

PAOLA ENCARNACIÓN SANDOVAL

El Colegio de México

pencarnacion@colmex.mx

ORCID: 0000-0002-8395-7005

LOS JUEGOS DE LA INTROSPECCIÓN EN VALOR, AGRAVIO Y MUJER:
EL DESDOBLAMIENTO IDENTITARIO EN EL TEXTO Y LA ESCENA

*THE GAMES OF INTROSPECTION IN VALOR, AGRAVIO Y MUJER:
THE DOUBLING OF IDENTITY IN THE TEXT AND THE SCENE*

PALABRAS CLAVE:

Ana Caro de Mallén,
Valor, agravio y mujer,
introspección, aparte,
desdoblamiento
identitario, soliloquio.

El presente artículo propone un análisis de la función de los apartes en la configuración de la subjetividad en *Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro de Mallén. A través de un estudio contrastivo entre el texto dramático y la puesta en escena de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) de 2023, esta investigación estudia cómo los apartes sostienen el desdoblamiento identitario de la protagonista. El análisis se centra en una escena caracterizada por apartes alternados y por el uso simbólico de un retrato, momento en el que dicha tensión alcanza su máxima expresión dramática. Concluye que los recursos introspectivos dotan a los personajes de una complejidad dramática que evidencia la vigencia de las crisis de identidad barrocas en la recepción contemporánea.

KEYWORDS:

Ana Caro de Mallén,
Valor, agravio y mujer,
introspection,
aside, identity,
soliloquy.

*This article analyzes the role of asides (apartes) in the construction of subjectivity in *Valor, agravio y mujer* by Ana Caro de Mallén. Through a comparative study of the dramatic text and the 2023 staging by the Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), it examines how these asides sustain the protagonist's split identity. The analysis centers on a scene structured through alternating asides and the symbolic use of a portrait, a moment in which this tension reaches its greatest dramatic intensity. The article argues that these introspective devices endow the characters with a greater dramatic com-*

plexity that reveals the continued relevance of Baroque identity conflict in contemporary performance and reception.

En la literatura hispánica de la temprana modernidad, la preocupación poética por los problemas relacionados con la identidad aparece como una constante. Es posible que ninguno de los autores de la época se refiriera en estos términos al potencial literario de tejer para los personajes de la narrativa, del teatro o al yo lírico de la poesía identidades singulares, plagadas de crisis y con una alta conciencia de las relaciones conflictivas entre los sujetos y su realidad (Ruiz Pérez: 16). Los testimonios que evidencian la inquietud barroca por la subjetividad son tantos que, más bien, resultan excepcionales aquellas obras en las que no hay una huella de este fenómeno. Si pensamos en las identidades complejas en términos dramáticos, casi podríamos elegir al azar cualquiera de los títulos del teatro áureo para reflexionar sobre las visiones de mundo y los conflictos de los personajes puestos en la escena, frente a la mirada de unos (y unas) espectadores del corral o del palacio. No obstante, en este panorama prolífico, ilustrado por grandes nombres (casi siempre masculinos) y canónicos títulos, hay casos sobresalientes que forjaron su lugar en la tradición siguiendo su propio camino. El de Ana Caro de Mallén y su producción dramática es uno muy significativo y es la materia de estas páginas.

De la vida de esta dramaturga sabemos, gracias a las investigaciones de Juana Escabias, que fue adoptada por una pareja granadina (quizá siendo ya una niña), que tenía un origen posiblemente morisco, que fue bautizada en 1601 y que residió en Sevilla. Esta circunstancia vital la acercó a una fecunda actividad intelectual, pues perteneció a academias literarias, participó en justas poéticas y se vinculó con célebres escritores como Vélez de Guevara y María de Zayas, su amiga cercana. Conservamos de Ana Caro dos comedias, *Valor, agravio y mujer* y *El conde Partinuplés*, además de una loa y el *Coloquio entre dos*; sin embargo, hay testimonios que demuestran que escribió relaciones de sucesos de festividades madrileñas y es muy probable que su obra dramática fuera más copiosa.¹

Pese a lo sucinto de este corpus, el lugar de la dramaturga en el campo literario del Barroco hispánico es indiscutible. Si para algunos especialistas su trascendencia está cifrada en su condición femenina y en el tratamiento

¹ Esto no es un dato menor pues, al igual que Lope, y a decir de la documentación conservada y estudiada por Juana Escabias, Ana Caro vivía de escribir, fenómeno que no era exclusivo del género masculino.

de los conflictos de las protagonistas en sus comedias, lo cierto es que la calidad y complejidad de las dos obras es por sí misma elocuente no sólo en los aspectos ligados a aquello que se entiende como “lo femenino”. Esto responde a su profundo conocimiento de las fórmulas dramáticas, a su voluntad de dialogar estrechamente con otros textos y autores, y a su apuesta de inscribirse en la tradición de la comedia nueva con obras a la altura de las de Lope de Vega y Calderón de la Barca.

En esta órbita deseo reflexionar sobre un elemento de la configuración dramática en el que, como lectores y espectadores del siglo xxi, podemos advertir el gesto singular de esta autora: el trabajo con la introspección de los personajes como manifestación de su subjetividad en crisis. En el teatro, los momentos de introspección suelen ocurrir en esas modalidades del discurso conocidas por su carácter anti-dramático: los soliloquios y los apartes. Hay que decir que el trabajo de Ana Caro con estos recursos discursivos no parece, en el procedimiento, muy distinto ni particularmente original frente al de otros dramaturgos de la primera mitad del xvii. Recordemos que se trata de convenciones que funcionan con estrategias y normas ya codificadas, incluso en su falta de verosimilitud (indudablemente, resulta un tanto extraño *escuchar* los pensamientos de un personaje o verlo hablar a solas en el escenario). Sin embargo, considero que la dramaturga aprovecha estas estructuras formales para mostrar al público espectador y lector que los matices de la subjetividad de sus protagonistas son decisivos para construir el enredo.

Ya que, como apunté antes, se trata de convenciones dramáticas bien conocidas tanto para los poetas y los representantes (hoy, actores) como para lectores y espectadores, he elegido *Valor, agravio y mujer* para estudiar el influjo de la introspección en las acciones dramáticas. El giro que propongo para este análisis de la relación entre el discurso introspectivo de la subjetividad y la acción consiste en abordarla tanto en el texto dramático como en la representación escénica —específicamente, la puesta en escena de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 2023— con el propósito de reflexionar sobre el sentido y el efecto que tienen los apartes del texto a la escena. Esta perspectiva puede resultar enriquecedora, en primer lugar, porque nos recuerda que hoy leemos con solemnidad textos originalmente escritos para ser representados y entretener a un vasto y heterogéneo público; en segundo término, porque permite calibrar si el trabajo dramático de Ana Caro y su lugar de enunciación como autora brinda una connotación singular a la introspección de los personajes y, en tercer lugar, porque pone de manifiesto la vigencia de las crisis de identi-

dad sugeridas por los discursos introspectivos de la obra en el imaginario de espectadores y lectores de nuestros tiempos. Para ello, esbozaré un breve contexto de la comedia y posteriormente trazaré un diálogo entre el texto y la representación de una de las escenas cruciales de *Valor, agravio y mujer*, atendiendo a la manera de escenificar el aparte, a la ambigüedad de la interlocución y a su lugar en la estructura de la obra.

De esta comedia de Ana Caro no se conocen la fecha de escritura, representación o publicación. Estudiosas como Escabias (2023) y Luna (1992) han considerado que *Valor, agravio y mujer* debió ser escrita y representada en un rango entre 1630 y 1640, no obstante, el único dato material con el que contamos es la clasificación posterior de uno de los dos manuscritos conservados en el repositorio de la Biblioteca Nacional de España que reza “primera mitad del siglo xvii”. Esta obra de Ana Caro es una muestra contundente del tipo de creación dramática que Lope de Vega bautizó como *comedia nueva*: una representación teatral caracterizada por la incorporación de elementos trágicos y cómicos, por la confluencia de personajes elevados y bajos, por la polimetría, y por tener como objetivo el deleite y entretenimiento de los espectadores. Además, pertenece al rubro de comedia de enredo: aquellas cuya construcción depende en buena medida de confusiones, engaños y juegos protagonizados —casi siempre— por damas bizarras, ingeniosas y tramoyeras.

Que sea una obra escrita por una mujer y protagonizada por un personaje femenino en traje masculino ha propiciado, naturalmente, que los enfoques críticos se centren en el carácter transgresor de la protagonista y en la crítica frente a las estructuras de género de la época, sobre todo atendiendo al travestismo y a la performatividad de género (Bates y Lauer, 2010; Friedman, 2008; Rhodes, 2005; Soufas, 1991). De forma recurrente se ha debatido sobre la posibilidad de identificar una voz femenina detrás de formulaciones habituales en el teatro áureo (Gorfkle, 2014; Williamsen, 1992), o sobre las relaciones intertextuales de la obra (Seagraves, 2012; Montauban, 2011; Cortez, 1998). Estos asedios —aunque valiosos— al estar determinados por cuestiones ideológicas, pueden soslayar componentes reveladores de la articulación dramática de la comedia. Por ello, y sin dejar de lado el predominio de la compleja elaboración de la identidad femenina en el personaje de Leonor, quiero atender en estas páginas al tratamiento del discurso introspectivo en los apartes para vincular los problemas de subjetividad del personaje con sus manifestaciones en escenas de marcada intimidad.

La complejidad de la trama hace necesaria una breve síntesis. Como ha dicho Teresa Ferrer, “en *Valor, agravio y mujer* Ana Caro maneja una fórmula teatral establecida: la mujer deshonrada que disfrazada de varón busca la recuperación de su honra” (1998, 8). Tenemos, así, que el juego con la identidad femenina-masculina es el cimiento de la progresión dramática. El conflicto central plantea a Leonor, una dama sevillana (quien aparece vestida de hombre, haciéndose llamar “Leonardo” y en compañía del gracioso Ribete) que ha viajado hasta Flandes para vengarse de don Juan, quien luego de gozarla y deshonrarla, la olvida y huye a Bruselas. Como en toda buena comedia de enredo hay una trama secundaria, la de Estela, otra dama ingeniosa, enamorada azarosamente de Leonardo/Leonor. Los enredos de la obra se ponen en marcha gracias a la voluntad de estas dos damas por conseguir sus objetivos: vengarse o rendir al enamorado. Cuando Leonardo/Leonor llega a Flandes, se encuentra con su hermano, don Fernando, a quien, luego de no ver desde la infancia, pide auxilio y posada en la misma casa en la que este caballero ha hospedado a don Juan. Así, Leonor, disfrazada de Leonardo, urde un encuentro de enamorados para reclamar veladamente a don Juan lo que en la actualidad denominaríamos su falta de responsabilidad afectiva.

En una escena por demás complicada, ella y Estela discurren, respectivamente, con don Juan y con Ludovico, en un enrevesado juego de identidades: don Juan cree hablar con Estela, su nuevo objeto de amor, pero en realidad se trata de Leonor. Ludovico habla con Estela, pero ella cree que habla con Leonardo. La única omnisciente del suceso es, desde luego, Leonor. Con una creciente afición por Estela, y esta dama, a su vez, perdida de amores por Leonardo (sin la mínima sospecha de que el galán pueda ser mujer), don Juan pide a Leonardo que deje de estorbar sus fines amorosos. Es precisamente esta escena el asunto principal de mi propuesta: en ella, los antiguos amantes entablan un diálogo “entre caballeros”; sin embargo, los apartes permiten que el espectador se aproxime a la faceta de la enamorada ávida de venganza, por un lado, y, por otro, a la confusión y celos del galán mudable. Luego de un duelo con don Juan, Leonor orquesta otro enredo para revelar su identidad femenina y, con ello, la comedia culmina en la consabida convergencia de parejas que súbita y alegremente acuerdan un matrimonio múltiple.

La escena que sirve como fundamento para reflexionar sobre la introspección en *Valor, agravio y mujer* es, como mencioné, la de apartes alternados entre Leonardo/Leonor y don Juan. Aunque se trata de poco más de doscientos versos del último acto de la comedia (vv. 2064-2280) resulta

paradigmática para comprender este fenómeno porque enfrenta a los receptores a la simultaneidad entre lo público y lo privado que expresan las contradicciones del carácter de la protagonista. Debido a que el aparte es el procedimiento que permite esta oscilación entre lo público y lo privado, entre la voz de Leonardo y la de Leonor, conviene conceptualizarlo. El aparte, como he afirmado en otro trabajo, es “la convención dramática a través de la cual el personaje hace una pausa en el diálogo para pronunciar un discurso (para sí mismo o compartido con alguien más) que no es audible para el resto de los personajes en la escena y que, generalmente, revela su conflicto a propósito de lo que está ocurriendo en ese diálogo” (2025, s.p.). Si bien suele caracterizarse por ser un discurso breve, la extensión no puede ser un criterio identitario del aparte, como sí lo son su carácter introspectivo, la dualidad discursiva que revela, las marcas gráficas (*ap.*, *aparte*) que lo señalan en algunos testimonios manuscritos e impresos y el soporte de movimientos, gestos y voz que lo materializan (Encarnación 2025). Al igual que el soliloquio, el aparte muestra fragmentariamente al espectador la interioridad de los personajes y brinda información que propicia la progresión de la trama. En *Valor, agravio y mujer*, como veremos, los apartes son breves y se encabalgan con el discurso efectivamente audible de la pareja protagonista.

Antes de abordar esta escena de apartes alternados quiero hacer una precisión. Si bien podría cuestionarse esta tentativa de argumentar sobre la introspección a partir de una sola escena, no es mi propósito estudiar un problema dramático tan complejo con una muestra que podría percibirse muy acotada y aislada del contexto. No obstante, sí me parece que en la escena en cuestión convergen elementos reveladores de la forma en que Ana Caro aprovecha la introspección discursiva para construir la subjetividad de su protagonista: el desdoblamiento identitario, la ambigüedad de la interlocución y la detonación de acciones determinantes. Estos tres elementos son perceptibles —aunque en diferentes grados— tanto en el texto dramático como en la representación de la comedia a cargo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (España) en 2023. El material que uso como base para este análisis es la grabación autorizada de la puesta en escena que se encuentra disponible para consulta en el repositorio *Teatroteca* del INAEM.² De este modo, los comentarios al respecto no están fun-

² La grabación de *Teatroteca* corresponde a la representación de *Valor, agravio y mujer* de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, puesta en escena en la temporada 22/23. Esta grabación fue hecha el 10 de mayo de 2023 en el Teatro de la Comedia de Madrid. La versión de la obra es de Juana Escabias (también editora del texto) y la dirección estuvo a cargo

dados en ninguna autoridad de estudios sobre las técnicas teatrales, sino en el conocimiento profundo del texto y en la experiencia de ver y estudiar esta puesta en escena en particular.

Los apartes alternados entre Leonor/Leonardo y don Juan ocurren en un momento temprano del tercer acto. Esto importa porque, estructuralmente, es un punto muy álgido para que los conflictos se resuelvan y desaten los armónicos y convencionales finales de matrimonios colectivos de las comedias de enredo. La escena se organiza de la siguiente manera: 1) tiene lugar luego del soliloquio de Leonor, interrumpido por la presencia de don Juan; 2) Don Juan le pide a Leonardo que abandone la conquista de Estela; 3) Leonardo responde que no está interesado en Estela, sino en una dama sevillana cuyo retrato le muestra (y que se trata de la propia efigie de Leonor), lo cual provoca el desconcierto de don Juan; 4) Don Juan, en confusión total, se arrepiente de haber traicionado a Leonor y siente celos de Leonardo; 5) Leonardo declara su enemistad a don Juan y se retan a un duelo. Comprender la escena a partir de estos cinco momentos permite advertir que la evolución en la interioridad de los protagonistas, la complejidad del desdoblamiento de Leonor/Leonardo y que eso que se dice en “aparte” es lo que desata los conflictos, da pie a la afirmación identitaria de la protagonista como mujer y deriva en las felices bodas.

Para poner en diálogo el texto dramático con la representación de la CNTC me concentraré en los tres principios que configuran la escena (el desdoblamiento identitario, la ambigüedad de la interlocución y la detonación de acciones), especialmente en el momento en que aparece el retrato, pero tratando de relacionar este último con el resto de la trama y con el *ethos* de los protagonistas. Hay que recordar que el personaje de Leonor realiza su primera intervención en la comedia “vestida de hombre” en el verso 464 y, a partir de ese momento, se presenta ante los demás personajes como Leonardo. Así pues, a lo largo de la obra, reserva su discurso femenino únicamente para los breves soliloquios y apartes, aunque mantiene el disfraz masculino hasta la última escena de la obra, en la que revela su verdadera identidad. No es un dato menor que todas las intervenciones de la protagonista aparezcan señaladas como “Leonor” y no “Leonardo”, aunque hable en masculino; lo cual apunta a la relevancia del juego de identidades para la estructura dramática.

de Beatriz Argüello. El papel de Leonardo/Leonor lo interpretó Julia Piera y a don Juan lo interpretó Pablo Gómez-Pando.

En la puesta en escena, el personaje de Leonor, representado por Julia Piera, aparece con una vestimenta negra, de pantalón ajustado, capa y espada, con un corte de cabello andrógino. Es muy evidente hoy —como lo sería entonces, pues ya Lope decía que “suele el disfraz varonil agradar mucho” (vv. 282-283)— que se trata de una actriz y no de un actor, y que el traje de varón es un disfraz voluntariamente asumido para ejecutar los enredos propios de la recuperación de la honra. La claridad con la que el espectador actual identifica que se trata de una actriz interpretando a una dama que juega a ser galán abona a la complicidad entre el público y la premisa de la comedia: las y los espectadores empatizan con la protagonista porque son testigos de este desdoblamiento; mientras que los personajes creen —contra todo principio de verosimilitud— que es un galán y caen en cada uno de los enredos que Leonor/Leonardo urde para ellos.

La escena que nos ocupa está precedida por una de cortejo amoroso entre Leonor/Leonardo y Estela, que termina con un breve soliloquio de Leonor. El soliloquio ocurre cuando Estela y Lisarda han dejado la escena, como lo señala la acotación, y sitúa a Leonor sola en el escenario, lamentándose de la situación imbricada en la que se encuentra. Es muy revelador que, antes de mostrar estos apartes alternados entre Leonor/Leonardo y don Juan, Ana Caro ofrezca al espectador un momento reflexivo de la protagonista en una faceta que se muestra sincera y vulnerable.

LEONOR: Él te guarde.
 En males tan declarados,
 en daños tan descubiertos,
 los peligros hallo ciertos,
 los remedios ignorados.
 No sé por dónde —¡ay de mí!—
 acabar, amor intenta
 la tragedia de mi afrenta.

Sale don Juan

D. JUAN: (Si estaba Leonardo aquí. *Aparte*
 parece que le halló
 la fuerza de mi deseo.)

(vv. 2063- 2073)

Esta apuesta de inaugurar una escena crucial para la resolución de los conflictos dramáticos con un soliloquio podría interpretarse como el gesto de la dramaturgia por subrayar la importancia de aquello que los personajes se dicen a sí mismos para la progresión dramática. Como sabemos, la genuina soledad y la confidencia son situaciones que tienen poca cabida en las comedias de la temprana modernidad porque siempre, o casi siempre, hay alguien escuchando o viendo de lejos sin que el personaje que pronuncia un soliloquio lo advierta anticipadamente. En este caso, el aparte de don Juan es interesante porque no escucha —aunque ambos personajes estén en el tablado— pero sí ve a Leonardo y celebra que este azaroso encuentro le dé ocasión para hablar con él sobre Estela. Si al leer los versos del pequeño soliloquio de Leonor, percibimos su estado de confusión e incertidumbre, esto también ocurre en la representación, pues Piera pronuncia el fragmento de manera tal que devela los sentimientos encontrados del personaje. En contraste, cuando se produce la transición al discurso público en el que Leonor asume la identidad de Leonardo, su voz es mucho más firme y el tono, incluso, desafiante.

El encuentro entre caballeros quiebra estos dos momentos de breve introspección, tanto de Leonor como de don Juan, para dar pie al diálogo en el que este caballero le pide a Leonardo que le deje el camino libre con Estela. Aunque a partir del verso 2077 el discurso dramático toma forma de diálogo, los apartes de la protagonista se vuelven el cauce que proyecta el desdoblamiento identitario (y los conflictos de subjetividad inherentes a él). Los apartes de Leonor —un tanto fragmentarios— complementan o contradicen lo que Leonardo responde a don Juan. Así, a pesar de ser muy sucintos, tales apartes gestan la atmósfera propicia para que tanto los lectores como los espectadores aprecien estos conflictos propios del desdoblamiento.

D. JUAN: Señor don Leonardo...

LEONOR: Amigo...

(¡Pluguiera a Dios que lo fueras! *Aparte*
mas eres hombre.)
¿En qué os sirvo?

D. JUAN: Favorecerme podréis;
mas escuchad: yo he venido,
como nombre, a suplicaros,
como a quien sois, a pedirlos...

LEONOR: (Ah, falso) *Aparte*

Como a muy vuestro
no decís, siendo el camino
más cierto para mandarme?

Si bien se trata de apenas dos apartes que parecerían no ser demasiado expresivos en el texto, en la representación son momentos reveladores para el público. Ambos actores ya estaban en el escenario, pero no es sino hasta este momento que se dirigen la palabra. Lo interesante en la puesta en escena dirigida por Beatriz Argüello es el cuidado en estos fragmentos de introspección: cuando la protagonista se dirige al personaje de don Juan, la voz de la actriz que la encarna es vigorosa e incluso irónica, mientras que en los apartes deja de tener contacto visual con el actor que representa a don Juan (Pablo Gómez-Pando) y mira a un punto de la sala, mas no al público. Este pequeño matiz de la interlocución (dirigirse a don Juan de una forma y hablar consigo misma de otra) abona a que el desdoblamiento sea patente para el espectador. De este modo, es natural la identificación de la faceta más íntima y genuina de Leonor cuando la actriz habla consigo; mientras que la interlocución pública es parte del fingimiento de la identidad y, por tanto, invita a la cautela de lo que en ello se cuenta.

Aunque con mucha seguridad se trata de una técnica habitual de representación de los apartes en las puestas en escena, el gesto marcado de interactuar con el otro (mientras hacen movimientos en los que parecen girar uno sobre otro) y luego mirar y atenuar ligeramente la voz para hablar sin interlocución está muy bien ejecutado por la actriz Julia Piera. En algunos apartes, además, la actriz se repliega a las esquinas del tablado para después desplazarse nuevamente hacia un punto más central y retomar el diálogo con don Juan. Esta técnica en la que la mirada es fundamental se mantiene mientras don Juan le pide a Leonardo que abandone la pretensión de Estela. El discurso del caballero y la respuesta de Leonardo se conectan gracias a un aparte de Leonor que dice “(¡Ah, ingrato, mal caballero! / ¡Bien corresponde tu estilo/ a quien eres!)” (vv. 2134-2126). Los apartes compensan la imposibilidad del teatro para mostrar la simultaneidad de lo que ocurre dentro y fuera de la mente de los personajes. Por ello, el espectador entra en el pacto de comprender que eso que Leonor dice antes de hablar como Leonardo ocurriría, si no al mismo tiempo, al menos con mucha inmediatez. La respuesta de Leonardo oscila entre la ironía que he mencionado antes y la jactancia de merecer los favores de Estela. Sin embargo, en su respuesta hay otro aparte corto que pone de manifiesto los celos y la rabia que siente como dama y no como caballero.

LEONOR: Vuestras penas,
 señor don Juan, habéis dicho
 con tal afecto, tal ansia
 que quisiera, ¡por Dios vivo!
 poder (sacaros el alma)³ *Aparte*
 dar a su cuidado alivio.

De nuevo, el aparte “sacaros el alma” proyecta la contradicción entre lo que se dice y lo que se piensa, así como también la contradicción entre Leonardo y Leonor, entre lo masculino y lo femenino, entre lo público y lo privado. Cuando la actriz dice “sacaros el alma”, de nuevo, deja de mirar a don Juan y dirige su mirada, acompañada de voz más grave, hacia abajo para después proseguir su relato de cómo, a pesar de merecer la atención de Estela, sus afectos están puestos en otra dama. Este punto de la escena —y de la trama— es cardinal porque en él se cifra el trabajo más complejo del desdoblamiento y la interlocución de Ana Caro en *Valor, agravio y mujer*. Se trata del momento en el que Leonardo le mostrará a don Juan el retrato de la dama de quien supuestamente está aficionado y ese retrato es el suyo, el de Leonor.⁴ Para introducir el retrato, nuevamente la dramaturga aprovecha el potencial del aparte.

LEONOR: (Ahora,
 ingrato, llega el castigo
 de tanto aborrecimiento).

Saca D. LEONOR un retrato suyo y muéstralo a D. JUAN

A partir de este momento comienzan propiamente los apartes alternados entre don Juan y Leonor centrados en las confusiones, desconciertos y efectos que les produce, a uno, contemplar el retrato, y a la otra, mostrar la propia imagen desde el disfraz masculino. Quizá haya que aclarar que no se trata de una escena compuesta enteramente por apartes que

³ En el manuscrito (signatura MSS/16620 de la BNE) el aparte se marca entre paréntesis y con la indicación gráfica a partir de “sacaros” mientras que Escabias edita como aparte todo el verso. Esta decisión editorial, si bien no modifica el curso de la trama ni afecta a la interpretación, limita la comprensión sobre la simultaneidad de pensamiento y palabra que es más patente si el verbo “poder” queda fuera del aparte, como lo señala el manuscrito.

⁴ La escena ha sido estudiada ya por Montauban en contraste con otros pasajes de comedias en los que el retrato reviste una función estructural (2011).

se responden entre sí, sino que los apartes de un personaje campean con discurso audible y con apartes del otro. Aquí, además, Ana Caro explota al máximo el valor dramático de la confusión para reforzar el enredo.

Si en la experiencia de lectura las marcas gráficas de *Aparte* ayudan a entender la alternancia de reacciones sobre el retrato, en la representación la iluminación desempeña un papel preponderante. Desde que Leonor/Leonardo muestra el retrato a don Juan, el escenario comienza a oscurecerse de manera gradual, mientras los protagonistas mantienen una proximidad física estrecha, lo cual permite que en los momentos en que Leonor habla en aparte, la actriz descanse su cabeza en el hombro del actor. La puesta en escena crea una atmósfera dramática de intimidad muy favorable para el discurso introspectivo, aunque, hay que decirlo, es probable que para los espectadores no sea tan claro como para los lectores qué parlamentos son audibles y cuáles son introspectivos de acuerdo con el texto. Asimismo, si bien el foco de este análisis está puesto sobre Leonor/Leonardo, en esta escena don Juan también muestra una faceta interior en crisis que delata su carácter mudable y su escasa firmeza en cuestiones de amor.

La sorpresa inicial del caballero (“¡Válgame el cielo! ¡Qué miro...” v. 2173), que después se transforma en desasosiego absoluto, contrasta con la entereza y determinación de Leonor/Leonardo, lo cual podría leerse como un cuestionamiento al supuesto carácter mudable de las damas de la comedia. Mientras contemplan juntos el retrato, la protagonista ensalza la belleza y virtudes de su dama —es decir, de ella misma—, las cuales, naturalmente, considera muy superiores a las de Estela. Se trata, como apunta Montauban, del “proceso de objetivación del sujeto por medio de la mirada icónica” (47). Así, el juego dramático del enamoramiento de sí misma depende por completo del desdoblamiento identitario. Para la ficción de la comedia, ella no está enamorada de sí misma: Leonardo está enamorado de Leonor; pero, no olvidemos, Leonardo es una creación de Leonor. Como ha dicho Pedro Ruiz Pérez, la conciencia de la creación es uno de los rasgos del sujeto literario moderno (15-16), de manera que este enrevesado juego de identidad en el que la restauración del honor de la dama no sólo depende de un disfraz transitorio, sino de desatar los celos del galán fingiendo un enamoramiento —que en cierto sentido es auto-enamoramiento—, se configura como una apuesta decisiva que nos habla de una mirada de mundo sobre las decisiones y agudeza de los sujetos femeninos.

En pleno dominio de su propio enredo, Leonor/Leonardo sabe mantener la racionalidad por encima del corazón para explicar el origen del retra-

to, mientras que el galán poco dice de manera audible y mucho desarrolla en su pensamiento:

LEONOR: Advertid que le he traído
de España y que es de una dama
a quien deben mis sentidos
la gloria de un dulce empeño
y a cuyas dichas, si vivo,
sucederán de Himeneo
los lazos alternativos
para cuya ejecución
a Bruselas he venido.
Pues no he de poder casarme
si primero no castigo
con un rigor un agravio,
con una muerte un delito.

D. JUAN: (¿Qué es esto que por mí pasa
¿Es posible haber tenido
valor para oír mi afrenta?
¿Cómo de una vez no rindo
a la infamia los discursos,
la vida a los desperdicios
del honor? Leonor fue fácil,
y a los números lascivos
de este infame, ¿tal lealtad,
fe tan pura ha reducido?
Mas fue con nombre de esposo.
Aquí de vosotros mismos,
celos, que ya la disculpo.
Yo solo el culpado he sido.
Yo la dejé, fui ingrato.
¿Qué he de hacer en el abismo
de tan grandes confusiones?)
Don Leonardo...

(vv. 2193-2223)

nocimiento de sus faltas, al enojo celoso y, finalmente, a la aceptación de su responsabilidad por haber abandonado a Leonor. Todo este proceso se desarrolla en el aparte que don Juan dice para sí sin que, en apariencia, sea escuchado por Leonor/Leonardo, mientras que lo único que alcanza a pronunciar de forma audible y pública es una breve interpelación a su interlocutor externo que no contiene más que su nombre (“Don Leonardo”).

En la representación, los protagonistas se mantienen juntos, hombro con hombro, mirando el retrato al mismo tiempo y alternando discursos públicos y privados, con predominio de la introspección de don Juan. Pero, tras expresar ya abiertamente a Leonardo su confusión y celos por Leonor, ocurre el aparte entrañable de esta última:

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

Hasta aquí, los receptores del texto y de la representación habíamos visto una faceta inquebrantable de la protagonista, convencida de llevar a las últimas consecuencias sus enredos y gustosa de escuchar cómo don Juan va confesando poco a poco sus culpas y mostrando su arrepentimiento y renovado amor. Sin embargo, este aparte, como el soliloquio breve que abrió esta escena, ofrece a la Leonor más genuina. Esto sucede gracias a que su discurso no es audible para el otro, a pesar de estarlo apostrofando como “bárbaro ingrato”. Ella pronuncia estos versos sin la intención de recibir una respuesta porque, en el planteamiento de Ana Caro, esta vulnerabilidad se desarrolla sólo en espacios de introspección. La propuesta de la representación dirigida por Beatriz Argüello es interesante porque el personaje de Leonor se sitúa frente a don Juan para emitir este discurso; sin embargo, él no levanta la mirada del retrato, con lo cual el espectador comprende que lo que ella dice en voz alta es parte de su intimidad (sea en pensamiento, sea hablando consigo misma) y, a pesar de ello (o gracias a ello), la escena tiene mucha potencia dramática. Además, el juego entre el original y el retrato, que en *Valor, agravio y mujer* son el mismo sujeto femenino, problematiza enfáticamente el desdoblamiento

identitario, pues el enredo va más allá de disfrazar a la dama de caballero para recuperar el honor: fusiona la dualidad en una imagen que permite, en este aparte, que Leonor se distancie de su juego y regrese, de modo provisional, a su condición femenina.

En este pasaje de la escena que sitúa al retrato como núcleo, el escenario adquiere parcial oscuridad, centrando la iluminación sólo en los dos protagonistas y sus reacciones frente al objeto. Resulta significativo que, después del aparte de Leonor, la iluminación se restaura a su claridad, los actores recuperan la potencia habitual de su voz (pues ahora dialogan como Leonardo y don Juan) y hay desplazamientos físicos más amplios por el escenario. La transición de las sombras a la luz es el procedimiento escénico que acompaña la vuelta del discurso privado al público. Leonor/Leonardo y don Juan mantienen un diálogo a propósito del tipo de relación que, supuestamente, mantiene Leonardo con Leonor, intensificando así los celos de don Juan:

D. JUAN: ¿Qué empeños de amor debéis
 a esta dama?

LEONOR: He merecido
 sus brazos y sus favores,
 a vuestro entender remito
 lo demás.

(vv. 2240-2243)

Este pasaje que en el texto demuestra cierta socarronería de parte de Leonardo, en la escena es mucho más efectivo por el tono de voz jactancioso y juguetón con el que se deja entrever la intimidad de la relación entre Leonor y Leonardo. La escena prosigue con un don Juan ya arrepentido y enamorado de la dama que abandonó (“Ya la adoro, ya me rindo”, v. 2257) sintiéndose ofendido por la fingida falta y traición de Leonor. Cuando la protagonista escucha de la propia voz de su amado el reconocimiento de sus errores y la certeza de que la ama, no repara en su carácter mudable ni en los vericuetos que ha sufrido por él y enuncia, de nuevo en aparte:

LEONOR: Declarose este testigo
 aunque en mi contra, en mi abono,
 todo lo que sabe ha dicho;
 mas apretemos la cuerda.

(vv. 2265-2268)

El triunfo absoluto de los enredos de Leonor está cifrado en este aparte que sintetiza en cuatro versos la satisfacción de escuchar esta suerte de confesión amorosa arrepentida de don Juan. Es curioso que la protagonista recurra a términos casi legales y muy alejados de cualquier afectividad. El amado es “este testigo” y usa la idea del “abono” para expresar que, aunque como Leonardo está en desventaja, como Leonor ha conseguido sus objetivos. En la representación, Julia Piera matiza con acierto la emoción de la dama y actúa estos versos con mirada y tono ilusionado, que de inmediato se trueca en uno serio y determinado cuando dice “mas aprememos la cuerda”. Esta expresión indica que, como buena dama ingeniosa, está dispuesta a ir más allá y termina por acordar un duelo con don Juan. El duelo, que en la escena se torna en un encuentro físico cargado de sensualidad entre la pareja protagónica, deriva en la revelación identitaria de Leonor, el reconocimiento entre hermanos y la esperada resolución de todos los conflictos en bodas.

La escena de los apartes no resulta estructuralmente tan cercana al duelo y a los matrimonios múltiples, pero es determinante para que todo esto ocurra. Sin los apartes de Leonor y de don Juan no percibiríamos la evolución en el carácter del galán que lo transforma de enamorado de Estela en enamorado de Leonor y, por ende, contrincante de Leonardo en el duelo. Sin los apartes, no tendríamos los matices del desdoblamiento de la protagonista, capaz de ilusionarse por recuperar el amor perdido y de ir más allá en su propio enredo al poner en riesgo su integridad con el duelo. Como vemos, la introspección breve y fragmentaria que nos ofrecen estos apartes brinda una mirada más compleja del mundo dramático de los personajes, que aunque son “tipos” (damas, galanes, graciosos), no son de una sola pieza: están forjados de contradicciones, confusiones e indecisiones.

En estas páginas me propuse analizar la función de los apartes para la configuración de *Valor, agravio y mujer* a través de una lectura contrastiva entre el texto dramático y la puesta en escena de la CNTC en 2023. Esta aproximación a la obra (surgida de la necesidad de recordar que el teatro es concebido para su vida en el escenario y que la posibilidad de leerlo es casi contingente) ha sido provechosa para percibir cómo la representación llena de vida las palabras del texto. Cuando estas palabras están pensadas por los creadores —en este caso, la dramaturga Ana Caro— para ser parte del fuero íntimo de los personajes, su concreción adquiere un carácter anti-dramático, pero, paradójicamente, cargado de una notable potencia expresiva. El espectador y el lector encuentran en estos apartes

un resquicio de empatía con las crisis de los personajes porque son los momentos más vulnerables e íntimos. Son también aquellos que apuntalan la subjetividad diversa de Leonor —que simultáneamente es Leonardo— y la de don Juan, galán inconstante pero preso de las mismas confusiones que cualquier enamorado receptor. Si bien me he ocupado sólo de una escena, este tipo de análisis podría constituir un punto de partida para exploraciones futuras de los mecanismos de soliloquios y apartes a lo largo de todo *Valor* y en *El conde Partinuplés*, la otra comedia conservada de la autora.

Aunque considero que la construcción dramática delata en algunos puntos la mirada femenina de la creación, el estudio de la introspección dramática en contraste con las comedias escritas por dramaturgos podría ampliar las perspectivas sobre la posición de las dramaturgas en la España del xvii. Los asedios a *Valor*, *agravio* y *mujer*, así como los proyectos de adaptaciones y representaciones en los años recientes, confirman la vigencia de las cuestiones que Caro supo plantear en su momento con agudeza y conocimiento de la tradición. Desde la configuración de una identidad que se va construyendo para adaptarse a un momento específico, hasta la convicción de una afectividad recíproca, o la posibilidad de dejarse dominar por la duda y la contradicción, los apartes de la comedia ponen de relieve los puntos en común entre los sujetos en crisis del xvii y los del xxi.

Bibliografía

- BATES, STEPHANIE y ROBERT A. LAUER, “‘Performativity’ del género de Leonor/Leonardo y la creación de ‘Gender Trouble’ en *Valor*, *agravio* y *mujer* de Ana Caro”, en *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral*, 1 (2010): 32-55.
- CARO DE MALLÉN, ANA. *Teatro completo*. Ed. Juana Escabias. Madrid: Cátedra, 2023.
- CARO DE MALLÉN, ANA. “*Valor*, *agravio* y *mujer*”. *Teatroteca*, subido por INAEM en 2023, <<https://teatroteca.teatro.es/info/valor-agravio-y-mujer-00484604>>.
- CORTEZ, BEATRIZ. “El travestismo de Rosaura en *La vida es sueño* y de Leonor en *Valor*, *agravio* y *mujer*: El surgimiento de la agencialidad femenina y la desnaturalización del binarismo del género”, en *Bulletin of Comediantes*, 50:2 (1998): 371-385.
- ENCARNACIÓN SANDOVAL, PAOLA. *¿Qué me quieres, pensamiento...? Funciones dramáticas de los discursos introspectivos en la tragedia de Lope de Vega*. México: El Colegio de México, 2025.
- FERRER VALLS, TERESA. *Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral* [1998] [en línea]. En *Biblioteca Virtual*

Miguel de Cervantes. Disponible en: <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0998601>> [2020].

FRIEDMAN, EDWARD H. "Clothes Unmake the Woman: The Idiosyncrasies of Cross Dressing in Ana Caro's *Valor, agravio y mujer*", en *Confluencias*, 24:1 (2008): 164-71.

GORFKLE, LAURA. "Re-staging Femininity in Ana Caro's *Valor, agravio y mujer*", en *Bulletin of the Comediantes*, 48:1 (1996): 25-36.

MONTAUBAN, JANNINE. "El retrato como síntoma y representación en el teatro de Ana Caro y María de Zayas", en *Bulletin of the Comediantes*, 63:2 (2011): 39-56.

RHODES, ELIZABETH. "Redressing Ana Caro's *Valor, agravio y mujer*", en *Hispanic Review*, 73:3 (2005): 309-328.

RUIZ PÉREZ, PEDRO. "La invención del autor. A modo de introducción", en *Autor en construcción. Sujeto e institución literaria en la modernidad hispánica (siglos XVI-XIX)*. Pedro Ruiz Pérez (ed.). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019: 9-35.

SEAGRAVES, ROSIE. "Violent Masculinity Onstage and Off: A Rereading of Ana Caro's *Valor, agravio y mujer* through the Memoir of Catalina de Erauso", en *Bulletin of the Comediantes*, 64:2 (2012): 83-99.

SOUFAS, TERESA S. "Ana Caro's Re-evaluation of the Mujer Varonil and Her Theatrics in *Valor, Agravio y Mujer*", en *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*. Anita K. Stoll y Dawn L. Smith (eds.). Lewisburg: Bucknell University Press, 1991: 85-106.

VEGA, LOPE de. *Arte nuevo de hacer comedias* [1609]. Ed. crítica y notas de Felipe B. Pedraza Jiménez. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.

WILLIAMSEN, AMY R. "Re-Writing in the Margins: Caro's *Valor, agravio y mujer* as Challenge to Dominant Discourse", en *Bulletin of the Comediantes*, 44:1 (1992): 21-30.

Profesora-investigadora del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México. Su línea de investigación es la tragedia y tragicomedia de Lope de Vega y actualmente desarrolla estudios sobre los soliloquios en este corpus. Además, tiene publicaciones sobre prosa y poesía de esta época. De la mano de las labores de investigación, su trabajo docente abarca la pedagogía de la escritura académica y de las estrategias de investigación para las humanidades. Es autora de los libros *El peregrino como concepto en las Soledades de Góngora* (2019) y «¿Qué me quieres pensamiento»...?: funciones de los discursos introspectivos en la tragedia de Lope de Vega (2025).