

IOLE MARIA CATERINA SCAMUZZI

ANA CARO DE MALLÉN ENTRE FORCLUSIÓN E INTERTEXTUALIDAD

Università di Torino

Resumen

El estudio analiza cómo Ana Caro de Mallén reconfigura los códigos simbólicos del teatro barroco desde su posición marginal como autora. A través de *Valor, agravio y mujer* y *El conde Partinuplés*, se examinan las nociones de forclusión, *outsider within* e intertextualidad, que permiten reconocer una crítica estructural al discurso patriarcal sin romper los moldes formales del Siglo de Oro.

palabras clave: Ana Caro de Mallén, teatro barroco, forclusión, intertextualidad, género

Abstract

Ana Caro de Mallén between Foreclosure and Intertextuality

*This study explores how Ana Caro de Mallén reconfigures the symbolic codes of Baroque theatre from her marginal position as a woman playwright. Through *Valor, agravio y mujer* and *El conde Partinuplés*, it examines the notions of foreclosure, outsider within, and intertextuality, revealing a structural critique of patriarchal discourse without breaking Golden Age dramatic conventions.*

keywords: Ana Caro de Mallén, Baroque theatre, foreclosure, intertextuality, gender

Declaración sobre el uso de herramientas de inteligencia artificial: la autora declara que ha utilizado herramientas de asistencia lingüística basadas en inteligencia artificial (ChatGPT, modelo GPT-5, desarrollado por OpenAI) exclusivamente para tareas de apoyo técnico y editorial, como la revisión tipográfica, la uniformización bibliográfica y la comprobación de la corrección formal de citas y referencias. El contenido intelectual, la interpretación crítica y la redacción sustantiva del artículo son responsabilidad exclusiva de la autora.

Aunque el nombre de Ana Caro de Mallén comienza a resonar con más fuerza en los estudios sobre teatro del Siglo de Oro, su figura sigue siendo, en muchos aspectos, escasamente explorada. Debemos a Juana Escabias (Caro de Mallén 2023) no solo el análisis y la edición moderna de sus comedias, sino también una reconstrucción biográfica que ha sacado a la luz aspectos fundamentales de su vida y de su trayectoria literaria, permitiéndonos situarla con mayor precisión dentro de la república de las letras auriseculares.

No obstante el esmero de los estudios de Juana Escabias, todavía queda espacio para profundizar en la obra de la dramaturga, sin olvidar la postura excepcional en la que Ana Caro se encuentra: mujer dramaturga en un mundo dominado por autores varones y poeta que, sin romper las formas del teatro barroco, introduce una mirada oblicua sobre sus estructuras simbólicas y sus valores.

El propósito de este trabajo es evidenciar cuándo y cómo la dramaturga señala contradicciones internas en el modelo ideal de sociedad y de individuo que el teatro construye y cómo esa crítica puede entenderse desde su posición marginal y a la vez plenamente integrada. Para comprender mejor la posición desde la cual esta poeta observa y reconfigura el mundo representado en sus comedias, recorro a algunos conceptos tomados de las ciencias sociales, que permiten iluminar su escritura desde una perspectiva crítica. Uno de ellos es el de *foreclosure* (en español *repudio*), término procedente de la teoría psicoanalítica de Lacan, luego reconfigurado por Gayatri Spivak en su célebre ensayo *Crítica de la razón postcolonial* (2010). Designa a aquellos sujetos excluidos del discurso hegemónico de forma tan radical que su existencia ni siquiera puede ser concebida dentro de sus coordenadas. A diferencia de la represión, que actúa sobre lo ya representable, la *forclusión*, o *repudio*, opera *a priori*, impidiendo a ciertos sujetos formar parte del horizonte de lo posible.

Según Juana Escabias (Caro de Mallén 2023: 21-25), algunos rasgos de su persona y de la fortuna de sus obras corresponden con la característica de este sujeto *repudiado*: no solo es una mujer, y como tal muy minoritaria dentro de la república de las letras, sino también una esclava morisca, adoptada en tierna edad por una familia noble de cristianos viejos, que procuró erradicar su alteridad cultural desde sus primeros años de vida. Resulta ser, por lo tanto, una intelectual totalmente normalizada al mundo católico de la Reconquista y del Imperio, con competencias literarias equivalentes a aquellas de sus contemporáneos varones y cristianos viejos; una mujer que se impone en el mismo contexto cultural que ellos y que, sin embargo, mantiene una mirada un poco oblicua sobre tal contexto.

Esta mirada oblicua puede definirse a través del concepto interseccional de

outsider within, acuñado por Patricia Hill Collins en los años 80 del siglo XX (Hill Collins 2000: Part I), para describir a la mujer afroamericana en las universidades estadounidenses, que se encuentra en una posición aventajada para deconstruir el discurso hegemónico. A su vez, Patricia Hill Collins se fundamentaba en el concepto derridiano de *différance*: aquel desplazamiento en el tiempo y en el significado que puede producir una discontinuidad en la coherencia del orden discursivo dominante¹.

Sin embargo, es precisamente su condición de *outsider within* la que dota a Ana Caro de una sensibilidad capaz de sacar a la luz las contradicciones incrustadas en el código de valores difundido por el teatro aurisecular. Sus comedias invierten jerarquías y valores sin convertirse en declaraciones explícitas, aunque sí logran sembrar dudas sobre la solidez ontológica del código de valores aurisecular. Ana Caro encubre ese registro *diferante* en una densa red de referencias intertextuales, tan estrechamente imbricadas en el canon que el conjunto resulta casi indistinguible de él, salvo para quien afine el oído a esas *blue notes* que, a lo largo de este estudio, intentaré hacer resonar.

Hay que añadir que la voz *diferante* de Ana Caro rara vez se manifiesta en el nivel textual, sino más bien en la estructura. Las frases aparentemente subversivas que encontramos en sus textos son siempre explicables en relación con el universo textual de referencia, que la dramaturga dominaba de forma absoluta gracias a su memoria literaria. La duda —perturbadora— sobre la legitimidad de la discriminación de género se insinúa, en cambio, en el plano de los valores, cuando las protagonistas y sus compañeras de escena asumen acciones y principios tradicionalmente reservados al universo masculino, compensando con su voluntad el estado de carencia e insuficiencia que el código de honor les asignaba normalmente.

1. Valor, agravio y mujer

Estoy de acuerdo con Juana Escabias en considerar esta obra, escrita entre 1630 y 1640, como una reescritura de *Don Gil de las Calzas Verdes* de Tirso de Molina

1 Jacques Derrida formula este término en su conferencia “La *différance*” (1968), publicada posteriormente en *Márgenes de la filosofía* (1989). La *différance* designa simultáneamente el acto de diferir (aplazar en el tiempo) y de diferenciar (marcar una distancia en el espacio), subvirtiendo la idea de significado pleno y estable en el lenguaje. Este concepto ha sido acogido y utilizado en crítica literaria para señalar aquellas actitudes de escritura que, sirviéndose del código compartido, sugieren significados no exactamente coincidentes con los que suele vehicular el discurso hegemónico que ha producido dicho código (Nuyen 1989).

(Caro de Mallén 2023: 37ss.). No obstante, se trata también de un auténtico laberinto de citas —más o menos paródicas— de piezas muy célebres en la época de la autora. El propio título suena a otro famoso de Lope de Vega: *Virtud, pobreza y mujer*, con respecto al cual funciona como un contra-canto: frente a las características tradicionalmente femeninas —la virtud y la pobreza—, se oponen el valor, rasgo constitutivo del personaje masculino, y el agravio, impronunciado, ante el cual los personajes femeninos pierden la capacidad de actuar sin dejar de ser ellas mismas. En la comedia de Lope, Isabel, la dama pobre, bella y virtuosa de Toledo, se vende como esclava para rescatar a su esposo cautivo; aquí, Leonor se transforma en Leonardo, empuña la espada y sale en busca de su don Juan.

Ambas damas, deshonradas, se enfrentan a una condición de carencia que las priva de su identidad. En el texto de Ana Caro, resulta significativo el contraste entre el discurso de don Juan y el de Leonor ante la máxima socrática “conócete a ti mismo”, que tanta importancia había tenido en el *Quijote* de Cervantes. En una escena donde el intertexto cervantino se hace explícito, observamos cómo el violador de Leonor, Don Juan, sigue considerándose dueño de sí mismo pese a su pecado. Viendo que las damas Estela y Lisarda se encuentran asediadas por unos bandoleros, responde con desdén a su criado, cuando éste, evocando a Don Quijote y su escudero, intenta disuadirlo de la empresa

Don Juan: Escucha, oye
Tomillo: ¿Qué he de oír? ¿Hay algún paso
de comedia, encanto, bosque,
o aventura en que seamos
yo Sancho y tú Don Quijote
porque busquemos la venta,
los palos de Maritornes?
[...]
Don Juan: Yo he de cumplir con quien soy

Y, como buen caballero y mejor galán, acomete a los brigantes.

Don Juan: ¿A qué aspiran,
a experimentar rigores
de mi brazo y de mi espada?
(vv. 130-161 *passim*)²

Más adelante, cuando Leonor explica a su criado Ribete que ha viajado hasta Bruselas para vengar su honor, vemos que, a diferencia del galán, la dama ha perdido

2 Todas las citas de Ana Caro se sacan de la edición Cátedra editada por Juana Escabias en 2023.

su propia identidad en el abrazo carnal con él:

Yo ¿Soy quien soy?
engañaste si imaginas,
Ribete, que soy mujer.
Mi agravio mudó mi ser.
(vv. 507-510)

Hasta este punto, Ana Caro está ilustrando —aunque de manera bastante cruda— cuál es el código de valores que subyace a la comedia áurea y al que su protagonista no se sustrae. Es célebre el discurso de Leonor, en el que proclama su intención de tomar en sus manos la venganza, incluso a costa de matar. Sin embargo, la red intertextual ayuda a arraigar la situación en el horizonte de lo conocido. El relato en el que Leonor narra el origen de su plan constituye un breve resumen del antefacto del *Don Gil* de Tirso de Molina³, pero enseguida aparece un guiño a *Gl'Ingannati* de la Accademia degli Intronati de Siena, arquetipo universalmente reconocido de la trama de la mujer disfrazada de hombre. Lelia, la protagonista de la obra italiana, consigue “uscir fuor di casa travestita” gracias a la ayuda de una monja, y bajo el semblante de un paje, acaba como criada de su amado traidor:

Ella me ne confortò e amaestrommi del modo ch'io avevo a tenere, e accommodommi di certi panni che nuovamente s'aveva fatti per potere ella ancora, alcuna volta, come l'altre fanno, uscir fuor di casa travestita a fare i fatti suoi. E così, una mattina per tempo me ne uscii in questo abito fuor del monistero che, per esser fuor della terra come gli è, mi de' molto animo e fu molto a proposito. E andamene al palazzo ove Flamminio abitava, che sai che non è molto discosto dal monistero; ed ivi mi fermai tanto che gli uscì fuora. (Accademia degl'Intronati 2009: 58).

Flaminio se encuentra con su antigua amante, la mira, no la reconoce, y la contrata en el acto:

Mirommi più volte dal capo ai piedi, talché quasi ebbi paura che non mi cognoscesse. Poi mi disse che, se mi fusse piaciuto di star seco, mi terrebbe volentieri e mi trattaria bene e da gentile uomo. Io, pur vergognandomi un poco, gli risposi di sì. (Accademia degl'Ingannati 2009: 58)

3 “Fingí en el más recoleto/ monasterio mi retiro,/ y solo a ocultarme aspiro/ de mis deudos: en efecto/ no tengo quien me visite/ si no es mi hermana, y está/ del caso avisada ya,/ para que me solicite/ y vaya a ver con engaño/ de suerte que, aunque terrible/ mi locura, sea imposible/ que se averigüe mi daño./ Ya, pues me determiné, / y atrevida pasé el mar,/ o he de morir o acabar/ la empresa que comencé” (Caro de Mallén, 2023: vv.484-499).

Como podemos imaginar, lo mismo le ocurre a Leonor: disfrazada de Leonardo, se presenta delante de su hermano Fernando, que no la reconoce, pero la aprecia, y termina nombrándola gentilhombre de cámara al servicio de Don Juan.

Fernando: (*aparte*) ¡Qué gallarda presencia!...

[...]

Leonor: No sin razón
vuestro valor tiene fama
en el mundo.

Fernando: Don Leonardo,
mi hermano sois.

Leonor: ¡Qué gallardo!
mas de tal Ribera es rama.

Fernando: En el cuarto de Don Juan
de Córdoba estaréis bien.
(vv. 618-19; 747-753)

La razón de este aparejamiento, tan oportuno para el desarrollo de la trama, se encuentra también en los sentimientos de Fernando, que, además de apreciar al joven Leonardo, se siente atraído hacia Don Juan por una fuerza inexplicable:

Fernando: A vuestro heroico valor
por alguna oculta fuerza
estoy inclinado tanto
que he de lograr que Su Alteza,
como suya, satisfaga
la obligación en que Estela
y todos por ella estamos
y en tanto, de mi hacienda
y de mi casa os servid.
(vv. 444-450)

Es evidente que todos los personajes deben terminar encajando dentro del marco de la heterosexualidad normativa; sin embargo, el teatro aurisecular no evita —aunque lo haga de forma ambigua o velada— ciertos juegos homoeróticos, sobre todo en clave femenina, como ocurre en *Don Gil de las calzas verdes*. Resulta mucho más infrecuente, en cambio, que este roce homoerótico involucre a personajes masculinos. Este matiz, ausente tanto en *Gl'Ingannati* como en el *Don Gil*, se manifiesta en la atracción inexplicada —e inexplicable— que Fernando parece experimentar hacia don Juan, y puede leerse como una de las marcas más

atrevidas y reveladoras de la escritura *diferante* de Ana Caro.

Más allá, el gracioso Ribete⁴ se queja de no poder demostrar su valor en defensa de su ama. Si hay alguien más impotente que una mujer en el mundo de la comedia áurea, ese es un criado. La rebeldía de Ribete se ciñe por entero al mundo del teatro: allí hay graciosos que, desde hace décadas, están encadenados a su papel de cobardes hambrientos. Él está lleno de coraje y ayudaría a su señora con la espada, si pudiera. Pero en ningún momento de la comedia se le permite este desahogo de libertad, y acaba encarnando una versión popular del soldado fanfarrón. Este fragmento constituye un primer ejemplo de sátira explícita sobre la rigidez de la comedia, a la que en esta obra seguirán otros momentos, más o menos ligeros y humorísticos, que demuestran la desenvoltura con la que la dramaturga se movía en el ámbito teatral.

Ribete: Escucha, así Dios te guarde:

¿Por fuerza he de ser cobarde?

¿No habrá un lacayo valiente?

Leonor: ¿Pues, por eso te amohínas?

Ribete: Estoy mal con enfadosos

que introducen los graciosos

muertos de hambre y gallinas.

El que ha nacido alentado,

no lo ha de ser si no es noble?

¿Qué? ¿No podrá serlo al doble

del caballero el criado?

Leonor: Has dicho muy bien; no en vano

te he elegido por mi amigo,

no por criado.

(vv. 525-538)

Poco más adelante, Ribete sigue con su sátira meta-teatral: ha pasado de ser criado de dama a criado de galán, y puede prever cuáles serán sus tareas de aquí en adelante:

Ribete: ¿Don Leonardo, en fin, te llamas,

Ponce de León?

Leonor:

Sí llamo.

⁴ Jannine Montauban (2011: 19) hacía hincapié en la figura del gracioso como dispositivo para insertar en la obra una “defensa de la escritura femenina” y para contribuir a “fortalecer la imagen de Ana Caro como escritora”.

Ribete: ...
 ¡Cuántas veces, señor amo,
 me han de importunar las damas
 con el recado o billete!
 Ya me parece comedia
 donde todo lo remedia
 un bufón medio alcahuete.
 No hay fábula, no hay tramoya,
 adonde no venga al justo
 un lacayo de buen gusto,
 porque si no, ¡aquí fue Troya!
 (vv. 558-567)

La trama intertextual se vuelve cada vez más compleja: así como el pasado de Leonor guarda un claro parentesco con *Don Gil*, el de su alter ego, Leonardo, ofrece una versión sintética y alternativa de las peripecias de Teodoro en *El perro del hortelano* (2006). En esta reescritura, la dramaturga explora cuál hubiese sido el destino de Teodoro sin la milagrosa anagnórisis de Tristán. Leonardo, nuevo Teodoro, estuvo enamorado de una dama noble llamada Anarda. Desafiado en varias ocasiones por el más noble y violento Ricardo, para preservar el honor de la dama, Leonardo abandonó su casa y se encaminó hacia su destino de soldado, y por ello se halla ahora en Flandes. El guiño intertextual se hace aún más evidente mediante la elección de los nombres de ciertos personajes secundarios de la obra lopesca: Anarda, que sustituye a Diana, y Ricardo, que mantiene su papel como galán violento. El relato, en octavas reales, es el siguiente.

Serví una dama donde los primores
 de toda la hermosura cifró el cielo;
 gozó en secreto el alma sus favores,
 vinculando la gloria en el desvelo.
 Compitióme el poder, y mis temores
 apenas conocieron el recelo
 y no os admire porque la firmeza
 de Anarda sólo iguala a su belleza.
 Atrevido mostró el marqués Ricardo
 querer servir en público a mi dama;
 mas no por ello el ánimo acobardo,
 antes le aliento en una celosa llama.
 [...]
 Ricardo, tantas veces despreciado

de mi dama, de mí, de su fortuna,
 si no celoso ya, desesperado,
 no perdona ocasión ni traza alguna;
 a la venganza aspira, y agraviado,
 sus amigos y deudos importuna,
 haciendo de su ofensa vil alarde,
 acción, si no de noble, de cobarde.
 Mas yo, por no cansarte, dando medio
 de su forzoso enojo a la violencia,
 quise elegir por último remedio
 hacer de la querida patria ausencia.
 (vv. 664-715 *passim*)

Un anillo de Victoria, hermana de Leonor y Fernando, funciona como *signum* de un reconocimiento fraudulento de nueva invención: Leonor/Leonardo pretende hacerse pasar por primo de Fernando, cuando en realidad es su hermana, y utiliza el anillo para lograrlo. Al igual que en *El perro del hortelano*, el *signum* no resulta determinante para el reconocimiento: éste conviene a todas las partes implicadas, ya que, como hemos visto, Fernando ha quedado impresionado a primera vista por la “gallardía” de Leonor/Leonardo. En relación con el anillo, Fernando comenta:

Y aunque sirve de testigo
 que os abona y acredita
 la verdad no necesita
 de prueba alguna conmigo.
 (vv. 740-743)

La última alusión al *Perro del Hortelano* se encuentra en la tercera jornada, en una versión renovada de la escena de los Don Giles bajo el balcón de Doña Inés. Leonor/Leonardo se cruza con don Juan en la calle, antes de recuperar su hábito femenino y subir al balcón como Estela, pero Leonor no lo quiere matar todavía: el duelo se desarrolla entonces mediante las palabras, en lugar de la espada. Acusa a don Juan de infidelidad, y el galán no logra entender el motivo de su enojo:

Don Juan: No os entiendo, ¡Por Dios vivo!
 Leonor: Pues *yo me entiendo*, y baste
 saber que os conozco, pues
 sabéis que hablo verdades.
 (vv. 1444-1447)

Leonor entiende muy bien, y repite (vv. 1488-89):

Don Juan: No entiendo lo que decís

Leonor: *Yo sí lo entiendo.*

Ambos pasajes remiten al célebre terceto que cierra el soneto de Teodoro, leído por Diana en los vv. 551-564 de *El perro del hortelano*, en el que se expresa la misma reticencia que muestran los personajes de Ana Caro a revelar la verdad sobre su propia identidad:

Ni me dejo forzar ni me defiendo;
darme quiero a entender sin decir nada;
entiéndame quien puede; *yo me entiendo.*
(Lope de Vega 2010: vv. 562-564)

La trama prosigue expedita bajo la guía del *Don Gil de las Calzas Verdes* de Tirso de Molina, y en la tercera jornada Leonor/Leonardo inventa una ficción de segundo grado donde su persona masculina tiene una relación amorosa con su persona femenina. En un enfrentamiento verbal con Don Juan, Leonor, aún bajo la apariencia de Leonardo, rechaza la acusación de haber seducido a Estela y saca su propio retrato de mujer, aquel mismo que don Juan había tenido en su poder durante el cortejo. Don Juan reconoce a Leonor en el retrato, y Leonor/Leonardo le pregunta:

Mirad si esta perfección
aqueste garbo, este aliño,
este donaire, este agrado...
[...]
merecen que los olvide
por Estela.
(vv. 2174-2179)

Don Juan se horroriza, y Leonor/Leonardo asesta su estocada: ella/él ama a Leonor, ya la ha poseído y desea casarse con ella, pero no puede hacerlo hasta haber matado al hombre que la deshonoró; por ello se encuentra en Flandes, buscando al traidor para vengarse. Don Juan confiesa ser el culpable y se muestra incrédulo ante la posibilidad de que, después de haber sido suya, Leonor pudiera haberse entregado a otro. La semilla de los celos empieza a germinar en su corazón. Leonor/Leonardo observa los cambios en la expresión de don Juan y se indigna de que pueda reconocer su retrato y no su rostro, que tiene ante sí, y dice *aparte*:

¡Ah, bárbaro, ingrato!
 ¿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)

La escena expresa evidentemente un significado meta-teatral: denuncia la artificiosidad del recurso del disfraz, al señalar cómo, teniendo ante sí al original, el personaje se ve obligado —contra toda verosimilitud— a reconocer únicamente el retrato. El engaño teatral aturde hasta tal punto al público que le lleva a aceptar convenciones tan absurdas. “O quanta species! [...] Cerebrum non habet!” (Fedro 1968: 41) exclamaba, en efecto, la zorra de Fedro al encontrarse con una máscara trágica. Como es usual en Ana Caro, este momento satírico, aunque amargo, lanza un anzuelo intertextual; esta vez se trata de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca (1629), obra bien conocida por la dramaturga, quien la utilizó entre las fuentes de su *Conde Partinuplés*. En particular, el pasaje remite a la escena en la que Rosaura, ya vestida de mujer, pero enmascarada como Astrea, se encuentra con Astolfo y mantiene con él un largo diálogo fingiendo no ser quien realmente es, con el objetivo de recuperar su retrato del cuello del traidor.

Astolfo: Éste es, señora, el retrato;
 mas ¡Ay Dios!
 Rosaura: ¿Qué se suspende
 Vuestra Alteza? ¿Qué se admira?
 Astolfo: De oírte, Rosaura, y verte.
 Rosaura: ¿Yo Rosaura? Hase engañado
 Vuestra Alteza, si me tiene
 por otra dama; que yo
 soy Astrea, y no merece
 mi humildad tan grande dicha
 que esa turbación le cueste.
 Astolfo: Basta, Rosaura, el engaño,
 porque el alma nunca miente;
 y aunque como a Astrea te mire,
 como a Rosaura te quiere.
 (vv. 1883-1896)

Calderón vuelve a aparecer en el horizonte intertextual en un intercambio cómico entre Flora y Tomillo, en el cual Flora, después de haber embriagado a Tomillo con comida y dulces, aprovecha su siesta para hurgar en sus bolsillos y robarle todas sus monedas (vv. 2346-2461). A Tomillo lo despierta, horas más tarde, Ribete, y se desespera al descubrir que ha perdido todo su dinero. Este episodio, demasiado extenso para citarlo directamente, remite a la igualmente larga escena de *La dama duende* (1629), cuando doña Ángela y su criada Isabel se introducen en la alcoba de don Manuel y Cosme y revuelven en sus pertenencias. Isabel, al igual que Flora, roba todas las monedas del gracioso (Jornada I, vv. 893-921 en Calderón 2014: II, 316ss).

El intermedio entre los dos graciosos ofrece el tiempo necesario para que Leonor/Leonardo y don Juan se encuentren finalmente en el duelo que ya no puede postergarse: Leonardo, nuevo compañero de Leonor en la ficción de segundo grado, debe vengar el honor de su dama.

Pero persiste el problema de que Leonor y Leonardo son la misma persona: una mujer que, sea cual sea el resultado del duelo, no podrá casarse con otra mujer. Los retadores desenvainan sus espadas, y Leonor/Leonardo se complace al ver que don Juan, sacudido por los celos que siente hacia ella, no sabe si desea morir o matar. Cuando parece inminente el derramamiento de sangre, entran en escena Fernando y Ludovico, y Fernando se indigna: ¿don Juan, que vive bajo su techo, reta a duelo a su primo? ¿Y Leonardo no se da cuenta de que Fernando está en deuda con don Juan? ¿Qué consideración tienen ambos por su persona y por su posición social?

Fernando: (A Don Juan)

No hay más atención
a que es mi sangre, mi deudo,
a que es de mi propia casta
y a que soy amigo vuestro.
¿Tan grande ha sido el agravio,
que para satisfacerlo
no basta el ser yo quien soy?

(A D. Leonor)

Vos, primo, ¿Cómo tan necio
buscáis los peligros, cómo
os mostráis tan poco cuerdo?
(vv. 2548-2557)

Una vez más, emerge la cuestión de que, mientras Leonor/Leonardo lucha por su honor,

ya no es completamente ella misma, pero tampoco se identifica con el hombre que finge ser. En cambio, los hombres exigen el reconocimiento universal de su propio yo.

Leonor/Leonardo explica a Fernando su situación con las palabras que, a mi juicio, son las más “feministas” de la obra: él/ella reivindica para sí las prerrogativas del varón de la comedia y pronuncia un discurso en el que se proclama dueña de sí misma y de su destino, portadora de su propia venganza, titular de su honor y única verdadera capaz de amarse como merece:

Mas yo, amante verdadero,
le prometí de vengar
su agravio, y dando al silencio
con la muerte de don Juan
la ley forzosa del duelo,
ser su esposo y lo he de ser,
don Fernando, si no muero
a manos de mi enemigo.
A Flandes vine, sabiendo
que estaba en Bruselas. Soy
noble, honor sólo profeso.
Ved si es forzoso que venga
este agravio, pues soy dueño
de él y de Leonor también.
(vv.2626-2638)

Sin embargo, habla vestida de hombre. En la sociedad ideal del teatro no se puede pronunciar un discurso tan atrevido llevando falda, a menos que una esté atada a una estaca, como la *Serrana de la Vera*. Hay que subrayar que tanta rigidez sólo atañe al mundo del teatro, porque en la sociedad aurisecular había más espacio de actuación para las mujeres: en tiempos de Ana Caro había autoras de comedias, mujeres dueñas de flotas mercantes, maestras de oficio de gremio; los soldados de Hernán Cortés para la conquista de Tenochtitlán eran, en parte, soldadas y capitanas que arengaban a los hombres en la lucha; había además abadesas como la del Monasterio de las Huelgas Reales, escritoras y, por cierto, actrices profesionales. Se trataba de fenómenos minoritarios, pero no inexistentes. En el “libro del teatro”, Leonardo acaba mostrándose como Leonor, cuando descubre que don Juan sigue enamorado de ella. Leonardo demuestra que también la mujer sabe quién es y quiere transmitir que todas pueden saberlo, sin necesidad de ser clasificadas como varoniles. Ana Caro lo ha dicho de manera encubierta, deslizando su mirada *diferante* entre las celosías del aposento.

2. *El conde Partinuplés*

Como es sabido, la primera fuente de esta obra es el libro de caballerías publicado en 1497 *El conde Partinuplés que fue emperador de Constantinopla*, a su vez adaptación del más antiguo *Roman de Partonopeus de Blois*, poema caballeresco francés del siglo XII. En él aparecen varios motivos del mito de Psiquis y Cupido, con una inversión de género, ya que el papel de amante oculto a la vista lo desempeña la mujer. Esta inversión es bastante frecuente en el teatro del Siglo de Oro español, pues se adapta al código de conducta según el cual la mujer protege su honra permaneciendo escondida en su casa. A este tema se añade, en la obra de Ana Caro, el de la profecía (Monti 1990), que buena parte de la crítica ha relacionado con *La vida es sueño* de Calderón (Maroto Camino 2007) —obra que la dramaturga seguramente conocía, como ya se percibe en *Valor, agravio y mujer*—. Sin embargo, como advierte Silvia Monti, el motivo profético estaba ya presente en las *Metamorfosis* de Apuleyo, “cosicché questa commedia cavalleresca si trova a condividere con la sua remota fonte un secondo motivo essenziale” (Monti 1990: 33).

Rosaura, como Segismundo, nació en la misma noche en que murió su madre y su padre, derrumbado por el dolor, tras meditar suicidarse y rechazar la idea por no ser cristiana⁵, se dedicó a las estrellas. La profecía prevé que, como para Psiquis, el matrimonio coincidirá con la muerte de la joven, puesto que es destinada a morir por mano de su esposo. El vaticinio paraliza el desarrollo sentimental de la joven princesa, que acaba siendo reina sin haberse casado tras la muerte de su padre. El pueblo piensa que sea una mujer esquivada como tantas otras, y se levanta rebelde pidiendo rey. Le pide que tome marido con el tema petrarquista del *dum* (Ruffinatto 2008):

Cásate, pues que no es justo
que dejes pasar la aurora
de tu edad tierna, aguardando
a que de tu sol se ponga.
(vv. 71-74):

Sólo una vez amenazada, la reina confiesa: no se ha casado no por ser fría, sino por amor de sus vasallos, porque todos los planetas...

⁵ Es interesante que se deje entender el deseo de darse la muerte que sintió el rey al quedarse viudo. No es un tema ausente en el teatro del siglo de oro, pero es inusual y un tema muy sensible. Véanse los vv. 155-159 “...Dio al pesar, ni bien muerto ni bien vivo/ treguas como cristiano, / pues fuera intento vano/ ser su mismo homicida”.

me pronostican de opinión iguales,
 mil sucesos fatales;
 y todos por verdadero anuncio,
 (aparte)
 ¡con qué temor lo pronuncio!
 (a sus vasallos)
 que un hombre, fiero daño
 le trataría a mi verdad engaño,
 rompiéndome la fe por él jurada.
 y que si en este tiempo reparada
 no fuese por mi industria la corona,
 riesgo corrían ella y mi persona;
 porque ese hombre engañoso
 con palabra de esposo,
 quebrantando después la fe debida
 el fin provocaría de mi vida.
 (vv. 173-186)

Afortunadamente, Rosaura pertenece a la generación siguiente a la de Segismundo —de hecho, uno de sus pretendientes será su hijo, Federico Polonio, como se menciona en los vv. 1155-1156— y ha aprendido la lección de *La vida es sueño*.

porque el hado más esquivo,
 la inclinación más violenta,
 el planeta más impío,
 sólo el albedrío inclinan,
 no fuerzan el albedrío.
 (Calderón 2014: vv. 786-792)

Está dispuesta entonces a vencer con su inteligencia y con la ayuda mágica de Aldora la fuerza de la predestinación.

Busquemos modo o suerte
 Para huir del influjo adverso y fuerte
 De aquella profecía esquivá, acerba
 Cuyo rigor cobarde el alma observa.
 (vv. 228-230)

Promete entonces que, en el plazo de un año, hallará un marido y un rey dignos de ella y de su pueblo, y para ello diseña un plan meticuloso. Su intención es observar discretamente a sus pretendientes, con el fin de discernir su naturaleza más profunda, y someterlos posteriormente a una serie de pruebas.

La puesta a prueba del campeón por parte de la reina constituye un motivo habitual en el ámbito del relato caballeresco, menos frecuente, en cambio, en el de la comedia (Monti 1990), aunque puedan señalarse precedentes bien conocidos, como *La Viuda Valenciana* de Lope de Vega (2019, fecha de composición 1590-95) resulta especialmente significativo que la primera fase de esta prueba —la observación clandestina del futuro esposo— remita directamente al mito de Lucrecia⁶.

Como es bien sabido, Tito Livio, en los libros I, 57-58 de su *Ab Urbe Condita*, relata cómo, durante el asedio de Ardea, un grupo de jóvenes nobles romanos, discutiendo sobre la virtud de sus respectivas esposas, decide visitarlas de improviso. Solo Lucrecia, esposa de Lucio Tarquinio Collatino, es sorprendida hilando lana en compañía de sus doncellas, mientras las demás se entregan a placeres más livianos. Este comportamiento ejemplar despierta el deseo de Sexto Tarquinio, quien, pocos días después, regresa en secreto a Collacia y, aprovechando la ausencia del marido, irrumpe en la estancia de Lucrecia y la viola. Sobre esta leyenda clásica, Ana Caro opera la inversión de género del mito de Psiquis y Cupido que, como hemos visto, ya se encontraba en la *Viuda Valenciana* de Lope: Rosaura, lejos de permanecer indiferente a los encantos del sexo masculino, se deleita en observar a escondidas a cada uno de sus pretendientes y descubre en todos ellos algún defecto. Se cumple así una inversión burlesca de los tópicos que los galanes solían atribuir a las mujeres varoniles (McKendrick 1974). Pasemos, pues, a analizar estos retratos uno por uno.

Federico Polonio, hijo de Segismundo, se nos presenta como un personaje vanidoso:

Aldora: Este que miras, galán
que en la luna de un espejo
traslada las perfecciones
del bizarro airoso cuerpo
es Federico Polonio.
(vv. 342-345)

Si se ama demasiado a sí mismo, no tendrá amor suficiente para ella:

Rosaura: Si consulta con su espejo
el de Polonia sus gracias,

6 Silvia Monti no conecta el motivo del consorte contemplado a escondidas al mito de Lucrecia, pero sí nota que éste se repite en una fiesta de Calderón posterior a la comedia de Ana Caro, y otra vez vinculada al mito de Psiquis y Cupido: *Ni amor se libra de amor*, publicado en la *Tercera Parte* de 1664 y representada el 19 de enero de 1662 en el Buen Retiro (Monti 1990: 37n).

y está de ellas satisfecho,
 ¿Cómo podrá para mí
 tener, Aldora requiebros?
 (vv. 398-402)

Eduardo es bachiller:

Aldora: Aqueste que está leyendo
 estudioso y divertido
 es Eduardo, del reino
 de Escocia príncipe noble
 sabio, ingenioso, discreto,
 filósofo y judicario.
 (vv. 346-351)

Y, como tal, probablemente no le interese el cuerpo de una mujer:

Rosaura: Si es filósofo el de Escocia
 judicario y estrellero,
 ¿Cómo podrá acariciarme,
 ocupado el pensamiento
 y el tiempo siempre en estudio?
 (vv. 403-407)

Roberto es gallardo:

Aldora: Aquél, que de limpio acero
 adorna el pecho gallardo
 es el valiente Roberto,
 príncipe de Transilvania.
 (vv. 352-355)

Pero tampoco sirve porque un hombre tan aficionado a la guerra debe de ser violento, y tal vez el marido violento y traidor de la profecía:

Rosaura: Y si es tan bravo Roberto,
 ¿Quién duda que batirá
 de mi pecho el muro tierno
 con fuerzas y tiranías,
 siendo quizá el monstruo fiero
 que amenaza la ruina
 de mi vida y de mi imperio?
 (vv. 408-414)

El único hombre posible es Partinuplés, aunque esté “tratado su casamiento / con Lisbella” (vv. 370-371) y tampoco sea el más hermoso. Pero, como sabemos, en celos nace amor:

Rosaura: ¡Ay Aldora!, a no tenerlo
otro me agradara, otro
fuera, en mi grandeza, empeño
de importancia en la elección.
Pero si lo miro ajeno...
¿Cómo es posible dejar
por envidia o por deseo,
de intentar un imposible,
aun siendo sus gracias menos?
(vv. 376-384)

Rosaura exhibe así todos los caprichos propios de los personajes masculinos a la hora de escoger esposa, y su mirada cosifica a los pretendientes del mismo modo en que la de los galanes solían cosificar a las damas: un interesante ejercicio de inversión barroca, que puede adquirir matices de la *différance*.

Conviene señalar que, en esta obra, aparece en varias ocasiones —aunque en tono casi jocoso— el tema de la violencia doméstica, un asunto prácticamente ausente en otras piezas de la época. La posibilidad de que el esposo se revele violento hacia su esposa reverbera en la amenaza de violencia contra el pueblo sobre el que Rosaura reina, acentuando así la gravedad y la urgencia del peligro, y estableciendo un sugestivo paralelismo entre el cuerpo de Rosaura y el cuerpo del Estado, entre el matrimonio y el gobierno: un elemento común en la representación teatral de las reinas también en otros contextos culturales (Ellis 2010). Resulta igualmente significativo que, en el momento de concebir las pruebas para los pretendientes, Emilio, consejero de Rosaura, articule precisamente este paralelismo entre la lealtad del marido y la fidelidad del pueblo, entre la unión de la reina con su rey y la unión de la reina con sus súbditos:

Emilio: Emperatriz hermosa,
tu pena lastimosa
sentimos como es justo,
y así, su majestad haga su gusto,
y repare este daño
en el plazo de un año,
y en él haga experiencia
de la fe, la lealtad y la obediencia

con que ha de hallar rendidas,
de sus vasallos las honradas vidas.
Aqueste parecer de mi fe arguyo,
ahora vuestra alteza diga el suyo
y avise de su intento.
(vv. 238-250)

Sin embargo, también la idea de que apalear a la esposa sea algo natural y siempre justificado encuentra espacio entre las voces de la comedia, en los parlamentos del gracioso Gaulín, recreando así sobre la escena el debate entre defensores y detractores de las mujeres, tan frecuente en la literatura española desde la época medieval.

Gaulín: ¡Qué necios somos los hombres!
Con una sola engañifa
con una lágrima, un voyme
que nos hace una mujer
(¡Oh, quién las matara a coces
a todas!) nos despeñamos.
(vv. 1540-1544)

Así, Ana Caro aborda el tema de la violencia de género tanto en clave trágica —en la profecía de Rosaura y en las acciones que toma para evitarla— como en clave cómica —en los parlamentos de Gaulín—, dejando que ambas resonancias, sin articularse explícitamente, se interpielen en el tejido de la obra.

Del mismo modo, Ana Caro introduce, con igual sutileza, el tema del consentimiento, que emerge en la tercera jornada, cuando Rosaura y Partinuplés han instaurado una relación carnal a escondidas, fundada en el pacto que él no pueda ver su rostro, como en el mito de Eros y Psiquis. Tras someter al caballero a diversas pruebas, Rosaura prepara la última: durante uno de sus encuentros nocturnos —siempre celebrados en la oscuridad y sin que él pudiera ver su rostro—, ella finge quedarse dormida. El caballero, quebrantando el pacto entre los amantes, enciende una lámpara para contemplarla; la mítica gota de cera cae, ella despierta, se indigna y lo condena a muerte. Ana Caro desplaza el centro de gravedad de la fuente: ya no se trata de una transgresión de carácter sagrado, sino de la violación de un acuerdo entre iguales, en una escena que puede leerse como una sutil metáfora de la violencia sexual. Esta lectura se confirma en las propias palabras de Rosaura, que, al despertar y descubrir la violación del pacto, acusa al conde en términos que refuerzan la gravedad de la falta y la asimilan a un agravio irreparable:

Rosaura: ... Mal caballero
 ¿Conmigo trato tan doble?
 Falso, alevé, fermentido,
 de humildes obligaciones;
 ¿Qué atrevimiento esforzó
 tu maldad a tan disforme
 agravio engañoso y fácil?
 [...]
 Aldora, a este bárbaro hombre
 haz despeñar, por ingrato,
 traidor, engañoso, enorme.
 Muera el conde; ...
 (vv. 1710-1722 *passim*)

Con esta escena, Ana Caro culmina su exploración del consentimiento y de la violencia dentro de los vínculos amorosos.

Sin embargo, su cuestionamiento más radical emerge en un nivel aún más profundo. La última, enorme, inversión barroca que se encuentra en esta comedia, cuestiona la propia arquitectura simbólica del código de honor. En lugar de ser el honor de una mujer el que exige reparación, como dicta la tradición, Ana Caro presenta una situación insólita: son las mujeres quienes, armadas hasta los dientes, vienen a reivindicar el honor comprometido de un hombre. Así, Lisbella irrumpe en Constantinopla seguida por el ejército francés, dispuesta a reclamar a Partinuplés —heredero al trono y su prometido— y a vengar su deshonor, incluso mediante las armas. Rosaura, lejos de adoptar una actitud beligerante, responde con generosidad y ofrece devolver de inmediato al caballero, mostrando así que su propio deseo no se impone al orden de la honra. La reconciliación entre ambas mujeres subvierte la lógica tradicional de la ofensa y la venganza, y culmina en una resolución donde la sororidad y la autonomía femenina reconfiguran el espacio simbólico del honor (Maroto Camino 1999). He aquí el discurso belicoso de Lisbella:

Príncipes, duques y condes,
 oid; con vosotros habla
 una mujer sola,
 que viene de razón armada.
 y porque sepáis quien soy,
 yo soy Lisbella de Francia,
 hija soy de su delfín
 y de Flor de Lis, hermana

de Enrico, su invicto rey.
 heredera soy de Galia,
 reino a quien los Pirineos
 humillan las frentes altas.
 Dueño soy de muchos reinos,
 y soy Lisbella; que basta
 para emprender valerosa
 esta empresa, aunque tan ardua.
 Yo he sabido, Emperatriz,
 que usurpas, tienes y guardas
 al conde Partinuplés,
 mi primo y que con él tratas
 casarte, no por los justos
 medios, sino por las falsas
 ilusiones de un encanto;
 y deslustrando la fama,
 le tiranizas y escondes,
 le rindes, prendes y guardas,
 contra tu real decoro.
 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 por su infamia.
 (vv. 1961-1994)

Nótese que Lisbella empieza su tirada presentándose: sabe perfectamente quién es, a diferencia de Leonor en *Valor, agravio y mujer* que, tras perder a su prometido, también había perdido su identidad.

Es cierto que Lisbella no ha perdido su virginidad con Partinuplés, lo que mantiene aceptable la inversión de papeles que aquí se presenta. Varios de los verbos usados por Lisbella cosifican a Partinuplés: *usurpas, tienes y guardas* (v. 1978), *deslustrando su fama* (v. 1984), *le rindes, prendes y guardas* (v.1986), *te pido que me le des* (v. 1991). Ana Caro relega a Partinuplés en la posición clásica de la dama de comedia, y rinde así muy visible aquella condición de humana no-del-todo-humana que Lévi-Strauss deslindaba en *Las estructuras elementales del parentesco* (1949). En las sociedades patriarcales tradicionales, las mujeres constituyen “el objeto supremo del don”: no actúan como sujetos en el intercambio, sino que

circulan entre los grupos masculinos como bienes simbólicos destinados a sellar alianzas y vínculos de parentesco. En este pasaje, Ana Caro subvierte esa lógica, haciendo que sea un hombre quien ocupa el lugar de estabilizador de las gerarquías homosociales entre reinas.

Una vez más, la mirada *diferante* de Ana Caro se sirve del intertexto teatral para encubrir su fuerza desestabilizadora: las últimas palabras de Lisbella hacen eco de algunos términos clave (“furia, incendio, brasa”, v. 2014) del discurso incendiario de Gila traicionada en *La serrana de la Vera*: “¡Ay furia! ¡Ay rabia! ¡Ay cielos, / que se me abrasa el alma! ¡Fuego! ¡Fuego!”. La sombra de Gila, de hecho, ya había aparecido antes, cuando Rosaura condena a muerte al Partinuplés traidor, ordenando a Aldora que lo despeñe, el método homicida predilecto de la Serrana: “Aldora, a este bárbaro hombre / haz despeñar, por ingrato”.

La trama se soluciona de forma tradicional: Ana Caro no intenta subvertir el teatro, ni menos aún el mundo alrededor de ella. Partinuplés gana el torneo y es perdonado. Lisbella toma el segundo clasificado: Roberto de Transilvania el bravo. El gracioso se queda sin pareja, porque se ha descuidado la poeta⁷, y termina la obra con un chiste contra las mujeres que ya suena vacío:

Gaulín: Bueno,
Todos y todas se casan;
sólo a Gaulín, santos cielos,
le ha faltado una mujer
o una serpe, que es lo mismo⁸.
(vv. 2100-2104)

3. Conclusiones

A lo largo de este recorrido he intentado mostrar cómo Ana Caro de Mallén introduce una pequeña grieta en el interior mismo de las formas teatrales del Barroco. Su escritura crítica no opera mediante la ruptura formal, sino a través de una paciente reconfiguración de valores, estructuras narrativas y códigos simbólicos

7 Cfr. vv. 1607-1613: “¡Qué gastan de hiperbatones! / 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”.

8 Es preciso notar que, aunque por razones métricas, Ana Caro no se sirve del masculino sovraextenso, sino de la expresión “todos y todas”.

aceptados.

El diálogo constante con obras como *Don Gil de las calzas verdes*, *El perro del hortelano*, *Gl'Ingannati*, *La vida es sueño* y *La serrana de la Vera* —a las cuales, sin duda, podrían añadirse otras que no he sabido reconocer— revela una estrategia de intertextualidad consciente, que le permite reinscribir dentro del canon las tensiones y contradicciones del discurso hegemónico.

Esta mirada crítica ya se anunciaba en *Valor, agravio y mujer*, donde Leonor agudiza la percepción de la pérdida de identidad de la mujer deshonrada al subrayar su condición de ser híbrido durante el tiempo que transcurre disfrazada de hombre. El desplazamiento del código de honor hacia las protagonistas femeninas, así como el uso irónico del gracioso como comentarista del sistema de valores, encuentran en *Conde Partinuplés* una expansión aún más radical, donde las mujeres no sólo administran el honor propio, sino también el ajeno. A través de la manipulación del código de honor, la tematización de la violencia de género y del consentimiento en la reescritura del mito de Eros y Psiquis, y la inversión del sistema simbólico de la mujer como don en las sociedades patriarcales analizado por Lévi-Strauss, Ana Caro despliega un dispositivo de crítica subterránea y eficaz.

La fuerza crítica de Ana Caro no reside en una transgresión estridente, sino en la delicadeza con la que desliza una fisura imperceptible en el tejido del discurso establecido, haciendo aflorar, desde su misma armonía, los tonos discordantes y los nudos no resueltos del orden patriarcal. No hace falta sobreponer interpretaciones modernizantes a la poesía de Ana Caro: su visión *diferante* se asoma por todos los lados. Sólo hace falta interceptarla.

Bibliografía citada

- Accademia de Gl'Intronati (2009), *Gl'Ingannati*, ed. Marzia Pieri, Pisa, Titivillus.
- Caro de Mallén, Ana (2023), *Teatro completo*, ed. Juana Escabias, Madrid, Cátedra.
- Calderón de la Barca, Pedro (2014), *La vida es sueño*, ed. Fausta Antonucci, en *Il teatro dei Secoli d'Oro*, ed. Maria Grazia Profeti, Milano, Bompiani, vol. II: 316 ss.
- Derrida, Jacques (1989), *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra.
- Ellis, Jonathan (2010), "Royal Obligation and the 'Uncontrolled Female' in Ana Caro's *El conde Partinuplés*", *Bulletin of the Comediantes*, 62/1: 15–30.
- Fedro (1968), *Favole*, eds. Agostino Richelmi y Antonio La Penna, Torino, Einaudi.
- Hill Collins, Patricia (2000) [1990], *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, 2ª ed., New York–London, Routledge.

- Lévi-Strauss, Claude (1969), *Las estructuras elementales del parentesco*, trad. Juan Almela, Buenos Aires, Paidós.
- Livius, Titus (1914), *Ab Urbe Condita*, vol. I, eds. R. S. Conway y C. F. Walters, Oxford, Oxford University Press.
- Maroto Camino, Mercedes (1999), “María de Zayas and Ana Caro: The Space of Woman’s Solidarity in the Spanish Golden Age”, *Hispanic Review*, 67/1: 1–16.
- (2007), “Negotiating Woman: Ana Caro’s *El conde Partinuplés* and Pedro Calderón de la Barca’s *La vida es sueño*”, *Tulsa Studies in Women’s Literature*, 26/2: 199–216.
- McKendrick, Melveena (1974), *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil*, London–New York, Cambridge University Press.
- Molina, Tirso de (2014), *Don Gil de las calzas verdes*, eds. Giulia Poggi y Frej Moretti, en *Il teatro dei Secoli d’Oro*, ed. María Grazia Profeti, Milano, Bompiani, vol. I: 1383–1618.
- Montauban, Jannine (2011), “«Descuidóse la poeta; ustedes se lo perdonen»: el gracioso en las comedias de Ana Caro”, *Hispanic Research Journal*, 12/1: 18–33.
- Monti, Silvia (1990), “Il mito di Psiche e il suo rovesciamento”, en *La metamorfosi e il testo*, ed. Maria Grazia Profeti, Milano, Franco Angeli: 17–46.
- Nuyen, Anh Tuan (1989), “Derrida’s Deconstruction: Wholeness and Différance”, *The Journal of Speculative Philosophy*, 3/1: 26–38.
- Ruffinatto, Aldo (2008), “Petrarca in Spagna”, en *Le Tre Corone in Spagna*, eds. Aldo Ruffinatto y Iole Scamuzzi, Torino, Celid: 77–114.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2010), *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del presente evanescente*, trad. Marta Malo de Molina, Madrid, Akal.
- Vega, Lope de (2006), *Il cane dell’ortolano – El perro del hortelano*, eds. Fausta Antonucci y Stefano Arata, trad. it. Barbara Fiorellino, Nápoles, Liguori.
- (2019), *La Viuda Valenciana*, ed. Teresa Ferrer, Madrid, Castalia.
- (s.a.), *Virtud, pobreza y mujer. Comedia famosa*, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, Universidad de Alicante. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/virtud-pobreza-y-mujer-comedia-famosa--0/html/> [consultado en octubre de 2025].
- Vélez de Guevara, Luis (2014), *La serrana de la Vera*, ed. María Grazia Profeti, en *Il teatro dei Secoli d’Oro*, ed. María Grazia Profeti, Milano, Bompiani, vol. II: 1115–1365.

Iole Maria Caterina Scamuzzi es Profesora titular de Literatura Española en la Universidad de Turín. Su investigación se centra en el teatro del Siglo de Oro, Cervantes y la recepción europea del *Quijote*.

Ha estudiado las reescrituras teatrales cervantinas, la circulación europea de la literatura áurea y las relaciones culturales hispano-italianas. Ha dirigido proyectos como *Memoria Digitale, Spain and Spanish Culture in Italian Press* y participado en *Q. Theatre: Theatrical Recreations of Don Quixote in Europe*. Sus líneas recientes incluyen la zarzuela del siglo XVIII, la edición crítica digital y las *maritime humanities*.

iole.scamuzzi@unito.it