele tener rasgos de carácter negativo: aparece en los dramas masculinos

misma manera, Leonor de la Cueva pone a su protagonista femenina, Armesinda, sola y desamparada, frente a la figura todopoderosa de un rey. También Ana Caro hace que su protagonista femenina venga ella sola su honor amancillado, a pesar de que nos recalca que tiene un hermano mayor en la corte de Flandes y, por tanto, lejos de ella. Lo mismo va a suceder en el resto de comedias analizadas pues, por ejemplo, la reina Rosaura, de *El conde*, sólo tiene a un viejo consejero; Irene, de *La margarita*, a su confesor; Lisarda, de *El muerto*, a su hermano fallecido. Sólo en *Dicha y desdicha* y en *los empeños* nos vamos a encontrar con las típicas comedias en las que a las damas acompañan padres o hermanos (pero con quejas por parte de los personajes, como ya

como aficionado a beber, comer y comportarse como un patán. Por el contrario, el gracioso de los dramas femeninos no se muestra zafio; es capaz de dialogar y hasta tiene capacidad para quejarse, para rechazar el rol que le han asignado e incluso promete que va a cambiar²¹².

6. En varias comedias se encuentra un paralelismo de amores entre amo y criado: si el amo es desdeñado por la amada, ocurre lo mismo con el criado, aunque en último término, tanto amo como criado se casan con sus respectivas enamoradas. En el caso de las dramaturgas sucede otro tanto: las criadas se quejan de tener que seguir siempre la suerte de sus amas, les guste o no, según las convenciones del Barroco.

4.6.12. Análisis a la luz de la Teoría de la Relevancia²¹³

La Teoría de la Relevancia propone -como hemos ido aplicando en

veremos en el capítulo pertinente).

²¹² El gracioso en las mujeres sigue las pautas teatrales de la época; es decir, es utilizado como vehículo de transmisión de críticas, de opiniones, o sirve a los intereses del autor a la hora de ridiculizar algo, pero en las dramaturgas esta protesta o ridiculización es más fuerte y va por otros caminos, pues ya veremos en sucesivos capítulos cuáles son las críticas de las autoras puestas en boca de sus graciosos

²¹³ Es obvio que el esquema de análisis aplicado a los personajes difiere del de los anteriores capítulos, aunque no el proceso que es el mismo: las inferencias surgen, no solo de sus comportamientos, de lo que dicen, de lo que se les achaca, sino incluso de la estadística que

páginas anteriores- que la comunicación humana se logra mediante un proceso inferencial, que obviamente tiene como base la información que proporciona el emisor y el contexto compartido o no, pero que en todo caso reconstruye el receptor.

Hay que recordar que el *input*, es decir, el mensaje que intenta enviar al receptor puede ser de diferente índole: un enunciado o cualquier elemento perceptible como es, por ejemplo, una señal, por cierto más relevante cuanto más repetitiva se presenta.

El ser humano ante cualquier estímulo intenta interpretarlo de acuerdo con la intención del emisor, y lo hace siguiendo un proceso que se desarrolla, *grosso modo*, en tres etapas: la primera es la descodificación (*Explicaturas*), que permite seleccionar los estímulos necesarios para poder asignar una representación mental convencional.

La segunda etapa para poder interpretar un enunciado consiste en identificar su forma proposicional (*Premisas Implicadas*), es decir, recuperar la información expresada por el emisor mediante una serie de premisas implicadas con la ayuda de los contextos. La tarea fundamental consiste en la asignación de referentes con la ayuda de los enriquecimientos del contexto lingüístico.

refuerza y propicia determinadas implicaturas.

Una vez finalizada esta etapa, el receptor ya tendrá más o menos una idea literal del contenido del enunciado, pero necesitamos saber exactamente si el mensaje se corresponde con el significado del emisor (*Conclusiones Implicadas*). Mediante un proceso inferencial explicitado lingüísticamente se puede llegar a la comprensión que lleve al receptor a la conclusión correcta.

Lo importante en la Teoría de la Relevancia es ser *intencional*, o sea, que la información que llega al receptor vaya más allá de la literalidad semántica «que transporta» el enunciado, es decir, si hay que descodificarla en sentido figurado como una metáfora²¹⁴ o entenderla como una expresión cargada de ironía o si lo que se quiere transmitir se reduce a un simple juego lingüístico.

Como decíamos hace un momento, el mensaje de un emisor a un receptor no se corresponde necesariamente con un enunciado lingüístico sino que puede ser cualquier otra realidad o ficción, por ejemplo, un personaje o simplemente la estadística, que hace que el hecho más inocuo pueda convertirse en relevante, como hemos podido comprobar en el análisis del número y la función de los personajes en las comedias de hombres y mujeres.

²¹⁴ La metáfora ya forma parte de nuestra manera de pensar, de entender el mundo; es un fenómeno social y creativo, al igual que el habla y, en ocasiones, se convencionaliza de tal manera que llegamos incluso a perder la noción de que estamos utilizándola.

El personaje teatral se manifiesta en todos sus aspectos a través de frases que son enunciados completos y de ahí que toda la misión del personaje en la obra teatral sea discursiva. Por ello,

parece claro que el personaje dramático, como «imagen representada» corresponde a un enunciado directo, en el sentido gramatical de una frase de una lengua con sentido completo”²¹⁵.

La mención explícita del nombre del personaje principal y, en la mayoría de los casos de la función que ejerce en la obra (galán, dama, viejo, etc.) supone una valiosa información que como espectadores y en su defecto, lectores, nos permite identificar a dicho personaje como *Juan es el galán* o *Juan es el conquistador*, con lo que se nos proporciona su primera imagen. Esta primera imagen del personaje está implícitamente ahí y está formulada atributivamente y de una manera existencial: es un enunciado implícito del tipo más sencillo que funciona como un designador nominal para saber quién habla en algunos momentos puntuales de la obra. Y este tipo de enunciado es el que nos proporciona el nombre del personaje, que es un designador nominal para saber quién habla en algunos momentos puntuales de la obra, con todas las evidentes connotaciones semánticas y deícticas que también podemos encontrar, por supuesto, en los textos narrativos. Pero en los Siglos de Oro,

²¹⁵ Romero Sire, Ana Isabel (1998: 217): “El personaje dramático como enunciado y enunciación” en *Teatralia II. El personaje teatral*. Vigo, Universidad de Vigo, pp. 213-246.

este enunciado va más allá y se le suele atribuir a esta lista de personajes, como decíamos más arriba, una serie de atributos que pueden ser profesionales (criado o criada), de rango social (rey, galán, dama) o de rango familiar (padre, hermano), por ejemplo, sin necesidad alguna de mayor aclaración y, con eso, los lectores o emisores de los dramas de esta época ya tenemos suficiente, de momento, para encuadrar a ese personaje o enunciación pues en esta época, el rol de personaje estaba muy estereotipado y, con esa simple aclaración, los emisores llegamos a entender todo un mundo de posibilidades.

En el teatro de los Siglos de Oro «el descubrimiento» del galán o de la dama por parte del público conllevaba, entre otras muchas cosas, una serie de atributos positivos achacables al hombre, como figuras estereotipadas que no defraudaban al senado, porque era lo «lógico». Así pasamos del enunciado denominativo a un enunciado de atribución de cualidades, como el *galán es valiente*, que resulta del comportamiento del mismo.

Pero, ¿cuál sería la reacción del público al ver aparecer en escena a una dama adornada con todas las cualidades atribuibles al galán y a este como una marioneta en sus manos, como ocurre, por ejemplo, en *El Conde* de Ana Caro? ¿A quiénes se les otorgarían valoraciones positivas y a quiénes se les calificaría de cobardes, inconstantes y otras lindezas por el estilo?

Es, en efecto, el mundo al revés, tal y como lo plantean las dramaturgas.

Dentro de la situación comunicativa representada por la ficción dramática, los enunciados que generan la imagen del personaje son enunciaciones plenas (actos de habla) y funcionan como tales, al contener enunciados sometidos a valores de verdad para las personas representadas. Este es el caso del enunciado *las mujeres son las auténticas protagonistas de las obras*, que resume las características y cualidades que las dramaturgas atribuyen a las protagonistas de sus respectivas comedias y que constituye el resultado del análisis del capítulo en su conjunto.

Sometemos, a continuación, el enunciado anterior al análisis según la Teoría de la Relevancia.

Tareas y proceso:

Elaborando una hipótesis apropiada sobre el contenido explícito (EXPLICATURAS) mediante la descodificación, desambiguación, asignación de referente y otros procesos pragmáticos de enriquecimiento de cada uno de los textos de las comedias, en los que se habla de los personajes (qué hacen, qué dicen, cómo se mueven) surge una explicatura cuya representación lingüística es la siguiente: las mujeres son las auténticas protagonistas de las obras.

De esta explicatura se derivan las siguientes PREMISAS

IMPLICADAS:

1. La mujer es valiente
2. La mujer es constante
3. La mujer destaca más que el hombre
4. La mujer está tratada con rasgos positivos

Las *premisas implicadas* anteriores, según la Teoría de la Relevancia, generan una implicatura que recoge el contenido de ellas y que se puede formular globalmente como sigue: *En las comedias femeninas la protagonista es siempre una mujer que rompe moldes.*

De acuerdo con la tercera de las etapas descrita más arriba, CONCLUSIONES IMPLICADAS, elaboramos una hipótesis según el proceso global de comprensión que formulamos de la siguiente manera: *las dramaturgas se valen de sus personajes para vulnerar la normativa que regulaba la vida de las mujeres.*

5. CONCLUSIONES FINALES

5.2. REFLEXIÓN PERSONAL

Durante varios cursos universitarios he estado impartiendo una asignatura titulada «La Comedia española de los Siglos de Oro» y, ya desde el comienzo, al prepararla, me daba cuenta de que, cuando repasamos las historias de la literatura o los manuales más normales, encontramos largas listas de dramaturgos de los Siglos de Oro, pero en absoluto, con alguna excepción como Ana Caro o Sor Juana Inés de la Cruz, se mencionan nombres femeninos.

Siempre que hemos hablado del teatro de los Siglos de Oro nos hemos centrado en los autores, en los dramaturgos, ignorando totalmente las obras escritas por mujeres, como si nunca hubieran existido. Y por ello, en un primer momento, nos impusimos la tarea de recuperar las obras de esas mujeres que vivieron en aquella época, tomaron parte activa en aquella sociedad, crearon obras teatrales y jugaron un papel destacado y de una forma muy significativa.

Pienso que sin las dramaturgas, el panorama literario de los Siglos de Oro queda empobrecido, queda disminuido, cojo: adolece de algo importantísimo como es la aportación de la mujer a la cultura occidental, y muy en particular a la española.

Dentro de esta producción literaria del Barroco, en nuestro quehacer, descubrimos una serie de escritoras que van a aprovechar, al igual que sus contemporáneos, todo cuanto tienen a su alcance, para crear una obra original, una obra peculiar y, en cierta manera, una obra que sirva de precedente a escritoras posteriores. Estas ilustres mujeres, autodidactas, se atreven a entrar en un mundo prohibido a la mujer, el mundo de la creación literaria: escriben novelas, poesías y teatro, obras que, salvo raras excepciones (Ana Caro y sor Juana Inés de la Cruz), quizá por lo «novedoso» del hecho, como decíamos al principio, van a permanecer en el anonimato. Pero sobre todo se atreven con el género literario de más éxito de la época, y también el más conflictivo, pues muchos moralistas de entonces se oponían a que se escribieran determinadas obras teatrales.

Ya hemos visto que las dramaturgas entran en los mismos moldes que ellos, respetan la preceptiva, pero se toman ciertas libertades con una finalidad muy concreta: no se resignan a la desigualdad con respeto a los varones. Y como no disponen de otros cauces, lo escriben, lo denuncian, expresan su disconformidad por boca de los personajes de sus comedias.

Ofrecen, estas dramaturgas, por ejemplo, un curioso mundo de mujeres activas, llenas de vida, con iniciativa propia, y dispuestas a romper con todo y

con todos los obstáculos que encuentran en su camino, todo lo contrario a lo que nos tenían acostumbrados Lope o Tirso.

Leyendo sus obras surgen multitud de preguntas sobre el porqué de muchos comportamientos de los personajes, de sus comentarios, las críticas a lo establecido, la ruptura de tantos esquemas y costumbres tradicionales. Y la respuesta la hemos obtenido en la investigación de esta Tesis, como señalábamos más arriba.

Sabemos perfectamente que el autor dramático parte de una visión del mundo y de la sociedad y en ese sentido la comedia, en parte se hace eco de los conflictos sociales, un modo poco comprometido de denuncia, máxime si se pone en boca del *gracioso*. En el espectáculo dramático lo relevante no es solo lo que se explicita y se observa, sino que, a veces, lo es mucho más lo que no se dice, pero se intuye o se puede deducir o también aquellas otras informaciones resultado de todo un proceso inferencial, propiciado por el contexto y que, como hemos ido mostrando, es lo que realmente adquiere pertinencia.

5.2. LOS OBJETIVOS Y LAS CONCLUSIONES

Para resolver la hipótesis de la presente Tesis Doctoral nos habíamos propuesto varios objetivos. Uno de ellos era *probar* que las obras dramáticas escritas por mujeres responden a un mismo esquema constructivo, que enmascara algunos problemas femeninos.

En este sentido cabe destacar el capítulo dedicado a *Los personajes*, en el que abordamos el número de ellos, los papeles que desempeñan, el sexo, así como las relaciones y las diferencias significativas con respecto a las comedias de Lope o Tirso. El resultado (obviamente también de los otros capítulos) lo hemos recogido en un *diagrama*, que expresa de una manera gráfica, el esquema constructivo común a todas las comedias. Mediante un proceso deductivo llegamos después a lo que hemos denominado *hipótesis inferida*, expresada mediante los enunciados siguientes, que encierran las conclusiones parciales de cada uno de los capítulos, como el lector podrá verificar:

- La mujer es valiente y decidida
- Denuncia de las convenciones teatrales y sociales
- El tópico del perdón, al finalizar la obra, se convierte en
petición de perdón por haberse atrevido a escribir
- La mujer es constante y valerosa y no se somete a los dictados
paternos.

Por otra parte, como ya hemos puesto de relieve, en la mayoría de los capítulos temáticos (el *dizfraz*, el *metateatro*, la *captatio*, etc.) se repiten los tópicos, se rompen los esquemas teatrales tradicionales o los personajes protestan, comportamientos todos ellos nada habituales en la comedia de los Siglos de Oro y, por el contrario, con una clara finalidad de manifestar el descontento y la protesta por la discriminación femenina que sufrían en sus propias carnes nuestras escritoras.

Otro de los objetivos era *descifrar* y *analizar* de manera sistemática todo significado que fuera más allá del sentido literal de las palabras. En efecto, desde la Pragmática Lingüística y la Teoría de la Relevancia, se ha puesto de manifiesto, mediante una serie de procesos inferenciales, la aparición sistemática de elementos de contenido ocultos bajo el ropaje lingüístico, que apuntan en varias direcciones. Para ello, ha sido preciso un doble recorrido en dos procesos sucesivos. El primero, previo el inventario de textos relevantes para nuestro propósito en relación con el tema (cfr. 4.2., 4.3. y ss.), ha consistido en una análisis pragmático-contextual, el resultado del cual aparece en el cuadro-resumen del capítulo en cuestión, cuya última columna, *hipótesis inferida*, recoge en forma de enunciado el resultado del proceso deductivo de la operación del *análisis textual*.

En segundo lugar, hemos sometido a análisis los textos anteriores según

la Teoría de la Relevancia de Wilson y Sperber, siguiendo el proceso y las tareas establecidas al efecto (*explicaturas, premisas implicadas y conclusiones implicadas*) tal como contempla nuestro modelo de la página 121, señalando las implicaturas que van surgiendo y que aparecen en todo proceso inferencial en la transmisión de mensajes.

En la verificación de la hipótesis, como hemos justificado en 4.2.4., ha jugado un papel medular el proceso mental que lleva a comprender un mensaje en sentido traslaticio. Sabemos por experiencia que muchos conceptos no claramente delineados, para interpretarlos, se requiere la utilización de otros conceptos que entendemos con mayor claridad, como ocurre con el sentido figurado de las palabras. Así, por ejemplo, nuestro sistema conceptual hace que el receptor identifique el significado del emisor, por ejemplo, mediante una metáfora, como ocurre en nuestro caso.

Por último, digamos que, como hemos probado, la Tesis aporta la interpretación de aquellos elementos reiterativos que aparecen en las comedias de factura femenina y que desde el punto de vista del significado apuntan en una sola dirección, conclusión final que formulamos de la siguiente manera:

LAS DRAMATURGAS DE LOS SIGLOS DE ORO UTILIZAN A
LOS PERSONAJES DE SUS COMEDIAS PARA RECLAMAR LOS

MISMOS DERECHOS QUE LOS HOMBRES Y MOSTRAR SU
PROTESTA POR LA DISCRIMINACIÓN DE LA MUJER, implicatura
global que verifica la hipótesis inicial cuyo significado coincide con el emisor.

6. APÉNDICE

6.1. *María de Zayas y Sotomayor*

A pesar de la fama que tuvo en vida María de Zayas y Sotomayor como escritora, apenas conocemos datos de su vida. Sabemos seguro que nació en Madrid, en cuya iglesia de San Sebastián fue bautizada el 12 de septiembre de 1590. Sus padres fueron don Fernando de Zayas y Sotomayor y doña María de Barrasa. El padre, que era capitán de infantería, obtuvo el hábito de Santiago en 1628, por lo que parece ser que la escritora perteneció a una clase de nobleza menor, que le daba derecho a lucir el doña como tratamiento de calidad.

De 1621 a 1639 aparecen versos suyos encabezando obras de otros autores, lo que, unido a las alabanzas que le prodigan Pérez de Montalbán (1624), Castillo Solórzano y Lope de Vega, mueve a pensar que la autora vivía en Madrid y formaba parte activa de las academias de la Corte, aspecto que confirma el prólogo de la primera serie de sus novelas.

Aunque falten datos precisos al respecto, no cabe duda de que se tuvo que desenvolver con soltura en los corrillos literarios de Madrid, donde debió participar en academias, aunque apenas nos queden poemas de esa actividad creadora.

En 1637, en Zaragoza, publica sus *Novelas amorosas y ejemplares*, obra de enorme éxito, a la que seguiría, en 1647 y también en Zaragoza, los *Desengaños amorosos*. Ambas obras gozaron de un éxito enorme y se reeditaron varias veces en vida de su autora.

Entre estas dos fechas es probable una estancia de doña María de Zayas en Barcelona, ya que en aquella ciudad en su sátira *Vexamen*, el autor catalán Francesc Fontanella, habla de ella y, además, tenemos registrada su presencia en 1643.

Ningún otro dato seguro se conoce de esta autora, pese a su enorme éxito como novelista. Viajes a Valladolid, a Nápoles (en donde su padre habría servido al Conde de Lemos), a Zaragoza, son conjeturas más o menos verosímiles.

Parece seguro que vivió casi toda su vida en Madrid, y que la unió una amistad entrañable con la poetisa y dramaturga sevillana Ana Caro, que vivió con ella en Madrid.

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

de ser de nuestra autora, y recuerda que el nombre de María de Zayas era relativamente corriente en la época.

María de Zayas es conocida sobre todo como novelista, género en el que ocupa lugar destacadísimo. Sus dos colecciones de novelas, *Novelas amorosas y ejemplares* y *Desengaños amorosos* son, después de las de Cervantes, las más importantes dentro del género de la novela corta en nuestro Siglo de Oro.

Su éxito fue muy grande en la época y aún hoy se recuerda a María de Zayas como buena novelista.

Sin embargo, era en su tiempo apreciada como poetisa, como demuestran sus poemas de dedicatoria y las abundantes poesías esparcidas por sus novelas; y como autora teatral la apreciaba al menos Pérez de Montalbán, que dijo de esa faceta suya: «tiene terminada una comedia de excelentes coplas».

Esta comedia, sin embargo, no se publicó hasta que lo hizo Serrano y Sanz, en 1903, a partir de un manuscrito de mediados del siglo XVII. Se trata de *La traición en la amistad*, la obra analizada en la presente tesis y que, por los datos que acabamos de aportar, podemos ver que no se estrenó en su época.

I

La traición en la amistad.

Escrita, probablemente, antes de 1633. Inédita en su época. Corresponde al Manuscrito 173 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Comedia en tres

jornadas y en verso, como era costumbre en la época.

La acción transcurre en Madrid, en casa de Marcia, en casa de Fenisa y en la calle.

La obra nos explica la historia de dos conquistadores natos, Liseo y Fenisa. Liseo, después de gozar de los favores de Laura, la abandona por Marcia. Esta, imprudentemente, enseña su retrato a Fenisa, incorregible seductora, que, entre el amor y la amistad, prefiere el amor y consigue enamorar a Liseo, a la vez que encandila a Don Juan y a Lauro.

Laura, la dama engañada por Liseo, acude a Marcia al enterarse de que Liseo está con ella y esta, arrepentida de su ligereza, vuelve al amor de Gerardo. Marcia también ayuda a su prima Belisa a conquistar a don Juan y, mediante el ingenio, logra unir a Liseo y Laura, la muchacha deshonrada.

Al final de la obra, Fenisa es la única que se queda sola, despreciada por todos su antiguos amantes: se ha comportado como una uy libertina de conquista en conquista y ha jugado con la amistad de Marcia, lo que parece lógico que se la deba castigar por ello. También se castigará a Liseo, al obligarle a casarse con la mujer que ha deshonrado.

La traición en la amistad es una comedia de enredo al estilo de la época pero «a lo grande», pues hay en ella tres galanes y cuatro damas que van alternando en su preferencias por unos o por otras hasta que el desenlace obliga

a un emparejamiento que restaura el orden: el final feliz típico del momento. En cuanto a estructura, por tanto, no presenta grandes novedades, sino que sigue el esquema prefijado ya por Lope y sus discípulos. Sin embargo, el juego amoroso es en *María de Zayas* de una desenvoltura que no se esperaría encontrar en el Siglo de Oro y mucho menos en manos de una mujer.

Fenisa es un personaje excepcional en su época: seductora, libertina, no se conforma con los amantes a pares y los querría docenas. No tiene prejuicios, domina a los hombres y hace de ellos lo que quiere: es la auténtica contrafigura femenina de don Juan Tenorio y, como él, será castigada al final, pero su castigo suena más bien a algo simbólico, pues se la deja una puerta abierta para volver a las andadas.

6. 2. *Leonor de la Cueva y Silva*

Como del resto de las autoras dramáticas del XVII, se tienen pocos datos de esta escritora, la mayoría de ellos aportados ya en 1903 por Serrano y Sanz. Según afirma esta autor, nació en Medina del Campo a principios del siglo XVII, pues se conoce una composición suya hacia 1625 dedicada a la muerte de su tío, Francisco de la Cueva.

Sus padres fueron don Agustín de la Rúa y doña Leonor de Silva, hidalgos naturales de Medina. Tuvo varios hermanos dedicados a la Iglesia o las armas; entre ellos, el capitán don Antonio de la Cueva y Silva, a quien doña Leonor dedica una composición, que en 1645 solicitó el hábito Santiago, de cuyas pruebas se conocen los escasos datos sobre nuestra autora. También son sus hermanos el canónigo Jerónimo de la Rúa, que debió guardar el manuscrito en que se conservan las poesías de doña Leonor o el teniente de asistente Juan de la Rúa. Además, hubo también una hermana, Jacinta.

En la familia había antecedentes literarios como su tío, Francisco de la Cueva y Silva, poeta y dramaturgo.

Desconocemos si doña Leonor se casó, así como el año de su muerte, que Serrano y Sanz supone que debió de ocurrir después de 1650, basándose en que en 1645 se publica un soneto suyo a la muerte de la reina Isabel de Borbón. Sin embargo, él mismo cita como suya una composición poética a la muerte de la Reina M^ª Luisa de Orleans, que se produjo en 1689 y esto ya parece del todo improbable, pues doña Leonor debió morir en la última década del siglo XVII.

Como su tío, Leonor fue poeta y dramaturga, aunque ella no pudo publicar ninguna obra en vida.

Se conservan de ella, en manuscrito, una colección de poemas,

probablemente autógrafos, y una comedia, *La firmeza en el ausencia*, que es la que analizamos en la presente Tesis.

Tanto los poemas como la comedia permanecieron inéditos hasta nuestro siglo, en que los publicó Serrano y Sanz (aunque no publicó, sin embargo, todos los poemas, sino una selección; las poesías completas esperan aún una primera edición). Posteriormente se recogen poemas suyos en todas las antologías de poesía femenina que incluyen el Siglo de Oro.

Las obras de doña Leonor de la Cueva se inscriben en el barroco de la escuela de Lope de Vega, de expresión llana y directa (dentro de los tópicos petrarquistas, pastoriles y mitológicos que son ineludibles, en la época), sin excesos retóricos ni demasiados cultismos.

I

La firmeza en el ausencia.

Comedia manuscrita, sin fecha de escritura y de la cual se ignora si llegó a representarse, aunque lo más probable fuera que no.

La tenemos recogida en el Manuscrito 17234 de la Biblioteca Nacional, que perteneció a los duques de Osuna.

Es una comedia en tres jornadas y en verso.

La acción sucede en Nápoles, en el palacio del Rey Filiberto y en el

campo de batalla, en lugares indeterminados del mismo Reino.

Armesinda, bella dama de la Infanta Celidaura, está enamorada de don Juan, quien le corresponde desde seis hace años con un amor sin tacha. El rey Filiberto, que está enamorado a su vez de Armesinda, decide librarse del incómodo rival y lo envía a la guerra con los franceses. Cuando don Juan se va, deja a su amigo don Carlos al cuidado de la dama, pues él ya intuye las intenciones del monarca. Mientras don Juan está fuera de Nápoles, el rey se las arregla para evitar que Armesinda reciba sus cartas, e incluso le hace llegar la noticia de que don Juan se ha casado con una bella francesa. A pesar de todo, Armesinda sigue fiel a su amor, demostrando con ello que la mujer, si se lo propone, puede ser firme en sus decisiones. Cuando llega la falsa noticia de la muerte de don Juan y Armesinda, en vez de ceder, decide entrar en un convento, pero en ese momento llega victorioso don Juan y el rey, arrepentido de su anterior comportamiento, los casa y colma de mercedes.

Serrano y Sanz considera esta comedia «no desprovista de algún interés dramático, si bien desde las primeras escenas se ve el desenlace».

La comedia no es precisamente de enredo, ya que su desarrollo, muy lineal, se basa en la firmeza de Armesinda frente a pruebas cada vez mayores, y los episodios secundarios son muy pocos, y el papel del gracioso, Tristán, bastante reducido.

Como comedia de carácter le falta la evolución psicológica de sus personajes, pues estos son de una pieza, nos son dados así desde el principio y no evolucionan mucho o nada.

Esta comedia es el retrato de una dama fiel a su prometido, a pesar del asedio a que es sometida nada más y nada menos que por el monarca.

El tema de la misma es el de la mujer fiel a su enamorado, por encima de cualquier adversidad. Este tema, por supuesto, chocaba con los tópicos más extendidos en la época sobre la mujeres, y parece que llamaba la atención de la autora pues, en su poesía, también es constante.

6. 3. *Ana Caro Mallén de Soto*

Se conocen también muy pocos datos seguros de la vida de Ana Caro, que fue, sin embargo, muy celebrada en su época, pues fue una escritora profesional en los Siglos de Oro ya que, para ella, la escritura era un medio de ganar dinero.

Serrano Sanz supone que fue hermana de don Juan Caro Mallén de Soto, caballero granadino que fue caballerizo mayor de doña Elvira Ponce de León, Marquesa de Villanueva de Valdueza; este caballero murió en 1655, y

por esos mismos años dejamos de tener noticias de doña Ana, lo que podría ser indicio de su muerte.

Por lo demás, los datos que nos quedan de Ana Caro son estrictamente profesionales: encargos literarios, pagos, libranzas a cuenta de sus obras en Sevilla y en Madrid.

Por estos encargos sabemos que nuestra autora no fue una simple aficionada a las letras, sino una escritora reputada que cobraba por su trabajo y a quien le encargaban obras el Cabildo de la Catedral de Sevilla, la nobleza de esta ciudad y la Villa de Madrid. Todo esto ha llevado a Lola Luna, su máxima estudiosa, a considerarla una «escritora profesional».

De 1628 es su primera obra conocida, una *Relación poética de las fiestas celebradas en el convento de San Francisco en Sevilla*, ciudad a la que siempre estuvo ligada. En 1633 hizo más relaciones.

En 1637 viaja a la Corte, a donde llegó en enero para asistir a las fiestas del Buen Retiro, que también poetizará por encargo del concejo y que fue pagado espléndidamente por el conde duque de Olivares.

Si se instaló en Madrid, no perdió el contacto con Sevilla, cuyo Cabildo le paga en 1641, 1642, 1643 y 1645 por sus autos para las representaciones del Corpus.

Son años en que entra en contacto con María de Zayas a quien la unió

una gran amistad, con Castillo Solórzano, con Vélez de Guevara, que la retrata en *El diablo cojuelo*, y con otros autores. Es posible que la uniera el parentesco con Rodrigo Caro, quien la cita en *Varones ilustres de Sevilla* como «insigne poetisa que ha hecho muchas comedia representadas en Sevilla y Madrid y otras partes, con grandísimo aplauso, en las cuales casi siempre se le ha dado el primer premio».

En 1653 se publica su comedia *El conde Partinuplés* en el *Laurel de Comedias de diferentes autores*, de Diego de Balbuena.

Esa es la última noticia que tenemos de su autora.

De su posible lírica no conservamos sino poemas de circunstancias, todos ellos de encargo. Poesía de «relaciones», es decir descripciones poéticas de fiestas religiosas o cortesanas o conmemoración de victorias de las armas españolas. Como ejemplos, tenemos las ya citadas *Relaciones... a los santos mártires del Japón*, de 1628, el *Contexto de las reales fiestas... del Buen Retiro*, de 1637, o la *Grandiosa victoria... de Tetuán*, de 1633.

El oficio de poeta incluía entonces el de autor de comedias, y Ana Caro lo fue, y tuvo fama de ser excelente. De su producción, posiblemente cuantiosa, conservamos dos comedias, *El conde Partinuplés* y *Valor, agravio y mujer* (ambas comentadas en esta Tesis), y una *Loa Sacramental*.

Hemos de suponer que estas dos comedias fueron «vendidas» para su posterior representación e impresión, aunque no tenemos noticias fiables de ello.

De lo que sí tenemos noticia es de autos que se han perdido, como *La puerta de la Macarena* y *La cuesta de Castilleja*.

Todo esto nos muestra a Ana Caro como una autora versátil, hábil en su oficio y con gran capacidad de creación.

Su obra se encuadra dentro de los rígidos esquemas del teatro de la época.

Ana Caro ha gozado de una cierta fortuna crítica, pues ella sí que fue publicada ya en 1653, y volvió a publicarla Mesonero Romanos en su *Colección de Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, en la BAE (honor que comparte sólo con Sor Juana Inés de la Cruz).

Hoy en día es perceptible una revalorización de esta autora.

Las dos comedias que tenemos conservadas de ella tienen como protagonista a la mujer que va a resolver ella sola su destino. El planteamiento de ambas obras nos puede sugerir inicialmente que nos hallamos ante una reivindicación del estatus de la mujer.

I

El conde Partinuplés.

Publicada en 1653, en *Laurel de Comedias. Cuarta parte de diferentes autores*, a costa de Diego de Balbuena, Madrid. Imprenta Real, aunque se desconoce la fecha de su redacción.

Con seguridad parece ser que se representó antes de 1653, pero no hay noticias sobre ello.

Es una comedia en tres jornadas, en verso polimétrico.

La acción transcurre en Constantinopla y en Francia, en diversos lugares: palacio de Rosaura, castillo encantado, monte junto al mar.

Rosaura, Emperatriz de Constantinopla, se ve obligada por su pueblo a casarse en contra de su voluntad, ya que las estrellas le auguraron que sería engañada por el hombre que le diese palabra de esposo. Ante la presión, cede, pero con la condición de conocer con tiempo a los pretendientes, para ver cuál de ellos es más firme y constante en sus afectos. Se presentan Federico de Polonia, Eduardo de Escocia y Roberto de Transilvania, pero Rosaura prefiere al Conde Partinuplés, heredero de Francia y prometido a Lisbela.

Aldora, prima de Rosaura y maga, intentando ayudarla, consigue llevar al Conde y a su criado Gaulín a un castillo encantado donde Rosaura lo visita todas las noches con la condición de que no trate de saber quién es. El Conde cae en un amor insensato por la dama desconocida, que le va proponiendo

pruebas para aquilatar su amor. Parece como si se hubieran invertido los papeles y el conde se queda en el castillo y Rosaura sale cada día a trabajar para volver por la noche a estar juntos.

Una noche, al dormirse Rosaura, Partinuplés no puede resistir la tentación y descubre el rostro de la bella, rompiendo así su palabra. Al despertar Rosaura y ver lo que ha sucedido, se enfada con él, pues no ha sabido mantener su palabra y expulsa al Conde con mandato de matarlo. Aldora, sin embargo, lo salva y le manda presentarse como caballero aventurero en el torneo donde se decidirá quién será el marido de Rosaura.

Entre tanto, Lisbela, la prometida de el Conde, cuyo padre ha muerto, ha tomado el mando de sus tropas y, con traje guerrero, se presenta ante Constantinopla exigiendo la libertad de Partinuplés, ya no para marido, sino para Rey de Francia.

Rosaura la invita al torneo, en donde vence el caballero desconocido, que resulta ser el Conde. Cuando Lisbela le ofrece la corona de Francia, él la rechaza y pide sólo el amor de Rosaura.

Esta, al fin, convencida de la lealtad de Partinuplés, lo acepta, y de paso casa a Lisbela con Roberto de Transilvania, a Aldora con Eduardo de Escocia y a Federico de Polonia con una hermana de Roberto.

Estamos, por tanto, ante el final feliz al que nos tenían acostumbrados

los dramaturgos de la época.

La comedia es, como ya señalaba Mesonero Romanos, un buen ejemplo de comedia caballeresca, recreación dramática del mundo medieval de las leyendas artúricas y carolingias, muy cercano a los libros de caballerías (dicen que su base es uno de ellos con el mismo título), con su parafernalia de castillos encantados, naves que recorren distancias enormes en un suspiro, etc.

El aspecto de narración popular está también presente en los tres pretendientes, las pruebas a que debe someterse el Conde, etc., que también guardan relación con la fábula mitológica de Eros y Psiquis.

Con todos estos elementos, la comedia debía de ser sumamente espectacular, con la intervención de máquinas y otros efectos escénicos, como aparece en algunas acotaciones: «Sale el Conde tras una fiera vestida de pieles, vale a dar y vuélvese una tramoya, y aparece Rosaura».

El mismo Gaulín bromea sobre este aspecto de la comedia por ejemplo cuando, perdidos él y el Conde, se oye misteriosamente la voz de Aldora (según la acotación, «en una apariencia, en que se subirán con ella los dos al fin del paso») gime el gracioso:

«Tramoya tenemos.

Esto es hecho».

Comedia, pues, de gran espectáculo, con algo de comedia de magia, y llena de efectos visuales.

En la obra, las mujeres tienen un marcado papel protagonista, son personajes activos (no sólo Rosaura, también Lisbella) y los hombres son meros comparsas, incapaces de tomar decisiones, que siguen el juego que marcan las mujeres.

Además, mencionan también que es una comedia en la que su autora se permite criticar esa visión que se tenía de la mujer en la época, invirtiendo los papeles para demostrar que las mujeres pueden llegar a hacer lo mismo que los hombres si se lo proponen.

II

Valor, agravio y mujer

Se desconoce la fecha en que fue escrita, aunque hay ya publicaciones del siglo XVII, sin año.

Comedia en tres jornadas, en verso polimétrico.

La acción se desarrolla en Flandes, en un bosque y en la corte de Bruselas.

La comedia se inicia en un bosque de Flandes, en donde Estela y Lisarda se ven sorprendidas por una tormenta y atacadas por unos bandidos, peligro del que les libra don Juan de Córdoba, caballero recién llegado de España. Al lugar

llegan también el Príncipe Ludovico y don Fernando de Ribera, caballero sevillano, que reciben y agasajan al recién llegado. Este, preguntado por don Fernando, confiesa que ha llegado a Flandes huyendo de un compromiso con una dama sevillana a la que sedujo y de la que se ha cansado.

Esta dama ultrajada, sin embargo, ha seguido al seductor sin que este lo sepa y se encuentra en el bosque con su criado Ribete (el gracioso de la obra). La dama en cuestión es doña Leonor de Ribera, hermana de don Fernando, pero al que lleva años sin ver y, por tanto, no reconocerá en un primer momento. Decidida a recuperar a don Juan, Leonor se viste de hombre y se transforma en Leonardo Ponce de León, su primo, personalidad con la que se presenta a don Fernando. Jugando con la doble personalidad hombre/mujer, Leonor logra evitar el compromiso de don Juan con Estela enamorando a la dama como Leonardo, incluso retando a duelo a su amado.

La situación llega a su punto culminante cuando don Fernando descubre que la dama burlada por don Juan es su propia hermana.

Sin embargo, Leonor, que ha conseguido que don Juan declare que aún la ama, se desenmascara y todo se soluciona con bodas múltiples: don Juan y Leonor, don Fernando y Estela, Ludovico y Lisarda y Ribete y Flora (los criados). Otra vez, como no podía ser menos, bodas múltiples final feliz.

Valor, agravio y mujer se integra en la tradición de las comedias de mujer disfrazada de hombre para recuperar su honor, de la que es ejemplo *Don Gil de las calzas verdes* y con la que tiene muchos puntos de contacto.

El enredo, sin embargo, que es tan importante en la obra de Tirso, está aquí reducido a unos niveles modestos, pues la autora se centra más en la trama psicológica de cómo Leonor logra recuperar el amor de don Juan, desbaratando sus amores primero y dándole celos después, que en otra cosa.

Doña Leonor, así, es un perfecto ejemplo de «mujer fuerte» que no se conforma con su suerte y es capaz de meterse en peligros y azares con tal de recuperar su honor y su amor. Y muestra de ello es que, en *Don Gil*, por ejemplo, la dama al final necesita la ayuda del padre, el personaje masculino que hay detrás de ella para salvaguardar su honor, pero aquí, Leonor se basta ella sola para hacerlo, aun teniendo cerca de su propio hermano.

Como en *El conde Partinuplés*, es ella, la mujer, el motor de la acción y lo más importante de la trama.

Dentro de su esquema tópico, es una comedia hábil, muy bien versificada y llena de efectos teatrales.

Lola Luna, estudiosa de Ana Caro, supone que es una respuesta al *Burlador de Sevilla*, de Tirso pues don Juan sería contrafigura de aquel don Juan y Leonor una de las burladas por el gran burlador que, más ingeniosa,

arriscada y valiente que él, logra devolverlo al redil.

Nosotros también vemos una reivindicación de la fuerza que podemos tener las mujeres y de lo que podemos hacer nosotras solas, sin ayuda de los hombres.

6. 4. *Ángela de Azevedo*

Nació en el siglo XVII en Lisboa y fue hija del hidalgo de la Casa Real Juan de Azevedo Pereira y de su segunda esposa, Isabel de Oliveira. Sin embargo, se trasladó joven a Madrid con sus padres, donde se convirtió en dama de Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV (Isabel de Borbón fue reina de 1615 a 1664).

Se desconoce el nombre de su marido, pero sabemos que se casó y tuvo al menos una hija pues, al enviudar, ingresó junto con esa hija en un convento de la orden de San Benito (se supone que en tierras portuguesas), y allí murió.

Tuvo fama de ingeniosa, discreta y hermosa.

Ha publicado *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, *El muerto disimulado* y *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, las

tres sin fecha, sin lugar de edición y sin nombre de editor, aunque del análisis de estas tres comedias parece deducirse que la autora las escribió a finales de los años 30 y principios de los 40 del siglo XVII.

En conjunto, las tres comedias, escritas en castellano, pero localizadas en Portugal, que ensalzan las ciudades, las gentes y los santos de esa nación, no tienen sentido a partir de la guerra de la independencia de Portugal, sino durante los años anteriores, cuando en la Corte española se veía Portugal como uno más de los reinos de Felipe IV.

Las obras son tres comedias que siguen perfectamente a Calderón. *Dicha y desdicha* es una comedia de enredo, con un planteamiento muy complicado y con un gran dominio de los personajes, que implica una larga tradición en el género por parte de su autora.

El muerto disimulado y *La Margarita del Tajo* destacan, sobre todo, por que hay en ellas una constante intervención sobrenatural, hecho que complicaría la escenografía muchísimo y que incluso ha hecho pensar a los estudiosos que pudieran estar escritas para ser representadas en el teatro de Palacio, como otras tantas de Calderón, por ejemplo.

También es típico del barroco calderoniano la exaltación religiosa que se hace en ambas obras y el lenguaje que aparece en las mismas, con su gusto por las antítesis o los retruécanos.

La crítica dice de ella que es una autora de comedias muy hábil, que tiene cierto gusto por lo melodramático y las situaciones fuertes y atrevidas y que su lenguaje es correcto (recordemos que era portuguesa y escribe en castellano).

Sin embargo, no ha tenido mucha fortuna, pues sus obras, «en ningún caso inferiores a las de otros muchísimos autores del barroco» (Hormigón: 404) no han vuelto a ser editadas desde el siglo XVII.

I

Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen.

Se desconoce su fecha de composición, aunque parece que la obra fue publicada en una edición del siglo XVII, sin fecha.

Comedia en tres jornadas, en verso polimétrico.

La acción sucede en Oporto, en múltiples lugares, tanto interiores (casa de Doña María y Felisardo, casa de don Nuño), como exteriores (playa junto a la ciudad, lugar desierto a las afueras...)

Felisardo y su hermana María son dos hidalgos pobres, arruinados por su padre, que tenía la pasión del juego. Ambos profesan gran devoción a la Virgen, porque su madre les acostumbró a ello, lo que les tiene ganado al Demonio, que busca perderlos.

Felisardo ama a la rica doña Violante, pero su padre, don Nuño, se niega a dársela por ser pobre y él tiene otros pensamientos para su hija.

Mientras, llega a la ciudad don Fadrique, que ha hecho fortuna en las Indias y que, en una tempestad, hizo voto a la Virgen de que si salía vivo de esa, se casaría con una mujer pobre, honesta y noble. Ve a María y se enamora de ella, pero al poco la olvida para pretender a Violante, que tiene más dinero, cosa que nos demuestra la inconstancia del hombre.

Don Nuño lo ve con buenos ojos y logra que se fije la boda, a pesar de la oposición de Violante, que sigue enamorada de Felisardo aunque sea pobre.

Felisardo, desesperado, reta a don Fadrique a jugarse su fortuna para ver si así puede ganar dinero y el padre de Violante lo quiere para su hija.

Sin embargo, Felisardo pierde y, al no tener nada que jugarse, se juega a su hermana y la pierde también.

En la más negra desesperación, invoca al Demonio, que aparece y le pide que reniegue de Dios. Felisardo accede, pero, al pedirle el Demonio que reniegue de la Virgen, se niega a hacerlo.

El Demonio, furioso, se lo lleva por los aires y Sombrero, su criado y graciosos de la obra, vuelve a Oporto a contar lo que ha sucedido.

Entretanto, don Fadrique, ajeno a todo lo que ha pasado, ha ido a casa de doña María dispuesto a cobrarse su apuesta, pero arrepentido de su innoble

acción, ofrece su mano a doña María.

Reunidos todos los personajes, llega Sombrero con la noticia de que el Demonio se ha llevado a Felisardo por lo mal que se ha portado, pero en ese momento, llega el mismo Felisardo, que cuenta cómo la Virgen lo ha salvado. Con las gracias a la Virgen y cuatro bodas (dos de amos y dos de criados) arregladas por ella misma, la comedia acaba felizmente.

La comedia se encuadra dentro de la larguísima tradición de los milagros marianos, que se remonta en nuestra literatura a Gonzalo de Berceo.

Como en éste, la intervención de la Virgen salva a sus devotos aunque éstos hayan cometido el más terrible pecado, abjurar de Dios mismo, y se lo arrebatan al Demonio en una curiosa pelea de ultratumba.

Por lo demás, es una típica comedia de amor y honor, bien planteada y con un desarrollo muy coherente, psicológicamente bien justificado.

También encontramos en la obra la oposición entre hidalgos ricos y pobres, la maldición del juego como un destino que pesa sobre Felisardo y su hermana, son motivos muy bien desarrollados en la misma que le sirven de motor o fuerza.

Y, como clímax, es magnífica la situación de Felisardo al jugarse y

perder a su hermana, situación que prefigura a algunos de los patéticos jugadores de la literatura, además en una época en la que el honor era importantísimo.

En conjunto, es una obra interesante y bien escrita, aunque con un componente sobrenatural que la desvirtúa un poco actualmente, pero que para el espectador de los Siglos de Oro no era del todo desconocido y, por tanto, lo asimilaba muy bien.

II

La Marga rita del Tajo que dio nombre a Santarén.

Se desconoce la fecha de composición, aunque la obra está editada en el siglo XVII, sin fecha, lugar ni otros datos de edición.

Comedia en tres jornadas, en verso polimétrico.

La acción sucede en la antigua ciudad de Nabancia, en el palacio de Britaldo, en el convento donde está Irene, y en los alrededores, a orillas del Tajo.

Britaldo, joven caballero, heredero del gobierno de Nabancia, está casado por propia voluntad con Rosimunda. Sin embargo, el mismo día de su boda, ve a una monja en la iglesia donde se está casando, Irene, y se enamora perdidamente de ella. Tras su boda, por tanto, cae en una amarga melancolía,

cuya causa confiesa a su criado y gracioso Etcétera.

Esta obsesión por Irene le hace desairar a su esposa, la desdichada Rosimunda, que sospecha algo pero no logra saber qué es.

Britaldo, acompañado de músicos, va a dar una serenata a Irene, pero un ángel «con humano disfraz» los dispersa a cuchilladas. Sin embargo, y tras alguna tentativa más, Britaldo logra hablar con Irene y le confiesa su amor. Irene lo rechaza, explicándole que ya es esposa de Cristo, y él no debe ser rival de Dios, mostrando así la misma firmeza que Armesinda en *La firmeza en el ausencia*, de Leonor de la Cueva. Britaldo queda convencido y se va.

Pero ocurre que el monje Remigio, el maestro de Irene, también ha caído enamorado de ella. Le confiesa su malsana pasión y, al ser rechazado como Britaldo, cree que es por él y trama una sórdida venganza: da a Irene una poción que le provoca una falsa preñez.

Irene es expulsada del convento al notarla embarazada y Britaldo, furioso por creer que Irene lo ha despreciado por otro, manda a su caballero Banán que la asesine. Banán así lo hace y echa su cuerpo al Tajo.

Ante tal acción, Remigio confiesa su culpa y, cuando está a punto de morir a manos de Britaldo, aparece Irene, llevada por los ángeles que, navegando por el Tajo, la llevan a la ciudad de Scalabis, que desde entonces

se llamará Santarén en recuerdo de Santa Irene.

Ante tal milagro, todos deciden ir en peregrinación a Tierra Santa para purgar sus culpas, y las mujeres se recluyen en el convento de San Benito.

La obra es una típica comedia de santos, uno de los géneros más populares del teatro del Siglo de Oro, y hoy un poco olvidado, pero que cultivaron todos los grandes autores del momento.

Ángela de Azevedo recrea con bastante fidelidad la leyenda de Santa Irene, monja portuguesa de la regla de San Benito, muerta en circunstancias muy semejantes a como las cuenta la autora cerca de Scalabis (Santarem), hacia el año 653.

Esta base hagiográfica está combinada con la literatura de milagros como *La abadesa encinta*, de Berceo, y otro tipo de leyendas muy difundidas.

Toda esta literatura hagiográfica, sin embargo, se encuentra muy bien encuadrada en una comedia de amor, celos y muerte.

Como en *Dicha y desdicha del juego*, pues, nos encontramos con una comedia de singular interés, con situaciones muy violentas y cierta tendencia a lo melodramático, personajes apasionados capaces de las mayores bajezas y del amor más apasionado y, cómo no, con una intervención sobrenatural que hoy día resulta difícilmente asumible, aunque al público del momento incluso le gustaba verlo en las tablas.

III

El muerto disimulado.

Se desconoce también su fecha de composición, aunque la obra está editada en el siglo XVII, sin fecha, lugar ni otro dato de impresión.

Comedia en tres jornadas, en verso polimétrico.

La acción sucede en Lisboa, en varios lugares: interior de Don Rodrigo, interior de casa de don Álvaro, calles, un mesón...

Clarindo, caballero portugués, parte de Lisboa con la armada del Duque de Saboya. Poco después llegan a Lisboa noticias de su misteriosa muerte a manos de un asesino desconocido. Jacinta, su amada, tiene la sospecha de que lo ha matado su amigo don Álvaro de Gamboa por celos de ella, y da pie a don Álvaro para que la corteje a condición de que descubra quién es el matador.

Por su parte Lisarda, hermana de Clarindo, llega a la ciudad disfrazada de hombre con intención de descubrir al asesino de su hermano y de su padre, pues al conocer la supuesta muerte del hijo, el padre también falleció (por tanto, tenemos a una mujer sola vengando una supuesta muerte). Lisarda ayuda a don Álvaro en una pendencia con su amigo Alberto (pretendiente de su hermana Beatriz) y nace entre ellos una amistad que en el caso de Lisarda es amor. Con la confianza, don Álvaro le confiesa que fue él quien mató a

Clarindo, y le pide que, para conseguir el amor de Jacinta, le haga el favor de declararse culpable. Lisarda accede por amor y celos ante tal favor, no sin antes recriminarle la vigilancia excesiva a que tiene sometida a su hermana Beatriz.

Pero Clarindo no ha muerto, sino que quedó malherido en Niza y llega a Lisboa, disfrazado de Clara, una mujer a quien sedujo un portugués de la armada para así poder ver qué ha sucedido tras su supuesta muerte.

Por las supuestas señas que da de quién fue el que sedujo a Clara, descubre Jacinta que debe de ser don Álvaro. Así pues, cuando éste se presenta en casa de Jacinta para recibir la promesa de matrimonio, encuentra primero una saboyana seducida por él, que más tarde resulta ser Clarindo, y un amigo que resulta ser una mujer enamorada de él.

A pesar del frustrado asesinato, Lisarda consigue perdonar a don Álvaro y todo termina en cuádruple boda: otro múltiple final feliz.

Ángela de Acevedo se propuso, sin duda, superar a todas las comedias de enredo de su época pues la comedia está llena de continuas novedades, golpes de efecto y enredos excesivos.

El desenlace, sin embargo, no puede ser más simple y previsible y parece ser que la autora no quiso o no supo complicar la situación inicial, suficientemente enredada y, a partir de la mitad de la segunda jornada, la acción no progresa, sino que se explyea en largos parlamentos explicativos de

lo que ha sucedido y lo que va a ocurrir.

Así la obra, que comienza con un ritmo trepidante (la primera escena es un magnífico comienzo), acaba sin interés, con una situación inútilmente alargada.

Dentro de los tópicos, sin embargo, merece destacarse la figura del hombre disfrazado de mujer, contrapunto de la mujer disfrazada de hombre, y que es un recurso también utilizado por sor Juana Inés de la Cruz. Es posible que haya algo de venganza literaria femenina en estas figuras.

6. 5. *Sor Juana Inés de la Cruz*

Juana Ramírez de Asbaje nació en San Miguel de Neplanta, alquería situada en las faldas del Popocatepetl, no lejos de México, a finales de 1648, y fue bautizada en la cercana parroquia de Chimalhuacán el 2 de diciembre de ese año.

Era hija natural de Isabel Ramírez de Santillana y Pedro Manuel de Asbaje. De este último no se sabe nada seguro. De su madre que fue una mujer decidida; que tuvo seis hijos, todos naturales, los tres primeros con Pedro Manuel de Asbaje, los otros tres con el capitán Diego Ruiz Lozano, y que

administró durante más de treinta años la hacienda de Panoayán, que tenía en arriendo la familia Ramírez.

Desde niña, Juana Inés sintió invencible afición al estudio. Con tres años aprendió a leer, y, al no conseguir ser enviada a estudiar a México, leía los libros de su abuelo.

Tras la muerte de este, en 1656, la madre envía a Juana Inés a México, a casa de unos parientes. En la capital la niña destaca por su inteligencia e impresiona a la Virreina, Duquesa de Mancera, que la admitió en 1664 a su servicio.

Hasta 1669 vivió en palacio, celebrada por su ingenio y sabiduría.

En 1667 pasa una temporada en un convento de las Carmelitas, pero la regla demasiado rígida la asusta.

Por fin, en 1669 entra en el convento de San Jerónimo de México. Como ella misma explica «entreme religiosa porque, aunque conocía que tenía el estado de cosas...muchas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente...»

En el convento pasó el resto de su vida. Fue una vida de encierro, pero durante mucho tiempo de gran actividad intelectual y literaria. La regla de San Jerónimo no era muy estricta y, aunque sor Juana Inés fue una monja

cumplidora de sus deberes, pudo dedicarse al estudio.

En su celda reunió una biblioteca de cerca de 4.000 volúmenes y un pequeño museo de instrumentos musicales y científicos.

Se escribía con literatos de España y América, recibía visita de los viajeros más ilustres que visitaban México, sus obras se leían y se representaban en todo el virreinato y en España.

Gozó de la protección de obispos, arzobispos y virreyes, especialmente de los Marqueses de la Laguna, que sustituyeron a los Mancera. Con la marquesa de la Laguna y condesa de Paredes, María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, le unió una profundísima amistad que ella no tuvo empacho en llamar amor (platónico, por supuesto).

Protegida por los poderosos, alabada como «Décima musa Americana», pudo escribir y estudiar sin demasiadas censuras, e incluso ver publicadas sus obras en España gracias al celo de la condesa de Paredes.

Pero en 1690 uno de sus protectores, el Obispo de Puebla, publicó un ensayo teológico de sor Juana, la *Carta Atenagórica...*, en donde discutía un sermón del famoso Padre Vieira. El escándalo de que una monja se atreviese a escribir de teología y a refutar a una de las lumbreras de la Compañía de Jesús fue enorme. El misógino arzobispo de México y el riguroso confesor de

sor Juana apretaron sus lazos.

Sor Juana Inés aún escribió la *Respuesta a sor Filotea* (era este el seudónimo que había utilizado el Obispo de Puebla), extraordinaria autobiografía espiritual en que defiende su derecho a buscar el saber.

Pero en 1693, perdidos todos los apoyos y sometida a tremendas presiones, sor Juana Inés cede: renuncia a seguir escribiendo, permite que el arzobispo Aguiar y Seijas malvenda su biblioteca y museo para limosnas y se entrega a la mistificación.

En 1695 se declara una epidemia en San Jerónimo. Cuidando a sus hermanas, sor Juana Inés se contagia y muere el 17 de abril.

Sor Juana Inés de la Cruz fue famosa en su tiempo como poetisa, y en este aspecto su crédito no ha desaparecido nunca, aunque en épocas haya decaído.

Serrano Sanz, poco amigo de la poesía barroca, escribe: «Es imposible negar que sor Juana tuvo facultades poéticas extraordinarias, pues si bien es cierto que participó del mal gusto reinante en la época, acertó a sobreponerse a él en muchas ocasiones».

Hoy día vuelve a valorarse su poesía como la del último gran poeta barroco (sin distinción de poeta/poetisa) hispánico, y como la gran figura de la literatura virreinal. En México es figura emblemática.

El primer volumen de sus obras se publicó en Madrid en 1689, gracias a la condesa de Paredes, con el pomposo título de *Inundación Castálida de la única poetisa, musa décima, Sor Juana Inés de la Cruz, Religiosa profesora en el monasterio de San Jerónimo de la Imperial Ciudad de México. Que en varios metros, idioma y estilos, fertiliza varios asuntos: con elegantes, claros, ingeniosos, útiles versos: para enseñanza, recreo y admiración...* A este siguió el *Segundo volumen...*, en Sevilla, 1692, y el tercero, titulado *Fama y obras póstumas del Fénis de México...*, en Madrid, 1700. Los tres volúmenes tuvieron numerosas ediciones.

La variedad es una de las características de su poesía. Muy especialmente la variedad métrica, en donde muestra una capacidad inventiva sin igual en su época y que parece preludiar el Modernismo hispanoamericano.

En cuanto a los temas, tocó todos los típicos de su época: religiosos, amorosos, morales, laudatorios, burlescos,... Incluso se atrevió con la poesía filosófica en su poema *Primero sueño*, que algunos críticos ven como la cumbre de su poesía y el poema más moderno del barroco.

Gran parte de su obra fue de encargo o de circunstancias

Fue también magnífica prosista, tanto en el erudito *Neptuno alegórico* como en la citada *Carta Atenagoría*. Pero su obra maestra es la *Respuesta a*

sor Filotea, escrita con la misma pasión que pone en defender el derecho de la mujer a la educación y el saber, en un estilo transparente y vivacísimo.

Su obra dramática también incluye todos los subgéneros: comedias, sainetes, loas, autos sacramentales... Son obras escritas para las celebraciones del palacio del Virrey o para las fiestas de la Iglesia. En todas está muy marcada la influencia calderoniana, pero hay siempre un matiz original, algo de la realidad americana que -caso excepcional- se trasluce por detrás de los tópicos literarios.

La importancia de son Juana Inés es excepcional pues fue no solamente una gran poetisa, sino una mujer de ambición intelectual y de clarísima conciencia de su propia situación y de la de todas las mujeres que aspirasen a saber.

I

Los empeños de una casa.

Comedia en tres jornadas en verso polimétrico.

La acción transcurre en Toledo, en varios salones y el jardín de la casa de don Pedro, y en la calle, ante la casa.

Don Pedro de Arellano, enamorado de la hermosa y discreta Leonor, y enterado de que ésta va a escapar de su casa con don Carlos de Olmedo, consigue, fingiéndose la justicia, introducir a la dama en su casa, donde su

hermana, doña Ana, se hace cargo de ella. Casualmente, doña Ana está enamorada de don Carlos, que, en la confusión de la noche, entra también en la casa con su criado Castaño y se esconde en ella bajo la protección de doña Ana.

Para complicar la situación, en el cuarto de doña Ana está oculto el antiguo enamorado de ésta, don Juan de Vargas, al que la criada, Celia, sobornada, ha hecho entrar.

A lo largo de la noche y del día siguiente, todos estos personajes se encuentran y desencuentran en un sinfín de situaciones equívocas que llegan a su punto culminante cuando Castaño, disfrazado para escapar con ropas de Leonor, se encuentra con don Pedro, que le hace tiernas demostraciones de amor.

Finalmente, cuando doña Ana y don Pedro están a punto de conseguir sus objetivos, todo se aclara y don Carlos se promete a doña Leonor, doña Ana acepta a don Juan y don Pedro, burlado, se somete a lo inevitable: se queda solo.

Los empeños de una casa es una comedia de enredo de la mejor tradición claderoniana (el título muestra su dependencia de *Los empeños de un acaso*, de Calderón) donde las situaciones se enmarañan hasta lo inverosímil,

pero tan perfectamente ensambladas que dan la impresión de lo natural.

Sor Juana Inés maneja las situaciones con enorme soltura, aunque tiende a explicar demasiado mediante apartes.

Se ha señalado siempre que doña Leonor es una contrafigura de la propia autora:

Inclinéme a los estudios
desde mis primeros años
con tan ardientes desvelos
con tan ansiosos cuidados...

De todas formas, esta afición al estudio no tiene consecuencias en la obra, y doña Leonor se comporta como todas las heroínas de las comedias de capa y espada: su finalidad es encontrar un buen marido.

Hay, sin embargo, un cierto aire clásico en la comedia pues la acción transcurre en un solo día y en una sola casa. Los criados juegan un papel importante, y no sólo como graciosos: Celia es una enredadora enorme. Y Castaño, en su papel de hombre disfrazado de mujer, da la vuelta a una serie de convenciones típicas del teatro barroco, la mujer disfrazada de hombre.

7. BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1981): *Manual de Literatura Española (Tomo IV: Teatro barroco)*. Navarra, Cenlit.

AA.VV. (1983): *Honor y tragedia en el teatro del Siglo de Oro*. Toulouse, Criticón.

AA.VV. (1985): *Las relaciones entre los géneros en el Siglo de Oro*. Toulouse, Criticón.

AA.VV. (1965): *Vida teatral en el Siglo de Oro*. Madrid, Taurus (edic. de José Hesse).

AA.VV. (1982): *Teatro español del siglo XVI*. Madrid, SGEL (edic. de Alfredo Hermenegildo).

AA.VV. (1996⁶ [1990]): *Introducción a la literatura española a través de los textos (De los orígenes al siglo XVII)*. Madrid, Itsmo.

AA.VV. (1970): *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España S. XVII*. Madrid, Castalia (edic. de Hannah Bergman).

AA.VV. (2004): *La vida escrita por las mujeres. Por mi alma os digo (De la Edad Media a la Ilustración)*. Barcelona, Lumen (edic. de Anna Caballé).

AA.VV. (1980): *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*. Salamanca, Universidad de Salamanca (edic. de Criado de Val).

AA.VV. (1987): *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*. Madrid, Cátedra (edic. de Ricardo Doménech).

AA.VV. (1983): *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid, CSIC.

AA.VV. (1978): *Semiología de la representación*. Barcelona, Gustavo Gili.

AA.VV. (1982): *Teatro español del siglo XVI*. Madrid, SGEL (edic. de

Alfredo Hermenegildo).

AA.VV. (1989): *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro*. Barcelona, Estudios Poesía y Prosa Universal (edic. de Francisco Mundi Pedret).

AA. VV. (1985): *Estudios sobre Calderón. Actas del Coloquio Calderoniano*. Salamanca, Universidad de Salamanca (edic. de Alberto Navarro González).

AA. VV. (1993): *La mujer del Renacimiento*. Madrid, Alianza (trad. Diana Segarra y edic. de Ottavia Niccoli).

AA. VV. (1981): *La literatura como signo*. Madrid, Playor (coordinador José Romera Castillo).

AA. VV. (1993): *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*. Amsterdam, Editions Rodopi (edic. de Rina Walthaus).

ACÍN, Raquel (1983): *Sor Juana Inés de la Cruz. Lírica*. Madrid, Bruguera.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1989): *Retórica*. Madrid, Síntesis.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás y GARCÍA BERRIO, Antonio (1983): «Estructura composicional. Macroestructura» en *Estudios de Lingüística*. Alicante, Departamento de Lengua Española de la Universidad de Alicante, pp. 127-179.

ALBERT GALERA, Josefina (1987): *Estructura funcional de los «Milagros» de Berceo*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.

ALBERT GALERA, Josefina: *Pragmática Lingüística y diccionarios*. (en prensa).

ALBORG, José Luis (1983 [1967]): *Historia de la literatura española*. Madrid, Gredos, Tomo I.

ALCOBA RUEDA, Santiago (1983): «Semiótica del tiempo en los titulares del enunciado periodístico» en *Teoría Semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*. Madrid, CSIC, pp. 225-234.

ALONSO, Dámaso (1942): *Tragicomedia de Don Duardos*. Madrid, CSIC.
ALONSO, Dámaso (1968): *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*. Madrid, Gredos.

ANÓNIMO (1984): *Libro de Apolonio*. Barcelona, Planeta (edic. de Manuel Alvar).

ANÓNIMO (1999): *Libro de Apolonio*. Madrid, Cátedra (edic. de Dolores Corbella).

ANÓNIMO (1982): *Libro del Caballero Zifar*. Madrid, Clásicos Castalia (edic. de Joaquín González Muela).

ARCHER, Robert (2001): *Misoginia y defensa de las mujeres: antología de textos medievales*. Valencia, Cátedra.

ARELLANO, Ignacio (1995): *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid, Cátedra.

ARENAL, Electra y SCHLAU, Stancey (1989): *Untold Sisters (Hispanic Nuns in Their own Works)*. Albuquerque, Universidad de Nuevo México (trad. de Amanda Powell).

ARISTÓTELES (1982): *Arte Poética*. Caracas, Universidad Central de Venezuela.

ARRÓNIZ, Othon (1969): *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid, Gredos.

ARRÓNIZ, Othon (1977): *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos.

ASENSIO, Eugenio (1971): *El itinerario del entremés (desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, con cinco entremeses de don Francisco de Quevedo)*. Madrid, Gredos.

AUSTIN, John (1971 [1962]): *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con*

palabras. Buenos Aires, Paidós.

AZEVEDO, Ángela de (1977): «Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen» en *Women's Acts. Plays by women Dramatists of Spain's Golden Age. Kentucky*, The University Press of Kentucky, pp. 1-44 (edic. de Teresa Scott Souflas).

AZEVEDO, Ángela de (1977): «La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén» en *Women's Acts. Plays by women Dramatists of Spain's Golden Age. Kentucky*, The University Press of Kentucky, pp. 45-90 (edic. de Teresa Scott Souflas).

AZEVEDO, Ángela de (1977): «El muerto disimulado» en *Women's Acts. Plays by women Dramatists of Spain's Golden Age. Kentucky*, The University Press of Kentucky, pp. 91-132 (edic. de Teresa Scott Souflas).

BAL, Mieke (1985): *Teoría de la narrativa (Introducción a la narrativa)*. Madrid, Cátedra.

BARANDA LETURIO, Nieves (1995): *Narrativa popular en la Edad Media*. Madrid, Akal.

BARANDA LETURIO, Nieves (2004): «Las dramaturgas del XVII» en *Paraninfos segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid, Antrhopos, pp. 21-28 (edic. de Ignacio Arellano).

BARRERA LEYRADO, Cayetano A. (1968): *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*. Londres, Tamesis Book.

BARTHES, Roland (1974³ [1970]): *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

BARTHES, Roland (1971 [1964]): *Elementos de semiología*. Madrid, Alberto Corazón Editor.

BERNAT, Erna Ruth (1963): *Amor, muerte y fortuna de La Celestina*. Madrid, Gredos.

BERTUCCELLI PAPI, Marcella (1996): *Qué es la Pragmática*. Barcelona,

Instrumentos Paidós (trad. de Noemí Cortés López).

BETTETINI, Gianfranco (1977 [1975]): *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona, Gustavo Gili (trad. de Juan Díaz de Ataurí).

BOBES NAVES, María del Carmen (1987): *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Taurus.

BOBES NAVES, María del Carmen (1992): *El Diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid, Gredos.

BOCK, Gisela (2001): *La mujer en la historia de Europa (de la Edad Media a nuestros Días)*. Barcelona, Crítica (trad. de Teófilo de Lozoya).

BOURNEUF, Roland y OUELLET, Réal (1975): *La novela*. Barcelona, Ariel.

BOUSOÑO, Carlos (1981): *Épocas literarias y evolución*. Madrid, Gredos.

BREMOND, Claude: (1974 [1970]): «El rol del influenciador» en *Investigaciones retóricas II*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires, pp. 93-108.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1977): *La vida es sueño. El alcalde de Zalamea*. Madrid, Espasa-Calpe.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1968): *No hay que creer ni en la verdad*. Madrid, CSIC.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2001): *La devoción de la cruz*. Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1999): *Nadie fie su secreto*. Obra en soporte digital en edición de Juan Jorge Keil.

CANAVAGGIO, Jean (1987): *Cervantes*. Madrid, Espasa-Calpe.

CANAVAGGIO, Jean (1994 [1993]): *Historia de la literatura española. Siglo XVI. Siglo XVII*. Barcelona, Ariel (edic. especial de Rosa Navarro Durán).

CANAVAGGIO, Jean (1979): «Los disfrazados de mujer en la comedia» en *La*

mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Toulouse, CNRS, pp. 132-152.

CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio (1931): *El teatro español*. Madrid-Barcelona, Editorial Ibero-Americana.

CARDONA, Ángeles y FAGES, Xavier (1984): *La innovación teatral del Barroco*. Madrid, Cincel.

CARNAP, Rudolf (1988 [1947]): *Meaning and Necessity. A study in semantics and modal logic*. Chicago, The University of Chicago Press.

CARO, Ana (1993): *Valor, agravio y mujer*. Madrid, Biblioteca de Escritores Castalia, Instituto de la mujer (edic. de Lola Luna).

CARO, Ana (1997): «El conde Partinuplés» en *Women's Acts. Plays by women Dramatists of Spain's Golden Age*. Kentucky, The University Press of Kentucky, pp. 133-162 (edic. de Teresa Scott Souflas).

CARVAJAL, Mariana de (1993): *Navidades de Madrid*. Madrid, Clásicos madrileños (edic. de Catherina Soriano).

CASADO VELARDE, Manuel (1983): «Semiótica de los titulares: pautas para un análisis de los titulares periodísticos» en *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*. Madrid, CSIC, pp. 235 y ss.

CASALDUERO, Joaquín (1966): *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid, Gredos.

CASE, Thomas E. (1975): *Las dedicatoria de las partes XIII-XX de Lope de Vega*. Madrid, Castalia.

CASTIGLIONE, Baltasar (1945 [1528]): *El Cortesano*. Madrid, Espasa-Calpe.

CASTRO, Américo (1961): *De la edad conflictiva: El drama de la honra en España y en su literatura*. Madrid, Taurus.

CASTRO, Américo (1965): *La Celestina como contienda literaria*. Madrid, Revista de Occidente.

CASTRO GUIASOLA, Fernando (1973): *Observaciones sobre las fuentes literarias de La Celestina*. Madrid, CSIC.

CERDA, Juan de la (): *Vida política de todos los estados de las mugeres*. Libro en soporte digital en Bibliotecadigitalhispanica.

CERVANTES, Miguel de (1985): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Barcelona, Planeta (edic. de Martí de Riquer).

CERVANTES, Miguel de (1978 [1969]): *Novelas Ejemplares*. Barcelona, Bruguera.

CERVANTES, Miguel de (2000): *Obras completas*. Madrid, Castalia.

CERVANTES, Miguel de (2006): *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*. Barcelona, Linkgua.

CIRLOT, Victoria y GARÍ, Blanca (1999): *La mirada interior. Escritoras, místicas y visionarias en la Edad Media*. Barcelona, El árbol del saber.

COSERIU, Eugenio (1982³ [1962]): *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid, Gredos.

COTARELO VALLEDOR, Armando (1902): *El primer auto sacramental del teatro español y noticia de su autor*. Madrid, BHL.

COTARELO VALLEDOR, Armando (1915): *El teatro de Cervantes. Estudio crítico*. Madrid, Tipografía de la Revista de archivos, bibliotecas y museos.

COTARELO y MORI, Emilio (1997 [1904]): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Granada, Publicaciones de la Universidad.

Covarrubias Horozco, Sebastián (1611): *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona, Altafulla. (Citamos por la edic. de Martín de Riquer, 1998).

CRIADO DE VAL, Manuel (1981): «Lope de Vega y los orígenes del teatro

español» en *Lope y sus colaboradores frente a Cerantes*. Madrid, Edi-6, pp. 3-18.

CUEVA, Juan de la (1986): *Exemplar poético*. Sevilla, Ediciones Alfar.

CUEVA, Leonor de la (1994): «La firmeza en el ausencia» en *Teatro de mujeres del Barroco*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, pp. 233-336 (edic. de Felicidad González Santamera y Fernando Doménech).

CURTIUS, Ernst Robert (1976 [1948]): *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.

DELGADO, Manuel (1984): *Tiranía y derecho de resistencia en el teatro de Guillén de Castro*. Barcelona, Puvill Libros.

DEXEUS, M. (1973): *Teatro prelopista. Literatura Española en Imágenes*. Madrid, La Muralla.

DÍEZ BORQUE, José María (1976): *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid, Cátedra.

DÍEZ BORQUE, José María (1984): *Historia del teatro en España*. Madrid, Taurus.

DÍEZ BORQUE, José María (1980): *Historia de la literatura española. (El teatro en el siglo XVI)*. Tomo I. Madrid, Taurus.

DÍEZ BORQUE, José María (1982): *Historia de la literatura española (El teatro en el siglo XVII)*. Tomo II. Madrid, Taurus.

DÍEZ BORQUE, José María (1986): *Teatro y fiesta en el Barroco español*. Barcelona, Serbal.

DÍEZ BORQUE, José María (1987): *Los géneros dramáticos en el siglo XVI. (El teatro hasta Lope de Vega)*. Madrid, Taurus.

DÍEZ BORQUE, José María (1988): *El teatro en el siglo XVII*. Madrid, Taurus, Crítica.

DÍEZ BORQUE, José María (1975): «Aproximación semiológica a la «escena» del teatro del Siglo de Oro» en *Semiología del teatro*. Barcelona, Planeta, pp. 49-92 (coordinación de Luciano García Lorenzo).

DIJK, Teus Adrianus van (1980): *Texto y contexto. Semántica y Pragmática del discurso*. Madrid, Cátedra. (trad. de Juan Domingo Moyano, edic. de Antonio García Berrio).

DIJK, Teus Adrianus van (1980b): *Estructura y funciones del discurso: una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*. Madrid, Siglo XXI.

DON JUAN MANUEL (2003): *El Conde Lucanor*. Madrid, Cátedra.

DUBOIS, Jean (1970): *Rétorique générale*. París, Larousse.

ENCINA, Juan del (1968): *Églogas*. Madrid, Escelicer.

FERNÁNDEZ, Lucas (1971): *Teatro*. Madrid, Escelicer.

FERNÁNDEZ VALLÍN, Acisclo (1989 [1898]): *Cultura científica en España en el Siglo XVI*. Sevilla, Padilla (Proemio de Marcelino Menéndez Pelayo).

FERRER VALLS, Teresa (1995): «La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII» en *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura latinoamericana y española)*. Valencia, Departamento de Filología Española, Universitat de València, pp. 91-108.

FERRER VALLS, Teresa (2003): «La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral», en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*. Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX), pp. 27-37 (coordinador José M^a Díez Borque).

FERRER VALLS, Teresa (2006a): «Decir entre versos: Ángela de Acevedo y la escritura femenina en el Siglo de Oro» en *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*. Segovia, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 213-214.

FERRER VALLS, Teresa (2002): «Incorporación de la mujer a la esfera teatral: actrices, autores y compañías en el Siglo de Oro» en *Calderón entre veras y burlas*. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000). Logroño, Universidad de La Rioja, pp. 139-160.

FERRER VALLS, Teresa (2006): «Del oratorio al balcón: escritura de mujeres y espacio dramático» en *Espacios domésticos en la literatura áurea*. Ínsula, nº 714, pp. 8-12.

FERRER VALLS, Teresa (2003a): «Damas enamoran damas; o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega» en *Actas de las XV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*. Almagro.

FODOR, Jerry A. (1986 [1983]): *La modularidad de la mente*. Madrid, Morata.

FORGAS I BERDET, Esther (2000): «El arquetipo masculino en las novelistas románticas del nuevo mundo y del viejo mundo» en *Reescrituras de la masculinidad*. Barcelona, Centre i Literatura, pp. 53-60.

FORGAS I BERDET, Esther (1994): «Lengua coloquial y diálogo dramático: la lengua castiza de J. Dicenta» en *Universitas Tarraconensis XIV*. Tarragona, pp.119-135.

FORGAS I BERDET, Esther (1999): «La deconstrucción de lo femenino en el diccionario» en *El sexismo del lenguaje*. Málaga, Servicio de Publicaciones de CEPMA.

FRAY LUIS DE LEÓN (1950): *La perfecta casada*. Madrid, Atlas, B.A.E.

FRAY LUIS DE LEÓN (1991): *Obras completas castellanas de Fray Luis de León*. Madrid, Biblioteca de autores cristianos (edic. de Félix García).

FRAY LUIS DE LEÓN (1989): *Obra poética*. Madrid, Cátedra.

FROLDI, Rinaldo (1973): *Lope de Vega y la formación de la comedia*. Salamanca, Anaya.

GARCÍA HERRERO, Ricardo (1993): *Historia de la Literatura Española*. León, Everest.

GARCÍA MARTÍN, Manuel (1980): *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*. Salamanca, Universidad de Salamanca.

GILMAN, Stephen (1974): *La Celestina: arte y literatura*. Madrid, Taurus.

GILMAN, Stephen (1978): *La España de Fernando de Rojas*. Madrid, Taurus.

GONZÁLEZ, Lola (2008): «Mujer y empresa teatral en la España del Siglo de Oro. El caso de la actriz y autora María de Navas» en *Teatro de Palabras* (obra en soporte digital).

GRANJA, Agustín de la (1991): «Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II» en *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*. London, Tamesis Books Limited, Colección Instituto de Estudios Zamoranos (edic. de García Lorenzo, Luciano y Varey, John Earl).

GREIMAS, Algirdas Julien. (1971[1966]): *Semántica estructural*. Madrid, Gredos.

GREIMAS, Algirdas Julien. y COURTÉS, Joseph (1990 [1982]): *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos.

GRICE, Herbert Paul (1977 [1957]): *Significado*. México, Universidad Nacional Autónoma de México (trad. Aline Menassé).

GRICE, Herbert Paul (1991 [1969]): «Las intenciones y el significado en el hablante» en *La búsqueda del significado. Lecturas de Filosofía del lenguaje*. Murcia, Universidad Tecnos (edic. de Luis Miguel Valdés Villanueva).

GRICE, Herbert Paul (1985 [1977]): «La Teoría Causal de la Percepción» en *Cuadernos de Crítica*, 41. México, Universidad Nacional Autónoma de México (trad. de Álvaro Caso), pp. 1-42.

GUEVARA, Fray Antonio de (1994): *Relox de Príncipes*. Madrid, ABC editores (edic. de Emilio Blanco).

GURZA, Esperanza (1977): *Lectura existencialista de La Celestina*. Madrid, Gredos.

HARTMAN, Peter (1964): «Text. Texte, Klassen von Texten» en *Bogawus* nº 2, pp. 15-25.

HARRIS, Zelling Sabbaththei (1952): «Discourse Analysis» en *Langage* nº 28. Baltimore, Journal of the Society of America, pp. 1-30.

HAUSER, Arnold (1993 [1944]): *Historia social de la literatura y del arte*. Tomos I y II. Madrid, Labor (trad. de Antonio Tovar).

HERMENEGILDO, Alfredo (1975): *Renacimiento, teatro y sociedad. (Vida y obra de Lucas Fernández)*. Madrid, Cincel.

HERMENEGILDO, Alfredo (1973): *La tragedia en el Renacimiento español*. Barcelona, Planeta.

HERNÁNDEZ GARCÍA, Jesús (1981): *Encuentros literarios con el Burlador de Sevilla*. Pamplona, Laser.

HESS, Rainer (1976): *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana*. Madrid, Gredos.

HESSE, Everett (1977): *Interpretando la comedia*. Madrid, Porrúa.

HESSE, Everett (1973): *La comedia y sus intérpretes*. Madrid, Castalia.

HESSE, Everett (1971): *El teatro anterior a Lope de Vega*. Madrid, Alcalá.

HORMIGÓN, Juan Antonio (1996): *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España.

HUERTA CALVO, Javier (1984): *El teatro medieval y renacentista*. Madrid, Playor.

HUERTA CALVO, Javier (2003): *Historia del teatro español*. Madrid, Gredos.

INAMOTO, Kenji (1992): «La mujer vestida de hombre en el teatro de Cervantes», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, pp. 137-143.

JULIO GIMÉNEZ, María Teresa (1996): *La recepción dramática. Aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*. Kassel, Reichenberger.

KAUFMAN, Walter (1978): *Tragedia y filosofía*. Barcelona, Seix-Barral.

KENNEDY, Ruth Lee (1983): *Estudios sobre Tirso. El dramaturgo y sus competidores*. Madrid, Revista de Estudios.

KEMPSON, R.M. (1975): *Presupposition and the Delimitatin of Semantics*. Cambridge University Press.

KOWZAN, Tadeusz (1997 [1992]): *El signo y el teatro*. Madrid, Arco Libros, S.L. (trad. de M^a del Carmen Bobes Naves y Jesús García Maestro).

SPANG, Kurt (1991): *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona, EUNSA.

LAPESA, Rafael (1971): *De la Edad Media a nuestros días*. Madrid, Gredos.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1965): *Teatro medieval*. Valencia, Castalia.

LAUSBERG, Heinrich (1966-67-68 [1960]): *Lingüística románica*. Madrid, Gredos.

LEECH, Geoffrey (1977): *Semántica*. Madrid, Alianza Editorial.

LEVINSON, Stephen C. (1989 [1983]): *Pragmática*. Barcelona, Teide (edic. de África Rubiés Mirabet).

LIDA, Raimundo (1981): *Prosas de Quevedo*. Barcelona, Grijalbo.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1962): *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires, Editora Universitaria.

LIHANI, John (1973): *El lenguaje de Lucas Fernández*. Bogotá, Caro y Cuervo.

LLORENS, Vicente (1974): «Teatro y sociedad. De la tragedia al drama poético en el teatro antiguo español» en *Aspectos sociales de la literatura española*. Madrid, Castalia.

LOFFLER-LAURIAN, Anne Marie (1975): «Lexique et fonction dans les titres de presse» en *Cahiers de Lexicologie*. París, Librairie Marcel Didier, Revue Internationale de Lexicologie et de Lexicographie, vol. XXVI.

LOPE DE RUEDA (1983): *Pasos*. Madrid, Cátedra (edic. de Fernando González Ollé y Vicente Tusón).

LOPE DE VEGA, Félix (1977): *La dama boba*. Zaragoza, Clásicos Ebro (edic. de Francisco Tolsada).

LOPE DE VEGA, Félix (1984 [1962]): *Peribáñez y el comendador de Ocaña*. Barcelona, Editorial Juventud (edic. de Joaquín Buxó Montesinos).

LOPE DE VEGA, Félix (1970): *Teatro*. (*Fuenteovejuna*. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. *El Caballero de Olmedo*. *La dama boba*). Barcelona, Bruguera (edic. de Amando Isasi Angulo).

LOPE DE VEGA, Félix (2002): *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Alicante, Biblioteca Virtual de Cervantes (edic. de Juan Manuel Rozas).

LÓPEZ DE AYALA (1978): *Rimado de Palacio*. Madrid, Gredos (edic. de Michel García).

LÓPEZ MORALES, Humberto (1968): *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*. Madrid, Alcalá.

LUJÁN, Pedro (1990): *Los coloquios matrimoniales*. Madrid, Anejos del B.R.A.E. (edic. de Asunción Rallo Grus).

MACHADO, Antonio (1981): *Obras Completas*. Madrid, Espasa-Calpe (edic. de Manuel Alvar).

MAIO, Romeo de (1988): *Mujer y Renacimiento*. Madrid, Mondadori España

(trad. Margarita Vivanco Gafaell).

MALMERG, Bertil (1988 [1982]): *Introducción a la lingüística*. Barcelona, Círculo de Lectores (trad. de Pilar Calvo).

MANERO SOROLLA, M^a Pilar (1987): *Santa Teresa de Jesús*. Antología. Barcelona, El Albir Universal.

MANRIQUE, Jorge (1981): *Coplas a la muerte de mi padre y otras poesías*. Madrid, Buma (edic. de Marcos Sanz Agüero).

MARAVALL, José Antonio (1968): *El mundo social de La Celestina*. Madrid, Gredos.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1988): *Lope: vida y valores*. Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico.

MÉNDEZ BEJARADO, Mario (1989 [1922]): *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*. Sevilla, Padilla.

MESONERO ROMANOS, Ramón de (1984): *Escenas matritenses*. Madrid, Buma. (edic. de Marcos Sanz Agüero).

MICHAU, Guy (1957): *L'oeuvre et ses techniques*. París, Nizet.

MIRA DE AMESCUA (1999): *La Fénix de Salamanca*. Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes.

MORENO, Jesús y PEIRA, Pedro (1979): *Crestomatía Románica Medieval*. Madrid, Cátedra (Prólogo de Alonso Zamora Vicente).

MORÓN ARROYO, Ciriaco (1985): «Sobre el diálogo y sus funciones literarias» en *Sentido y forma de La Celestina*. Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 37-57

MORÓN ARROYO, Ciriaco (1982): *Calderón. Pensamiento y teatro*. Santander, Biblioteca de Menéndez Pelayo.

MORRIS, Charles (1994²[1938]): *Fundamentos de la Teoría de los Signos*. Barcelona, Comunicación.

MORRIS, Charles (1962 [1946]): *Signos, lenguaje y conducta*. Buenos Aires, Losada.

NELKEN, Margarita (1930): *Las escritoras españolas*. Barcelona, Labor.

ORTIZ, Mario A. (2005): «Yo, (¿) Soy quien soy (?): La mujer en hábito de comedia en *Valor, agravio y mujer*». University of South Florida. Department of Spanish & Portuguese. Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies, volumen 2.

PARKER, Alexander A. (1983): *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*. Barcelona, Ariel.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (1990): *El escritor y su literatura. Lope de Vega*. Barcelona, Teide.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ, Milagros (1981): *Manual de literatura española*. Navarra, Cénlit.

PEIRCE, Charles S. (1978): *Obra lógico semiótica*. Madrid, Taurus. (La traducción que aquí se cita es la realizada a partir de los Collected Papers of Charles Sanders Peirce, editados por C. Harsthorne y P. Weis entre 1931 y 1935).

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1982): *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*. Cáceres, Universidad de Cáceres.

PETÖFI, János S. (1975): *Vers une théorie partielle du texte*. Papiers zur Texlinguistik Helmut Buske Verlag Hamburg.

PETÖFI, János S. y GARCÍA BERRIO, Antonio (1978): *Lingüística del texto y crítica literaria*. Madrid, Comunicación.

PFANDL, Ludwing (1952): *Historia de la literatura española en la Edad de Oro*. Barcelona, Gili.

POZUELO YVANCOS, José María (1988): *Del Formalismo a la Neorretórica*. Madrid, Taurus.

PROPP, Vladimir (1981⁵): *Morfología del Cuento*. Madrid, Fundamentos.

QUEVEDO, Francisco de (1999): *Obra poética*. Madrid, Castalia (edic. de José Manuel Blecuá).

RECKERT, S. (1977): *Gil Vicente: espíritu y letra*. Madrid, Gredos.

REYES, Graciela (1994²): *La Pragmática Lingüística. (El estudio del uso del lenguaje)*. Barcelona, Montesinos.

REYES PEÑA, Mercedes de los (1983): *El Códice de Autos Nuevos*. Sevilla, Universidad de Sevilla.

REYES PEÑA, Mercedes de los (1987): *El Códice de Autos Viejos. Un estudio de la historia literaria*. Sevilla, Alfar Universidad (prólogo de Francisco López Estrada).

RICO, Francisco (1980): *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona, Crítica, volumen II y III.

RICO, Francisco (1991): *La poesía española*. Barcelona, Círculo de Lectores, volumen I y II.

RÍO, Ángel del (1996): *Historia de la literatura*. Barcelona, Ediciones B, volumen I y II.

RIQUER, Martín de (1957): *Fernando de Rojas y el primer acto de La Celestina*. Madrid, Revista de Filología Española.

RISCO SUÁREZ, Nerea (2005): «Ana Caro de Mallén, la musa sevillana: una periodista feminista en el Siglo de Oro» en *Revista científica de información y comunicación*, nº 2. Sevilla, Universidad de Sevilla.

RODRÍGUEZ, Evangelina y TORDERA, Antonio (1988): *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*. Londres, Tamesis Book.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1976): *La Celestina o la negación de la negación*. Barcelona, Labor.

ROJAS, Fernando de (1958): *Tragicomedia de Calixto y Melibea*. Madrid, CSIC.

ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de (1972): *El Viaje entretenido*. Madrid, Castalia.

ROMERA CASTILLO, José (1988 [1980]): *Semiótica literaria y teatral en España*. Madrid, Edition Reichenberger.

ROMERO SIRE, Ana Isabel (1998): «El personaje dramático como enunciado y enunciación» en *Teatralia II. El personaje teatral*. Vigo, Universidad de Vigo (edic. de Jesús Maestro), pp. 213-246.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1971²): *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta mil novecientos*. Madrid, Alianza.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1984): *Calderón y la tragedia*. Madrid, Alhambra.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1978): *Estudios de teatro clásico y contemporáneo*. Madrid, Cátedra.

RUSSELL, Peter E. (1978): *La magia como tema integral de la Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Barcelona, Ariel.

RUSSELL, Bertrand (1992 [1948]): *El conocimiento humano*. Barcelona, Planeta-Agostini.

RYLE, Gilbert (1949): *The concept of Mind*. Londres, Hutchinson.

SEARLE, John (1980 [1969]): *Actos de habla (ensayo de filosofía del lenguaje)*. Madrid, Cátedra.

SERRANO, Sebastià (1983): *La Semiótica*. Barcelona, Montesinos.

SERRANO PONCELA, Segundo (1959): *El secreto de Melibea y otros*

ensayos. Madrid, Taurus.

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

STAMM, James R. (1988): *La estructura de La Celestina*. Salamanca, Universidad de Salamanca.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ (2006): *Los empeños de una casa*. Barcelona, Linkgua.

TÉLLEZ, Gabriel (1990): *Obra teatral*. Madrid, Castalia (edic. de Horacio Quiroga).

TÉLLEZ, Gabriel (1989): *El condenado por desconfiado*. Madrid, Cátedra. (edic. de Ciriaco Morón y Rolena Adorno).

THOMPSON, I.A.A. (1981 [1976]): *Guerra y decadencia. (Gobierno y administración en la España de los Austrias, 1560-1620)*. Barcelona, Grijalbo.

THORGERSON, Aurora (2005): «Disfraz, género y feminismo en *Los empeños de una casa*» en *VII Congreso de la Asociación Canadiense de Hispanistas*. Ontario, Canadá.

TRUJILLO SÁEZ, Fernando (2005): «La teoría de la relevancia como base para una nueva interpretación de la comunicación» en *Eúphoros* nº 3. Granada, Universidad de Granada, pp. 221-232.

TORRES NAHARRO, Bartolomé de (1994): *Obra Completa*. Madrid, Biblioteca Castro (edic. de Miguel Ángel Pérez Priego).

VALBUENA PRAT, Ángel (1956): *Historia del teatro español*. Barcelona, Noguer.

VALBUENA PRAT, Ángel (1963): *Historia de la literatura española*. Barcelona, Gili-Gaya.

VALBUENA PRAT, Ángel (1969): *El teatro español en su Siglo de Oro*. Barcelona, Planeta.

VALVERDE, José María (1985): *El Barroco (Una visión de conjunto)*. Barcelona, Montesinos.

VAREY, John E. (1991): «Los hospitales y los primeros corrales de comedias», en *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*. London, Tamesis Books Limited, Colección Instituto de Estudios Zamoranos (edic. de Luciano García Lorenzo, y el propio Varey).

VARÓN LÓPEZ, Arturo (2006): «El contexto de la Teoría de la Relevancia» en soporte digital.

VIGIL, Mariló (1986): *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid, Siglo XXI.

VIVES, Juan Luis (1985): *Instrucción de la mujer cristiana*. Madrid, FUE (edic. de Pilar Gonzalbo).

WADE LABARGE, Margaret (1989² [1986]): *La mujer en la Edad Media*. Madrid, Nerea (trad. Nazaret de Terán).

WARDROPPER, Bruce William (1967): *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*. Salamanca, Anaya.

WARDROPPER, Bruce William (1983): *Historia y crítica de la literatura española*. Madrid, Crítica, volumen III: Siglo de Oro.

WARDROPPER, Bruce William (1967): *La comedia española del Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica.

WILSON, Deindre y SPERBER, Dan (2004): «La Teoría de la Relevancia» en *Revista de Investigación Científica*. Volumen VII, pp. 237-286 (trad. de Francisco Campillo García).

WILSON, Deindre y SPERBER, Dan (2004): *Handbook of Pragmatics*. Osford, Blackwell.

WILSON, Edward y MOIR, Duncan (1992 [1974]): *Historia de la literatura española. Siglo de Oro*. Teatro. Barcelona, Ariel.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1973 [1919]): *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid, Alianza (edic. bilingüe de Enrique Tierno Galván).

WITTGENSTEIN, Ludwig (1988 [1853]): *Investigaciones filosóficas..* Barcelona, Crítica.

YLLERA, Alicia (1979): *Estilística poética y semiótica literaria*. Madrid, Alianza.

YNDURÁIN, Fernando (1974): *Teatro del siglo XVI*. Madrid, Segismundo.

YNDURÁIN, Fernando (1972): *La dramaturgia de Gil Vicente*. Madrid, Coloquio.

YOUNG, Richard A. (1979): *La figura del rey y la Institución Real en la comedia lopesca*. Madrid, José Porrúa Turanza.

ZABALA, Iris (1993-2000): *Breve historia feminista de la literatura española*. Madrid, Antrhopos, 6 vol.

ZABALETA, Juan (1972): *Errores celebrados*. Madrid, Espasa-Calpe (edic. de David Hershberg).

ZAYAS Y SOTOMAYOR, M^a de (2000): *Novelas amorosas y ejemplares*. Madrid, Cátedra (edic. de Juan Olivares).

ZAYAS Y SOTOMAYOR, M^a de (1994): «La traición en la amistad» en *Teatro de mujeres del Barroco*. Madrid, Publicaciones de la A.D.E., pp. 33-172 (edic. de Felicidad González Santamera y Fernando Doménech).

ZIMIC, Stanislav (1977): *El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*. Santander, Sociedad Menéndez Pelayo.

8. ÍNDICE

0. PRESENTACIÓN	3
0.1. <i>PROPÓSITO</i>	3
0.1.1. Por qué teatro femenino	3
0.1.2. Corpus y objetivos	7
0.2. <i>DESARROLLO, NOTAS Y ACLARACIONES ADICIONALES</i>	11
0.2.1. Contenido	11
0.2.2. Las autoras	13
0.2.3. Terminología y transcripción	19
1. INTRODUCCIÓN	23
1.1. <i>CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL Y LITERARIO DE LOS</i> <i>SIGLOS DE ORO</i>	23
1.1.1. Los Siglos de Oro	23
1.1.2. El Renacimiento	25
1.1.3. El Barroco	34
1.2. <i>EL TEATRO DE LOS SIGLOS DE ORO</i>	44
1.2.1. Antecedentes históricos	44
1.2.2. Extensión y desarrollo	47
1.2.3. El teatro femenino	65
2. MUJER Y LITERATURA	69

2.1. <i>LA MUJER EN LA SOCIEDAD MEDIEVAL</i>	69
2.1.1. El peso de la tradición	69
2.1.2. Los antecedentes	71
2.2. <i>LA MUJER Y LA LITERATURA EN LOS SIGLOS DE ORO</i>	78
2.2.1. Consideración de la mujer y humanismo	78
2.2.2. La mujer poeta en el siglo XVII	84
3. PRAGMÁTICA LINGÜÍSTICA Y METODOLOGÍA	89
3.1. <i>ANTECEDENTES HISTÓRICOS</i>	89
3.1.1. La Retórica	89
3.1.2. Filosofía y lenguaje	91
3.1.3. La Lingüística del Texto	94
3.1.4. La Semiótica	96
3.2. <i>CONCEPTO Y JUSTIFICACIÓN</i>	100
3.2.1. Institucionalización de la Pragmática	100
3.2.2. Significado y uso	102
3.3. <i>LAS IMPLICATURAS</i>	104
3.3.1. La inferencia pragmática	104
3.3.2. La Teoría de Grice	106
3.4. <i>DE LA PRAGMÁTICA A LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA</i>	111
3.4.1. Cognición y Lenguaje	111

3.4.2. La Teoría de la Relevancia	113
3.4.3. El Modelo Inferencial	116
3.4.4. El Modelo de Comunicación	119
3.4.5. Presupuestos y Metodología	123
4. EL TEATRO ESCRITO POR MUJERES.	
ANÁLISIS DE OBRAS	129
4.1. <i>PRAGMÁTICA Y LITERATURA</i>	129
4.1.1. El teatro como macrosigno	129
4.1.2. El diálogo dramático	13
4.2. <i>EL DISFRAZ VARONIL</i>	137
4.2.1. Análisis pragmático-contextual	137
4.2.2. Cuadro resumen	167
4.2.3. A modo de conclusiones parciales	168
4.2.4. Análisis a la luz de la Teoría de la Relevancia	168
4.3. <i>ESTRATEGIAS METATEATRALES</i>	197
4.3.1. Análisis pragmático-contextual	197
4.3.2. Cuadro resumen	230
4.3.3. A modo de conclusiones parciales	232
4.3.4. Análisis a la luz de la Teoría de la Relevancia	232
4.4. <i>CAPTATIO BENEVOLENTIAE</i>	265
4.4.1. Análisis pragmático-contextual	266

4.4.2. Cuadro resumen	275
4.4.3. A modo de conclusiones parciales	280
4.4.4. Análisis a la luz de la Teoría de la Relevancia	280
4.5. <i>TÍTULOS</i>	304
4.5.1. Introducción	304
4.5.2. Del texto de las comedias al título	310
4.5.3. Los títulos de las comedias femeninas	321
4.5.4. Cuadro resumen	329
4.5.5. A modo de conclusiones parciales	334
4.5.6. Análisis a la luz de la Teoría de la Relevancia	334
4.6. <i>PERSONAJES</i>	351
4.6.1. Los personajes en las comedias de los Siglos de Oro	352
4.6.2. Los personajes en las dramaturgas	354
4.6.3. Los personajes en los dramaturgos	399
4.6.4. Cuadro resumen	398
4.6.5. Caracterización de los personajes	400
4.6.6. Las figuras clave en la comedia áurea	406
4.6.7. El galán y la dama en contraposición	417
4.6.8. EL gracioso y la criada como contrafigura	424

4.6.9. El padre, el viejo y el hermano	428
4.6.10. Cuadro resumen	432
4.6.11. A modo de conclusiones	435
4.6.12. Análisis a la luz de la Teoría de la Relevancia	438
5. CONCLUSIONES	446
5.1. <i>REFLEXIÓN PERSONAL</i>	446
5.2. <i>LOS OBJETIVOS Y LAS CONCLUSIONES</i>	449
6. APÉNDICE	453
7. BIBLIOGRAFÍA	489
8. ÍNDICE	512