

“‘Eres sol con muchos rayos’: la subversión heliocéntrica en *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro”

Silvia Arroyo
(Mississippi State University)

Introducción

En pleno proceso inquisitorial contra Galileo en Italia, Ana Caro escribe *Valor, agravio y mujer*, una obra donde los personajes femeninos son descritos a través de metáforas solares. Allí los pretendientes ensalzan a Estela primero, y los matrimonios finales (reconfiguración heliocéntrica de este universo simbólico) se resuelven en torno a Leonor. La fecha de composición se sitúa en la década de 1630, momento climático de la polémica europea sobre el heliocentrismo.

La obra de Caro ha suscitado una intensa discusión académica sobre la inversión de roles genéricos y la reivindicación de la escritura femenina en la sociedad patriarcal del Barroco español. La postura feminista (o no) de la dramaturga ha sido debatida por Matthew Stroud, Ruth Lundelius, Lola Luna, Elizabeth Rhodes y Rubén Rodríguez-Jiménez, a menudo reflexionando sobre la restauración (o no) del orden patriarcal y el sometimiento de la mujer varonil en los emparejamientos finales. Los trabajos de Teresa Scott Soufas (1991, 1997), Denise A. Walen, Mercedes Maroto Camino, Beatriz Cortez, Rosie Seagraves y Stephanie Bates y A. Robert Lauer, se concentran en el análisis de los juegos de travestismo de la protagonista Leonor/Leonardo, en su recién descubierta agencia femenina, y en el uso consciente, por parte de la protagonista disfrazada, de un código de comportamiento masculino a través de la emulación o la inversión carnavalesca. A un nivel exógeno a la obra, con frecuencia estos estudios (cabe distinguir los de Edward H. Friedman y Elizabeth J. Ordóñez) consideran estos juegos de género como representaciones de la particular postura de la mujer escritora en el Barroco español y la voluntad legitimadora de su discurso. Por otro lado, Amy R. Williamsen, Laura Gorfkle, Deborah Dougherty, Dian Fox, Sharon D. Voros, Monica Leoni, y María José Domínguez-Sullivan discuten las diversas formas en que la obra de Caro simultáneamente recoge y desestabiliza convenciones sociales, culturales o literarias. El presente análisis se encaja en estos debates a través del examen de las metáforas astrológicas/astronómicas relativas a los cuerpos celestes en *Valor, agravio y mujer* y su posible conexión con el contemporáneo interés por la observación de los astros y la revolución copernicana. La reformulación, por parte de Caro, de estas convencionales referencias metafóricas, defenderé, supone otra instancia más del impulso subversivo que transpira la comedia, al dar voz a un discurso intelectual contra-hegemónico que se utiliza para colocar a la mujer solar en el centro simbólico del universo de los personajes.

La polémica heliocéntrica

Víctor Navarro Brotons define la “revolución copernicana” como “el proceso de sustitución del mundo finito y jerárquicamente ordenado de Aristóteles y de la Edad Media por un universo infinito, regido por las leyes de la mecánica clásica” (3). Este proceso, que se desarrollaría durante los siglos XVI y XVII, tendría como protagonistas a Aristóteles y Ptolomeo, por una parte, y a Copérnico, Galileo, Kepler y Newton, por otra. Es Platón (siglo V-IV a.C.) quien establece la metodología de la disciplina astronómica, encomendando a los

astrónomos la tarea de explicar la moción, circular y perfecta, de los planetas. Su contemporáneo Eudoxo elaboraría el primer modelo geocéntrico con veintisiete esferas concéntricas, que Calipo de Cícico (siglo IV a.C.) completaría con siete esferas más. Este es el modelo que Aristóteles (siglo IV a.C.) define en su *Physica*, distinguiendo entre el espacio sublunar (terrenal y cambiante) y las esferas supralunares, compuestas de una materia transparente y perfecta, denominada éter. Todas ellas se moverían circularmente alrededor de una Tierra esférica (centro de este cosmos finito), impulsadas por el Primer Móvil, la última esfera, más allá del cielo de las estrellas (Michael J. Crowe, 23-27).

Este mundo fue descrito con claridad en los trece libros del *Almagesto* de Ptolomeo, en el siglo II de nuestra era, donde se completaba el perdido catálogo estelar de Hiparco de Nicea. En el sistema astrológico ptolemaico, la Tierra es el centro del universo, alrededor de la cual giran los siete planetas: Luna, Mercurio, Venus, Sol, Marte, Júpiter y Saturno, y los once cielos, incluyendo aquí el Cielo Empíreo, donde habitaría Dios (Antonio Hurtado Torres, 32). Según Thomas Kuhn, el principal mérito metodológico del *Almagesto* es el de ofrecer una “descripción completa, detallada y cuantitativa” de todos los movimientos celestes: el del Sol, la Luna, y los planetas hasta entonces conocidos (72). Redescubierto para Europa en la Edad Media a través de la traducción de Gerardo de Cremona de 1175, el extenso tratado de Ptolomeo se convertiría en el canon por antonomasia para geógrafos, astrónomos y astrólogos hasta el siglo XVI (y aún después).

Aceptado por la Iglesia como un dogma religioso, el sistema geocéntrico descrito por Ptolomeo se mantuvo incontestado hasta la publicación póstuma, en 1543, del *De revolutionibus orbium coelestium* de Nicolás Copérnico. De hecho, ya en la *Physica* y en el *De caelo* de Aristóteles, así como en los fragmentos conservados de Filolao, se hace referencia a la idea pitagórica de un “fuego central” en el cosmos alrededor del cual giraban el Sol y la Tierra como planetas. La primera noticia clara de un sistema heliocéntrico llega en el siglo III a.C., con Arquímedes y su explicación de la hipótesis de Aristarco, según la cual el Sol y las estrellas fijas permanecerían inmóviles, mientras la Tierra y los cinco planetas (Mercurio, Venus, Marte, Júpiter y Saturno) orbitarían alrededor de él (Antonio Alatorre, 9-10). En su obra, Copérnico repasaba las hipótesis de los filósofos griegos, concluyendo que muchas de las dificultades que ofrecía el modelo ptolemaico para la predicción de las órbitas planetarias se rebasarían si el Sol, en lugar de la Tierra, se colocara en el centro del sistema planetario, defendiendo así las hipótesis de Aristarco y de la escuela pitagórica como cruciales para la comprensión del cosmos (E. Theodossiou *et al.*, 95).

Por otro lado, el trabajo de Tycho Brahe, en el último tercio del XVI, trató de armonizar los modelos ptolemaico y copernicano, concediéndole a la Tierra el lugar central en la configuración del cosmos, alrededor de la cual girarían el Sol y la Luna, pero sosteniendo que los otros planetas rotaban alrededor del Sol. Sería su discípulo, Johannes Kepler, un ardiente defensor del heliocentrismo, quien completaría y corregiría las hipótesis de Copérnico con los datos de las observaciones de Brahe, proponiendo, en *Astronomia Nova* (1609), el modelo de las órbitas elípticas y no circulares, como había defendido Copérnico (Theodossiou, 96). En 1627 (fecha ya cercana a la composición de *Valor, agravio y mujer*), Kepler publica sus *Tabulae Rudolphine*, unas tablas astronómicas basadas en sus tres leyes, que se mantuvieron vigentes durante más de un siglo.

Paralelamente a las investigaciones del alemán, el rostro más visible de la revolución astronómica, Galileo, empezaría a defender en Italia las certezas copernicanas en el *Sidereus Nuncius* de 1610, invalidando las hipótesis aristotélicas con sus observaciones telescópicas: en

primer lugar, las fases de Venus, que podían ser explicadas sobre el modelo copernicano y no sobre el ptolemaico); en segundo lugar, los satélites de Júpiter, que vendrían a demostrar que hay otros centros en el universo, además de la Tierra, desechando así la superioridad y especificidad de nuestro planeta en el cosmos; por último, las manchas del Sol, que desmentían las afirmaciones aristotélicas sobre la perfección e incorruptibilidad de las esferas supralunares (Laura Fermi y Gilberto Bernardini, 64). Sin embargo, las atrevidas alegaciones de Galileo, tratando de defender la concordancia del heliocentrismo y las Escrituras, pronto empezaron a ser sentidas como ataques a los dogmas cristianos, en particular, su interpretación de algunos pasajes de la Biblia (el milagro de Josué) (Michel-Pierre Lerner, 20-21).

Galileo sería amonestado en 1616 por el Papa Paulo V, quien decreta el heliocentrismo como herejía y el movimiento de la Tierra como especulación errónea, incluyendo el tratado de Copérnico en el índice de obras prohibidas (y con él, *In Iob commentaria* de Diego de Zúñiga al que me referiré más adelante), y prohibiendo a Galileo defender o enseñar las doctrinas copernicanas. El astrónomo italiano promete obedecer, pero continuaría con sus observaciones, concentrándose en mejorar su telescopio, y dedicando su atención a otros problemas físicos como las mareas, los imanes y la condensación del agua. En 1623 publicaría su *Saggiatore* y, en 1632, el *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo, tolemaico e copernicano*. Este tratado, en el que se ridiculizaba el sistema ptolemaico, reavivaría las susceptibilidades de la comunidad filosófica y teológica de la época. Tal y como explican Fermi y Bernardini, el final del *Dialogo* incomodó a la comunidad teológica porque las advertencias sobre la falta de validez del heliocentrismo aparecían en boca de Simplicio, el personaje que se había mostrado más simple y menos fiable a lo largo de la discusión, cegado por una fervorosa obcecación sin base en la observación científica (93). Los detractores del astrónomo presionan entonces al papa, Urbano VIII, para que actúe contra Galileo por desobedecer las órdenes de 1616 de jamás defender el copernicanismo. Tras un largo proceso, en 1633, Galileo es finalmente obligado a retractarse de su “herejía”, es condenado a arresto domiciliario y su obra es prohibida y quemada.

Recordemos aquí que la fecha de composición de *Valor, agravio y mujer* se sitúa en algún momento de la década del treinta, y es muy posible que Caro tuviera noticias de estos acontecimientos por su relación con la comunidad intelectual sevillana y madrileña. De hecho, España no permaneció al margen de la polémica copernicana, muy al contrario. En la Península se abrazó a Copérnico mientras que en Europa se lo rechazaba, apareciendo en los estatutos de 1561 de la universidad de Salamanca su *De revolutionibus* como lectura obligada para la cátedra de astrología (José María López Piñero, 184-85; Navarro Brotons, 4; y Mariano Esteban Piñeiro, 369). A pesar de que el tratado de Copérnico fuera leído más como una curiosidad matemática y geométrica que como una realidad, esta actitud inclusiva de la academia española contrasta con la de otras universidades europeas como Wittenberg, Zurich, Rostock, Tübingen, Venecia y La Sorbona, donde Copérnico fue prohibido (Esteban Piñeiro, 370-73; Navarro Brotons, 6). También Esteban Piñeiro subraya el interés de los eruditos peninsulares por el heliocentrismo que se refleja en el “alto número de impresos y manuscritos en donde se recogen las mediciones y reflexiones de muchos astrónomos y cosmógrafos españoles de la época” (369). Entre estos estudios, los historiadores destacan el *Libro del nuevo cometa* (1573) de Jerónimo Muñoz, el *Comentario de Sphera* (1596) de Diego Pérez de Mesa, el *Tratado del regimiento y declinaciones* (1582) de Vasco de Pina, el *Compendio de la arte de navegar* (1582) y *Cronología y repertorio de la razón de los tiempos* (1585) de Rodrigo Zamorano, *De sacra philosophia* (1587) de Francisco Valles, las manuscritas *Teóricas* y el *Regimiento de navegación* (1606) de García de Céspedes, las *Ephemerides generales de los movimientos de los cielos* (1608) de

Francisco Suárez de Argüello, los manuscritos sin publicar de Juan Cedillo Díaz (sucesor de Céspedes como Cosmógrafo Mayor del Consejo de Indias) y su traducción incompleta del *De revolutionibus* de Copérnico, y los comentarios de Juan Bautista Vélez del *Almagesto* (posiblemente escritos cerca de 1640, según Esteban Piñero [388]). Una mención especial merece el *In Iob commentaria* (1584) de Diego de Zúñiga, obra prohibida por la Inquisición junto al *De revolutionibus*, donde el fraile agustino trata de conciliar el heliocentrismo con las Sagradas Escrituras, reinterpreta ciertos pasajes. En su *Philosophia prima pars* (1597), Zúñiga revisaría el texto copernicano concluyendo que el movimiento de la Tierra era imposible (Esteban Piñero, 375; Navarro Brotons, 9-16). Unas veces en contra, otras veces tímidamente a favor, y en muchas ocasiones utilizando las mediciones de Copérnico, Brahe y Kepler, todos estos textos demuestran que las teorías heliocéntricas fueron ampliamente debatidas en la Península, si bien, como afirma Esteban Piñero, los astrónomos españoles no lideraron la Revolución científica (390).

La metáfora solar como convención retórica

En la comedia áurea, las metáforas celestes, en general, y la solar, en concreto, se convierten por su frecuencia en una convención retórica. La simbología celeste aparece impregnada de asociaciones mitológicas, por una parte, y astrológicas/astronómicas, por otra, recogiendo las tradiciones de la “astrología judiciaria” (relacionada con la adivinación de acontecimientos en la vida de los hombres) y de la “astrología natural” (hoy cercana a lo que denominamos “astronomía,” y entonces relacionada con la predicción de los movimientos estelares a través de cálculos matemáticos).¹ En cualquier caso, en estas metáforas parece registrarse una comprensión ptolemaica del universo, según la cual el espectador (y ciertos personajes) se asumen en el plano terrestre, contemplando a otros personajes, marcados como cuerpos celestiales, que se sitúan a una altura simbólica.

Una de las metáforas celestes más recurrentes es la de la Luna (o su referencia mitológica, Diana) como figuración de lo femenino, inscribiendo así la “mudanza” como una cualidad natural en la mujer. Esta metáfora domina la novela pastoril de Jorge de Montemayor, *La Diana* (1559), y se repetirá en *El perro del hortelano* de Lope de Vega (1997 [1618]), personificada en la inconstante protagonista, Diana, y en *Amor no teme peligros* (1978 [1635]) de Tirso de Molina, donde Don Juan se lamenta de la mudanza de su amada Iusepa, Marquesa de Luna, advirtiéndole: “Pues ‘mar’ que empieza en ‘marquesa’ / y ‘Luna’, inconstancias toda, / ¿qué han de dar lunas y mares / si no son mudanzas y olas? (sin paginación).

Por su parte, el Sol, vinculado a Apolo en la mitología, sirvió como símil o metáfora para representar la supremacía y/o la perfección de un modelo de virtud masculino (o masculinizado), debido a su luminiscencia y a su preponderancia en el cielo. La sucinta definición que ofrece del término “Sol” Sebastián de Covarrubias Horozco, en su *Tesoro de la lengua castellana*, pone énfasis en la intensidad de su luz, describiéndolo como: “Sol, Lat. Sol, *Planetarum omnium medius, & temporum dispensator*. Es entre los Planetas el mayor, y assi se llama en la Escritura *Luminare maius*” (2006 [1611], fol. 178). Si bien en la definición del *Tesoro* no se apunta su vigencia genérica, los tratados de astrología aplicada de finales del siglo XVI destacan la

¹ Sobre la distinción entre la “astrología judiciaria” y la “astrología natural”, véase el estudio de Tayra M.C. Lanuza Navarro (75-77). En el presente trabajo, por motivos de claridad, me referiré a ambas disciplinas como “astrología” y “astronomía” respectivamente, usando así una distinción moderna que no se corresponde enteramente a la realidad disciplinar del Siglo de Oro.

masculinidad del cuerpo celeste, recogiendo (quizás) la tradición clásica.² Así, en su *Cronología y repertorio de la razón de los tiempos* (1594), Rodrigo Zamorano advierte: “Es el Sol [...] planeta masculino y diurno, y tiene toda su fuerza en calentar y producir” (fol. 53). Su contemporáneo Jerónimo de Cortés, en su popular *Lunario nuevo, perpetuo y general y pronóstico de los tiempos* (1594),³ lo define de forma parecida: “Este Planeta esta constituydo en medio de los siete Planetas, que es en el cuarto cielo, y seco templadamente, diurno y masculino, por el qual se maduran y sazonan todos los frutos, y llegan a sazón y cumplimiento las yervas, y las plantas del campo” (Hurtado Torres 38). En la definición de Cortés se hace evidente una complementariedad entre el Sol (seco) y la Luna (húmeda) de la que autores como Tirso, Lope, Antonio Mira de Amescua y Juan Ruiz de Alarcón se servirían con frecuencia para expresar el ideal amoroso heterosexual.⁴

Por otro lado, el Sol, emparentado con la virilidad y con la fertilidad, también simbolizaba el liderazgo. Zamorano plantea un claro símil entre la *luminare maius* y la soberanía, afirmando del Sol que “Su lugar en el Cielo es el quarto, en medio de todos los planetas, como Rei sabio, que con su sentido mantiene su reino, y consideradamente, en medio del haze su asiento, para bien le gobernar, y que llegue su virtud a todas partes” (fol. 51). Cortés explica: “Tiene dominio sobre los hombres graves, y magnanimos, sobre los grandes consejos, y magnificos, y finalmente sobre todos aquellos que consiliarios de Reyes y grandes señores” (Hurtado Torres, 38). La comedia áurea elabora estas asociaciones con fruición. En obras como *El villano en su rincón* (1950 [1617]) de Lope, *El valiente negro en Flandes* (2007 [1612]) de Andrés de Claramonte, *Progne y Filomena* (1636) de Francisco de Rojas Zorrilla, y *El médico de su honra* (2007 [1637]) de Pedro Calderón de la Barca, este modelo de virtud es el rey, y la

² Ya en *El banquete* de Platón, Aristófanes dota al Sol de un valor masculino, frente a la Tierra (de signo femenino) y la Luna (de carácter andrógino): “Eran tres los sexos y de estas características, porque lo masculino era originariamente descendiente del sol, lo femenino, de la tierra y lo que participaba de ambos, de la luna, pues también la luna participa de uno y de otro” (223).

³ López Piñero describe sucintamente un corpus de obras de carácter popular denominados “lunarios”. Estas obras asociaban “los pronósticos principalmente aplicados a la salud, la agricultura y la navegación, con el calendario civil y eclesiástico y diversas cuestiones meteorológicas y médicas” (194). Entre estos “lunarios”, López Piñero destaca el *Lunario o repertorio de los tiempos* (1553) de Juan Alemany, el *Lunario y repertorio de los tiempos* (1583) de Victoriano Zaragoza, y el *Lunario y pronóstico perpetuo* (1594) de Cortés. Estos trabajos, con menos atención a las mediciones matemáticas y las cuestiones físicas, establecen asociaciones simbólicas útiles para entender el valor cultural de las metáforas celestes en la comedia.

⁴ En el Emblema 41 de Covarrubias, se representa la relación matrimonial a través del símil del Sol y la Luna para el esposo y la esposa, explicando a continuación que las virtudes de la mujer casada lucen más estando su marido ausente, igual que la Luna se muestra llena y brillante estando en su posición más alejada del Sol (2009 [1610], fol. 141-41v). Como ejemplos en la comedia áurea, véanse: *La Santa Juana* de Tirso, donde se usa el binomio genérico para referirse a la pareja formada por Elvira y Gil (Molina 2000 [1613], v. 4); *El burlador de Sevilla*, donde la pareja formada por Batricio y Aminta galantean usando el binomio (Molina 1997 [1630], vv. 1703-06 y vv. 1717-18); *El arpa de David* (1619) de Mira de Amescua, donde Bersabé y el Rey David intercambian elogios usando estas metáforas celestes para definirse frente a sus objetos de deseo (vv. 2463-66, vv. 2487-88); *El perro del hortelano*, donde Diana se debate entre una naturaleza lunar (por sus mudanzas amorosas) y solar (por su posición elevada sobre su amado, figurado como Ícaro), y acaba ocupando su sitio como Luna del solar Teodoro hacia el final de la obra (Vega 1997 [1618]). También Ruiz de Alarcón empleó con profusión las metáforas celestes y los designios astrológicos. Caroline Nadeau examina el simbolismo astral de las dos damas de *La verdad sospechosa* (1992 [c.1620]), en competición por convertirse en lunas, compañeras del Sol Don García. Al final de *El dueño de las estrellas* (2013 [1634]), se empareja al Rey de Creta (encomendado a Apolo en los primeros versos y clara figura solar) con Diana (figura lunar), tras quitarse la vida el esposo de ésta, Licurgo. En *La industria y la suerte* (1990 [1628]), encontramos a Doña Sol, enamorada de Don Juan de Luna, aunque las expectativas de este emparejamiento son frustradas al final de la obra.

metáfora solar sirve para simbolizar su soberanía y su grandeza.⁵

Con mucha más frecuencia, sin embargo, los galanes recurren a la metáfora solar para requiebrar a sus damas, hiperbolizando los efectos cegadores de su excelsa belleza y de sus virtudes. El binarismo Sol/Luna serviría para enjuiciar a dos candidatas al amor de los galanes, dispares en belleza, representando el Sol la dama más perfecta, como en *Quien da luego, da dos veces* (1971 [1616]) de Tirso, en *Mudarse por mejorarse* (1982 [1628]) y en *Los empeños de un engaño* (1990 [1634]) de Ruiz de Alarcón, en *La tercera de sí misma* (1626) de Mira de Amescua y en *El médico de su honra* (1637) de Calderón.⁶ La hipérbole solar se basa en la mayor luminosidad de este “planeta” y el hecho de que el Sol fuera considerado un astro masculino, lejos de arruinar estas finezas, las reforzaría. Tal y como explican C. Earl y Myles McDonnell, la más alta cualidad moral (la “virtud”) era una prerrogativa eminentemente masculina en el pensamiento y la literatura de la República Romana.⁷ En las tradiciones aristotélica y escolástica del Medievo, según Voros, lo masculino/femenino está organizado jerárquicamente, siendo lo femenino inferior, una versión imperfecta de lo masculino (158) y esta misma noción resuena en *La perfecta casada* (1583) de Fray Luis de León, donde la mujer virtuosa es denominada “varonil”, por poseer dones morales propios de los hombres.⁸ Ésta es también la lógica que

⁵ Al final de *El villano en su rincón*, el Rey obra su justicia sobre Juan Labrador, explicándole que “no hay rincón tan pequeño / adonde no alcance el Sol. / Rey es el sol” (Lope 1950 [1617], 154). Por su parte, en *El valiente negro en Flandes*, el Duque de Alba describe su posición con respecto al rey de la siguiente forma: “yo por su noche Alba soy, / y sol de polo flamenco / su majestad” (Claramonte 2007 [1612], vv. 2174-75). El tema de la perfección real se plantea de nuevo en la obra de Rojas Zorrilla, estableciendo una diferencia esencial entre el Rey (el Sol) y sus súbditos (la tierra), al reflexionar sobre el diferente peso de sus faltas. Así, el Rey describe sus tribulaciones morales y su culpa por desear a su cuñada Filomena como niebla que empaña la luz del Sol (Tercera jornada, vv. 165-68) para, más adelante claramente identificar la figura real con el Sol: “El rey es sol de la tierra” (Tercera jornada, v. 173). En la tercera jornada de *El médico de su honra*, el infante Don Enrique se abaja ante su hermano, el Rey, prometiendo su propia muerte, si es la causa de sus enojos: “si enojado tengo al sol / veré mi mortal eclipse” (Calderón 2007 [1637], vv. 2187-88). Una variación de la metáfora del Rey como Sol aparece en *De los cantares* de Lope, donde el Sol actúa como imagen de Jesucristo: “en Belén, pequeña aldea, / nace de una Estrella el Sol” (1999 [1598], sin paginación).

⁶ Don Luis pretende a Margarita, casada en secreto con Don Carlos en *Quien da luego da dos veces*. Ambos galanes relatarán en los mismos términos el momento en que vieron a su amada Margarita, identificándola con el Sol (Jornada primera, vv. 156-65, vv. 499-502). Contrastada a Margarita, Elena, enamorada de Luis, aparece emparentada con la Luna por su apellido, representando así la opción menos deseada del galán. En *Mudarse por mejorarse*, la metáfora solar aparece en boca de un García que enaltece a Leonor, calificándola de Sol frente a su tía Clara, la Luna (Ruiz de Alarcón 1982 [1628], vv. 21-36). Ruiz de Alarcón vuelve a recurrir al binomio cuando Inés describe a Theodora como Luna y a su señora, Leonor, como Sol en *Los empeños de un engaño* (1990 [1634], p. 5). En *La tercera de sí misma*, el Duque se debate entre la elección de Nise/Porcía (el Sol) o Lucrecia (homologada en la segunda jornada a la cazadora Diana y a la Luna [2004 [1626], vv. 2698-751]). Doña Mencía, en *El médico de su honra*, acusa a su pretendiente, Don Gutierre, de cortejar a Doña Leonor, y él argumenta: “Ayer, como al sol no vía, / hermosa me parecía / la luna” (Calderón 2007 [1637], vv. 520-22), identificando así a Doña Leonor con la Luna y a su más brillante objeto de deseo, Doña Mencía, con el Sol. Don Enrique, por su parte, afiliará a Doña Mencía con la Luna, cuando en la segunda jornada se esconde para verla en el jardín, justificando su atrevimiento a través de la escena de Diana y Acteón: “Anteón / con Diana me disculpe” (2007 [1637], vv. 1049-50).

⁷ Earl afirma que el concepto moral de *virtus*, hacía referencia a la peculiar naturaleza y cualidad del hombre (*vir*), cuya traducción más cercana es la de “hombria” o “virilidad” (20). La virtud, para el noble de la República romana, consistía en ganar prestigio social a través del servicio al estado (21). También McDonnell sostiene que en la época de la República Romana, la *virtus* es raramente otorgada a la mujer, sin duda por la afinidad etimológica de este término con la palabra *vir*, y más adelante añade: “the attribution of *virtus* to a woman was seen as incongruous,” prefiriéndose el término *fortitudo* o *pudicitia* para destacar la valía de la mujer (161-62).

⁸ Véase: “Mas veamos por qué causa el Espíritu Santo a la buena mujer la llama mujer de valor [...]. Lo que aquí decimos mujer de valor, y pudiéramos decir mujer varonil [...] [q]uiere decir virtud de ánimo y fortaleza de corazón,

alienta la laudatoria inclusión de Ana Caro en el libro de *Varones ilustres de Sevilla*, tal y como apunta Soufas, afirmando que la práctica de elogiar a las mujeres mediante el uso del adjetivo “varonil”, además de promover los valores patriarcales, revelaba los estándares masculinos sobre los que las mujeres-autoras eran juzgadas en el ambiente intelectual de la España del siglo XVII (1991, 85). Melveena McKendrick elabora en extenso el uso encomiástico del adjetivo “varonil” en la cultura áurea a través de sus diferentes personificaciones en la comedia, como “mujer esquiva,” “bella cazadora,” “mujer heroica / guerrera,” “mujer vestida de hombre,” “mujer sabia,” y “mujer vengadora.” Así, la “varonilidad” (acuñando aquí el término de McKendrick) apunta a una apreciación positiva de la emulación del comportamiento y los estándares de virtud masculinos. El Sol (astro masculino) ofrecía la metáfora perfecta para cantar las excelencias de la dama objeto de deseo, que era así elevada a la categoría de par modélico de los hombres.

Como imagen, además, la *luminare maius* explicitaba la deseada posición de sumisión, por parte del galán, a los designios de su esquiva dama, en la tradición del amor cortesano. El galán se piensa a sí mismo abajado al plano terrestre, adorando a una dama a quien sitúa por encima de sí, y enfatizando, de esta forma, su sujeción y su vulnerabilidad al implacable poder de su hermosura o su perfección. En *No hay cosa como callar* (1962 [1640]) de Calderón, Don Juan se autorrepresenta en el plano terrestre como un girasol atraído por la luz de Leonor: “imán de rayos, tras sí / arrebatado me lleva / girasol de su hermosura” (1962 [1640], Jornada primera, vv. 283-85).⁹ La altura de la celeste dama representa una mayor calidad en la jerarquía social en *El perro del hortelano* (1997 [1612]): aquí Diana es identificada al mismo tiempo con la Luna, por su compulsiva mudanza, y con el Sol, por su elevada posición social con respecto a su advenedizo secretario Teodoro, figurado en Ícaro.

Otro grupo interesante de comedias está formado por ésas donde la metáfora solar se disputa entre el Rey y la dama. En ellas, la mujer solar guía al monarca a alcanzar la perfección a la que está obligado por rango. William R. Blue examina *La corona merecida* (1620) de Lope, donde tanto el Rey Alfonso como Doña Sol son asemejados a la *luminare maius*. Según Blue, el Rey Alfonso es comparado al Sol en la obra para sugerir que él es el hombre más preeminente en la cadena del ser, de acuerdo al orden político, y debería constituirse en modelo de virtud en el orden moral. Frente a él, Doña Sol, a quien el monarca quiere convertir en su amante, brilla en la obra por su belleza y honestidad. En esta competición, la dama consigue restablecer el orden del universo, enseñando al soberano una valiosa lección sobre el honor, al llagarse el cuerpo con la hoja candente de un hacha para poner fin a su lujuria (1004). De esta forma, Doña Sol consigue que el Rey Alfonso se dé cuenta de su error y se restablezca moralmente. Un fenómeno similar ocurre en *La Estrella de Sevilla* (1991 [1623]) de Claramonte, donde la metáfora solar se emplea para elogiar a al Rey Sancho por su soberanía, a Busto por su valentía y nobleza, y a Estrella por su belleza y castidad.¹⁰ En la apoteosis final de la obra, al confesar su culpa, el Rey Sancho se

industria y riqueza, y poder y aventajamiento, y finalmente, un ser perfecto y cabal en aquellas cosas a quien esta palabra se aplica” (25-26).

⁹ La metáfora solar aparece disputada entre Leonor y Marcela. Los galanes usarán esta metáfora para referirse a una o a otra, dependiendo de la dirección de su deseo. Véanse los siguientes versos: Jornada primera, v. 245 (Leonor = Sol); Jornada segunda, vv. 446-47 y vv. 682-83 (Leonor = Sol); Jornada segunda, vv. 303-07 (Marcela = Sol) (Calderón 1962 [1640]).

¹⁰ Busto, hermano de Estrella es descrito por Arias como Sol “en la esfera sevillana / [...] si estrella es su hermana” (vv. 172-73). El Rey constantemente jugará con esta metáfora para referirse a Estrella: “Mas Sevilla no se entiende, / mereciendo su arrebol, / llamarse sol” (vv. 157-59). Es Estrella quien identificará al Rey con el Sol, al afirmar: “que aunque Estrella soy / yo por el Sol no me rijo” (vv. 1308-09). Contrariamente a la convención retórica, según la cual el Sol constituiría una imagen de perfección, Estrella ve el movimiento del Sol en el horizonte como un fallo en la

redime de sus faltas, alzándose sobre sus súbditos y ocupando la posición que le corresponde, como modelo de virtud. En *El nuevo rey Gallinato* de Claramonte, ambientada en las Indias Orientales, el Sol alude a la soberanía y a la fe: si bien Guacol (el rey indio) es aludido como Sol en la primera escena, la metáfora solar aparecerá después constantemente referida a María, a los españoles y a la Virgen María, en una suerte de cambio hegemónico y religioso en las vidas de estos indios, según predice Tipolda (hija de Guacol) en la primera jornada: “y si es nuestro dios el Sol / ellos [los españoles] desde hoy son mis soles” (1983 [c. 1623], vv. 417-18).¹¹ En *Cautela contra cautela* de Mira de Amescua (o quizás de Tirso), la metáfora solar se emplea para definir la relación entre el Rey Alfonso de Aragón y sus vasallos, que son “girasoles” o “flores” vivificados por la luz del soberano, y también para encomiar a la dama Porcia. Ambos, el Rey Alfonso y Porcia, se alzan victoriosos al final de la obra, triunfando sobre las trabas de conspiradores y equívocos (2002 [1635]).¹²

También en *Aún de noche alumbra el sol* de Felipe de Godínez (1634), el Sol actuará como imagen del restaurado honor o virtud de la protagonista solar, pretendida por el príncipe Don Carlos, estando ya casada en secreto con Don Juan. La dama, de nombre Sol, finalmente consigue hacer brillar su honra gracias a la confesión de su amiga Constanza, después de una compleja red de equívocos entre los personajes de dos triángulos amorosos yuxtapuestos (Juan, Sol y el Príncipe; Juan, Sol y Constanza). En esta comedia de enredo, el Sol participa en una antítesis simbólica entre la oscuridad y la luz, elementos que representarían el secretismo, las sospechas de deshonestidad y la lujuria del príncipe que gobiernan toda la acción, frente a la verdad, el honor de la mujer y el deber del buen soberano, que se imponen al final de la historia. En todas estas obras, se explota la “verticalidad” de las metáforas celestes: los personajes que

naturaleza del Rey. Frente a él, la protagonista se define a sí misma como una “estrella fija”, esto es, inalterable y firme frente a los deseos del monarca (Claramonte 1991 [1623]).

James Mandrell observa que Estrella, objeto de deseo, es colocada fuera del alcance de los hombres que la codician, y su luz metafórica lleva a la verdad. Como tal, explica Mandrell, Estrella es vaciada de significado: “As a celestial woman, she becomes quintessential floating signifier who is endowed with – but does not bear her own – meaning” (149), de manera que la metáfora celeste (Estrella = estrella fija) subrayaría esta distancia y este vacío de significado de la protagonista, que queda reducida en la obra a una mera señal orientativa para los hombres.

¹¹ Aunque no se conoce la fecha exacta de composición de esta obra de Claramonte, María del Carmen Hernández Valcárcel la sitúa después de 1623, por una referencia en el texto a la prohibición del cuello escalonado del mismo año (118).

¹² Tal y como explica Gabriel Maldonado Palmero, esta obra se publica en 1635 en la *Segunda Parte de las comedias del Maestro Tirso de Molina*, atribuyéndosele a este autor, quien, sin embargo, afirma en su prólogo que el manuscrito contiene cuatro obras (sin especificar) que no son suyas. Ésta es una de las obras en el volumen de autoría discutida, publicada en 2002 bajo el nombre de Mira de Amescua, edición que manejado.

En esta comedia, Enrique se describe como “atento girasol” frente al Rey Alfonso (v. 910). César usa la metáfora solar, primero, para referirse al momento más álgido en la fortuna de Enrique, cuando los príncipes del reino (girasoles) lo agasajaban como a un Sol (vv. 1292-96). Más adelante, resituará la metáfora en el Rey, describiendo los desaires del monarca hacia Enrique como una traslación solar: “Hoy el rey, como hombre, al fin, / [...] pasó su amor a otros polos / como el sol a otro hemisferio” (vv. 1333-36). Frente al Rey, Enrique reutiliza esta imagen para representar la pérdida de favor real: “Tú eres sol, fui flor hermosa; / escondíteme tus rayos, / perdí el verdor a tu sombra” (vv. 2707-10).

Al inicio de la obra, Enrique lisonjea a Porcia a través de la metáfora solar: “¿Quién puede llamar al sol / sino un dichoso español / que tesoros de luz ama? (vv. 389-90) y más adelante, observa: “Porcia, que es sol divino” (v. 499). El galán, sin embargo, decide cortejar a Elena, dama ambiciosa que aspira a convertirse en “el sol y el trofeo de Nápoles” (vv. 1430-31) junto a Ludovico, más rico y poderoso que el español Enrique. Sólo al final, Elena será castigada por su ambición, al ser entregada a Ludovico justo antes de que éste sea arrestado. Enrique quedará así emparejado con Porcia, que acaba brillando como el modelo femenino de virtud en la obra (Mira de Amescua 2002 [1635]).

usan este juego simbólico buscan representar su admiración por estos encumbrados modelos de virtud, señalando su posición inferior de dependencia o sujeción a ellos, auto-representándose en un plano terrestre. Tal y como me propongo demostrar en este ensayo, en *Valor, agravio y mujer*, no obstante, se explota no sólo la convencional “verticalidad” de las metáforas celestes, sino también la “centralidad” de la metáfora solar, inscribiendo así las inflexiones del discurso heliocéntrico.

Los soles de *Valor, agravio y mujer* y la escena de los balcones

En la comedia de Caro, se nos relata la historia de la protagonista, Leonor, abandonada por Don Juan en Sevilla, que viaja con intención de reponer su honor a Bruselas, donde Don Juan corteja ya a Estela, pretendida también por el Príncipe Ludovico y por su mismo hermano, Fernando. Estela, sin embargo, pronto centra su interés en el apuesto Leonardo, quien no es otro que Leonor disfrazada de hombre. Leonor recuperará a Don Juan, tras una serie de equívocos y enredos orquestados por la propia protagonista.

A lo largo de la obra, Estela es recurrentemente identificada con el Sol por unos hombres (incluyendo aquí al mimético Leonor/Leonardo) admirados por su belleza, siguiendo aquí de cerca la convención áurea. En la primera jornada, cuando Don Juan ve por primera vez a Estela y a Lisarda, siendo atacadas por los bandidos, pregunta a su criado: “¿No ves, Tomillo, dos soles / padeciendo injusto eclipse?” (vv. 144-45). Al cerrarse la escena de los balcones, en la segunda jornada, Estela muestra su deseo de recogerse al ver la luz del Sol clareando en el horizonte, y Ludovico le aconseja: “No os vais, para que envidie vuestros soles” (v. 1820). En la última jornada, Don Fernando recibe así a Estela y a Lisarda:

Estela hermosa, Lisarda
bella, hoy amanece tarde,
pues juntas el sol y el alba
venís. (vv. 1884-87)

Al celebrar Lisarda este halago como una “hipérbole nueva”, Don Juan añade:

No es nueva, pues siempre abrasa
el sol de Estela, y da luz
vuestro rostro, aurora clara. (vv. 1888-90)

Todas estas filiaciones ponen en evidencia un error de juicio en los hombres, quienes, cegados por su hermosura, insisten en dar a Estela una identidad que no le pertenece por naturaleza. Su nombre, Estela, la vincula a las estrellas fijas del octavo cielo ptolemaico, más alejadas de la Tierra que el Sol, el planeta más luminoso, en el cuarto cielo. Movidos por su deseo, sin embargo, los hombres le atribuyen una magnitud que se niega en su nombre, admirándola como a un falso Sol durante toda la obra. Incluso la propia Leonor/Leonardo, emulando este juego metafórico masculino, requebrará a Estela nombrándola “o ya sol o ya deidad” (vv. 986) en la segunda jornada, fingiendo su afecto por la dama, con el propósito de distraer su atención lejos de Don Juan.¹³

¹³ Estela, por su parte, en una suerte de broma poética, augura la frivolidad de sus galanterías, acusando a Leonor/Leonardo de “imitar” al ruiseñor y denunciando así, sin saberlo, su malversación de la retórica amorosa y de

Si bien los galanes aparecen fascinados (verdadera o fingidamente) por Estela, la dama usará la metáfora solar, de forma recíproca, para expresar su preferencia por Leonardo entre los candidatos a su amor (Don Juan y Ludovico). En la segunda jornada, Estela identifica a Leonor/Leonardo con el Sol, explicando que la vista de este apuesto galán ha hecho mudar su afecto:

Mas este Adonis galán,
 este fénix español,
 este Ganímedes nuevo,
 este dios de amor mancebo,
 este Narciso, este sol,
 de tal suerte en mi sentido
 mudanza su vista ha hecho,
 que no ha dejado en el pecho
 ni aun memorias de otro olvido. (vv. 916-24)

Así, Estela es la única capaz de presentir, no sólo la hibridez genérica de Leonor/Leonardo a través de las referencias mitológicas a Adonis, a Ganímedes y a Narciso, sino también el verdadero orden de este universo simbólico, donde Leonor/Leonardo ha de alzarse sobre ella como luz mayor del firmamento. En este sugerente pasaje, de hecho, se intersectan referencias al Sol, a la vista y a la *traslatio* (“mudanza”), sin olvidar tampoco que Ganímedes, según la mitología griega, quedó fijado en el cielo tras su muerte en la constelación de Acuario.

Hasta este punto, las atribuciones simbólicas son convencionales, y vendrían a representar la relación de sometimiento (verdadero o fingido) de unos amantes que encumbran la hiperbolizada belleza o virtud de su objeto de deseo, humillándose a sí mismos al plano terrestre, para enfatizar la disparidad de este afecto a través de la verticalidad.

Esta verticalidad convencional asociada a las metáforas celestes articula la escena de los balcones en la jornada segunda. Visualmente, el escenario estaría dividido en dos mitades simétricas, con las mujeres en los balcones superiores (plano celeste), en conversación con los dos hombres, de pie sobre las tablas (plano terrestre). En uno de los balcones se halla Leonor (aún disfrazada de Leonardo, pero haciéndose pasar por Estela), que habla con Don Juan. En esta conversación, el inconstante Don Juan usará metáforas celestes para describir su preferencia por Estela (el Sol) sobre Leonor (el lucero), a quien había abandonado en Sevilla. En el otro lado del escenario, Estela, en el balcón, se dirige a Ludovico, quien ha acudido a la cita fingiendo ser Leonardo. La dama le explicará a su interlocutor, a través de metáforas florales, por qué prefiere

las convenciones metafóricas:

Don Leonardo, bastan ya
 las lisonjas, que imagino
 que el ruiseñor imitáis,
 que no canta enamorado
 de sus celos al compás,
 porque siente o porque quiere,
 sino por querer cantar. (Caro, vv. 1048-54)

Coincido aquí con Fox, quien demuestra que, en este pasaje, Estela denuncia que la retórica de su pretendiente es vacía (46), es decir, que carece de la ilusión de “presencia” y de “sinceridad subjetiva” que se presupone a la poesía petrarquista.

a Leonardo (el jazmín) sobre Don Juan (la rosa). Los dos caballeros creen estar cortejando a Estela bajo su balcón, y su estrategia será descalificar a sus oponentes, indicando sus debilidades. Así, por un lado, Ludovico (fingiendo ser Leonardo) intentará ensalzar a Don Juan y abaratar a Leonardo.¹⁴ Por otro lado, Don Juan halagará a Estela (a quien cree estar dirigiéndose) a expensas de Leonor. Nótese, además, que en esta disputa intelectual las metáforas están ligadas a planos espaciales diferentes: la pareja formada por Estela y Ludovico desarrolla su discusión con un juego metafórico floral (terrestre) para describir a los hombres (asociados en todo momento a la Tierra), mientras que Leonor y Don Juan se valdrán de metáforas astrales para describir a las celestes damas.

Sin embargo, en esta escena, se simultanea otra espacialidad simbólica a través del quiasmo, en una compleja serie de “cruces” estructurales que constantemente llaman la atención sobre el centro vacío del espacio escénico. El primer cruce está basado en los turnos de elocución. Don Juan (sobre las tablas del escenario) abre la discusión, estableciendo su sistema metafórico de los cuerpos celestes, y Leonor rebatirá sus argumentos. Al otro extremo del escenario, Estela (en la posición elevada del balcón) es la que lidera el debate, proponiendo el par metafórico de las flores, y Ludovico responde. Además, estas conversaciones se simultanean en el espacio escénico y los planteamientos metafóricos y sus respuestas siguen un orden de turnos: primero, Don Juan plantea su argumento, después Estela; Leonor responde a Don Juan a continuación, y finalmente, es Ludovico quien replica a Estela, de manera que locutores e interlocutores se entrecruzan, haciendo que el público desplace su atención de un extremo a otro del escenario alternativamente (véase Figura 1).

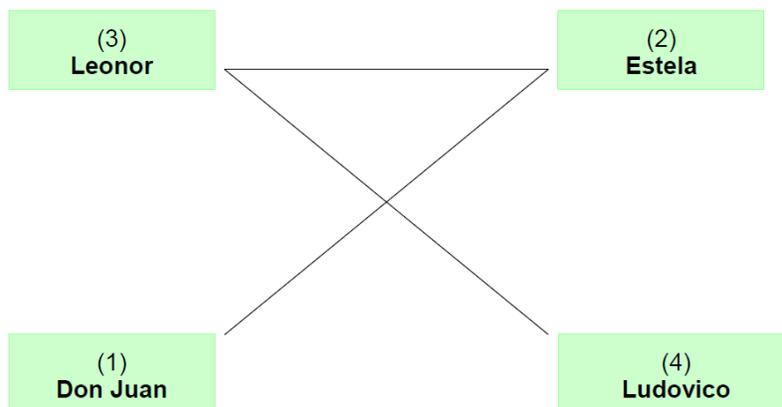


Figura 1. Cruce de turnos de elocución

El segundo cruce está basado en la duplicación de los personajes a través del disfraz real o simbólico. Por un lado, Ludovico finge ser Leonardo, quien a su vez es un disfraz de Leonor, y por otro lado, Leonor está aún vestida de hombre como Leonardo, y además finge ser Estela (véase Figura 2).

¹⁴ Éste es quizás el único fallo argumental de la escena: no parece tener mucho sentido que Ludovico defienda las excelencias de Don Juan frente a Leonardo, ya que ambos son sus contendientes en la lucha por el amor de Estela. Aunque esto no llega a explicarse del todo en la escena, de acuerdo a los argumentos empleados por Ludovico, el príncipe parece querer eliminar a su adversario más fuerte (Leonardo), destacando la caducidad y transitoriedad de este capricho frente a las seguridades que ofrece el amor más reposado y duradero de Don Juan y, por extensión, del suyo propio.

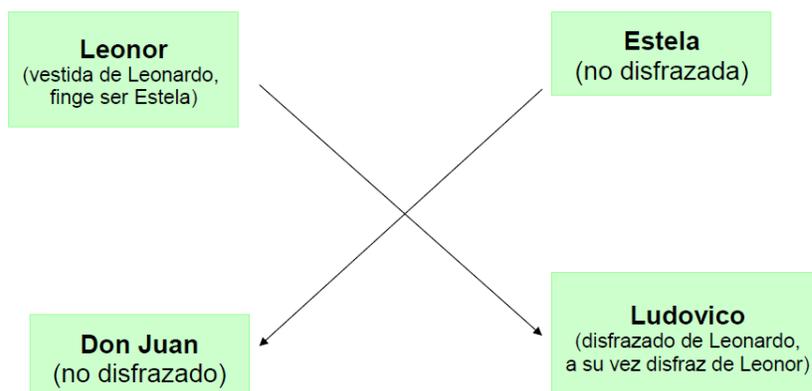


Figura 2. Cruce de personajes disfrazados

De esta forma, tenemos dos personajes disfrazados, cada uno en un extremo del escenario, pero en planos opuestos (la mujer arriba, el hombre abajo).

El tercer cruce se basa en la duplicación por alusión. De acuerdo al contenido de las conversaciones, los personajes se “duplican” simbólicamente en el escenario a través de la alusión. Estela y Ludovico se refieren a Leonardo (Leonor) y Don Juan en su discusión, mientras que Don Juan se refiere a Estela, comparándola con Leonor (véase Figura 3).

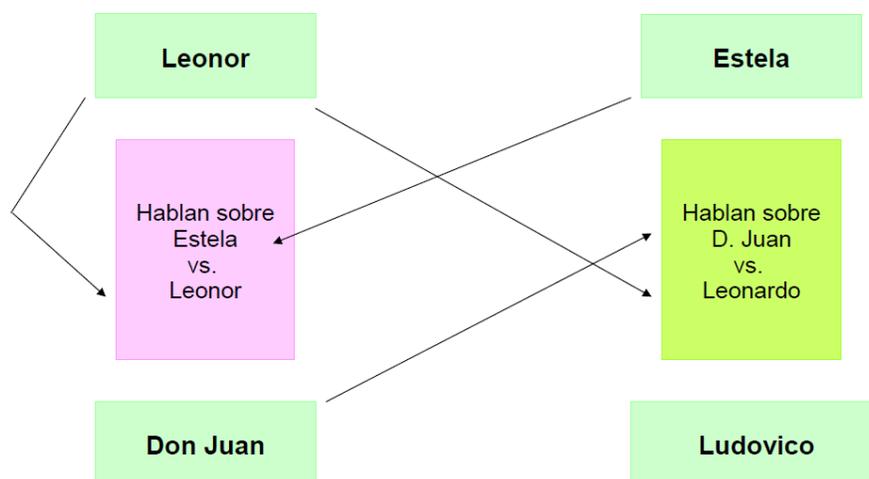


Figura 3. Cruces por alusiones discursivas

Estas duplicaciones, de nuevo, dibujan un mapa de referencias en zigzag en el escenario.

Como puede apreciarse en los diagramas, en la escena de los balcones, no sólo se juega con la verticalidad convencional de las metáforas celestes, sino que también se construye un centro simbólico en el espacio escénico, invocado recurrentemente a través de estos paralelismos compositivos en quiasmo.

Es en esta yuxtaposición de espacialidades donde se orchestra un rico y complejo juego simbólico relacionado con la astronomía y con la vista. En esta escena, el sistema ptolemaico se

confronta al copernicano y la verticalidad convencional de las metáforas celestes se enfrenta a la centralidad evidenciada por los quiasmos. La escena ocurre durante la noche, y el escenario mismo, con las mujeres (identificadas con el Sol y la estrella respectivamente en el discurso de Don Juan) en una posición elevada en los balcones se convierte en un simbólico laboratorio astronómico donde los galanes y el público alzan la vista al figurado firmamento de los balcones desde el nivel terrestre. Más aún, cada una de las parejas en el escenario ejerce como la representación rudimentaria del sistema ptolemaico, donde los hombres actúan como la Tierra (a la que quedan vinculados a través de las metáforas florales), y las mujeres (en el plano visual elevado) como el Sol. De esta forma, la verticalidad formula una descripción rudimentaria de la máquina cósmica del *Almagesto*. El hombre, a pesar de su amanerado abajamiento, simbólicamente aún conserva su posición central en el sistema cósmico ptolemaico y, en este momento, Estela aún domina el orden cósmico de los personajes, ya que los dos pretendientes la (ad)miran (o creen hacerlo). Sin embargo, este sistema es defectuoso: uno de los soles (Estela) es falso por naturaleza, como ya he defendido, y el otro (Leonor) es doblemente falso en este punto, ya que se trata de un reemplazo de Estela (Leonor se está haciendo pasar por ella).

Frente a esta frustrada verticalidad, en la escena se hace evidente el vacío central del escenario, en una atmósfera marcada por el antagonismo entre pretendientes, la competición por la atención del público, la antítesis de planos visuales, y el conflicto entre dos formas de interpretar el espacio. El vacío invocado por los cruces entra en conflicto con la tradicional centralidad masculina/terrestre y, a un nivel simbólico, sobre las tablas parece representarse el colapso de un sistema de descripción del universo (el ptolemaico), augurándose la necesidad de construir otra economía espacial basada en la centralidad femenina/solar que se ratificará al final de la obra.

La reconfiguración del cosmos

Si en la escena de los balcones de la segunda jornada, Estela es elevada como objeto de admiración y deseo de unos hombres terrestres, al final asistimos a una reestructuración espacial, que finalmente encuentra su centro en una Leonor alzada al papel de *luminare maius* en la obra. Dispuesta a batirse contra su amado, la protagonista (disfrazada de Leonardo) finge defender el honor de Leonor (a cuyo amor Leonardo dice aspirar) y consigue arrancar una confesión de Don Juan, inflamado por sus celos. Es entonces cuando Leonor reaparecerá, ya vestida de mujer, y tomará la iniciativa para solicitar la mano de Don Juan: “Leonardo fui, mas ya vuelvo / a ser Leonor. ¿Me querrás?” (Caro, vv. 2737-38). Su amante, finalmente derrotado por sus maquinaciones, sometido a la voluntad de Leonor, acepta con un obediente “Te adoraré” (Caro, vv. 2739). Estela, por su parte, decepcionada al conocer la verdad sobre Leonardo, decide emparejarse con Fernando, hermano de Leonor, justificando su elección de la siguiente forma:

Quedemos
hermanas, Leonor hermosa;
Fernando, ¿de esposo y dueño
me dad la mano? (Caro, vv. 2745-48)

A continuación, Ludovico tomará a Lisarda, pues ha perdido a Estela, y Ribete (criado de Leonor) acaba prometido con Flora (criada de Estela) para conseguir los seis mil escudos de su dote. De este modo, se establecen cuatro planos de autoridad en esta escala de emparejamientos:

el primero está ocupado por Leonor, y su amado, Don Juan; el segundo, por Estela (quien asume su naturaleza subalterna) y Fernando; el tercero, por Lisarda y Ludovico; y el cuarto, por Flora y Ribete.

En esta escala, la dama solar ocupa la cúspide como modelo de virtud. Este triunfo de un Sol femenino no es en absoluto convencional. De hecho, en las obras donde se elabora una disputa de valor entre dos damas concebidas como el Sol y la Luna, sorpresivamente parece ser la Luna la verdadera protagonista y vencedora al final. Por ejemplo, en *Mudarse por mejorarse*, la dama solar (Leonor) muda su afecto al Marqués, pagando a Don García con su misma moneda, ya que éste había dejado de cortejar a Clara (la Luna) por preferir a Leonor (el Sol). La mudanza lunar triunfa en Don García primero y después en Leonor, y Clara se alza como victoriosa en esta competición por el amor del galán (Ruiz de Alarcón 1982 [1628]). También en *Los empeños de un engaño* (1990 [1634]) y *La tercera de sí misma* (2004 [1626]), las damas lunares Teodora y Lucrecia eclipsan a las solares Leonor y Porcia, protagonizando las elecciones de marido. En la tirsiana *Quien da luego da dos veces* (1971 [1616]), las luces de la Luna (Elena) y el Sol (Margarita) se diluyen, ya que los hombres sobresalen en notoriedad, repartiéndose las damas. Un fenómeno similar ocurre en *La Estrella de Sevilla* (1991 [1623]) y en *El nuevo Rey Gallinato* (1983 [1623]), donde Claramonte relega a las damas solares a un papel secundario, frustrando sus destinos con sus objetos de deseo. Por otro lado, en la lopesca *El perro del hortelano* (1997 [1612]), Diana (un Sol inalcanzable para Teodoro al principio) finalmente asumirá su verdadera naturaleza femenina/lunar, subalterna a un Teodoro transfigurado en Sol a través de su fullero ascenso social y su asunción de agencia.

Es decir, en estas obras a la mujer-Sol no se le permite lucir en una posición de autoridad sobre los demás personajes.¹⁵ Sólo cuando comparte la metáfora con un personaje masculino (el Rey), la mujer solar brilla en simetría con este modelo masculino de superioridad. Ambos, el Rey y la dama solar, vendrían a representar en estos finales dos versiones complementarias de virtud. Éste es el caso de *La corona merecida* (1620): Doña Sol es investida simbólicamente por la reina Leonor, que le cede su corona, alabando su honor y su virtud, cuando ella le relata cómo se quemó el cuerpo para evitar los requerimientos sexuales del Rey Alfonso, protegiendo así la honra de su esposo. Doña Sol y el Rey (quien reconoce su error y se rectifica) aparecen como modelos al final de la obra y las dos parejas crean una armónica simetría.¹⁶ Sin embargo, Doña Sol ha tenido que sacrificar su hermosura para que esta anagnórisis del monarca ocurra y, a pesar de que su honestidad sea iluminada a través de esta oblación, lo cierto es que su cuerpo ha sido afeado, de manera que su final no es plenamente triunfal.

Del análisis de estos desenlaces se puede concluir que, convencionalmente, la metáfora de la mujer-Sol se acalla en las últimas escenas o se neutraliza, relegando a la mujer a su posición lunar o convirtiéndola en imagen especular de un Sol masculino que desputa sobre ella. El teatro áureo se muestra reticente a dejar lucir a la mujer solar en el clímax final. Además,

¹⁵ No me detendré en las comedias donde el rey es figurado como Sol, ya que me interesa rastrear el destino de las mujeres solares. En estas obras, la metáfora solar representaría la luz de la justicia real que, simbólicamente, ilumina a los personajes. Los finales celebratorios de *El valiente negro en Flandes* (Claramonte 2007 [1612]), *El villano en su rincón* (Vega 1950 [1617]) y *La Estrella de Sevilla* (Claramonte 1991 [1623]) son representativos de este clímax triunfal, donde el Rey aparece como un Sol sobre sus vasallos, repartiendo privilegios y verificando la honra de los héroes. En otros casos, como *Progne y Filomena* y *El médico de su honra* (Calderón 2007 [1637]), el soberano defrauda las expectativas del público con respecto a su integridad moral, ofreciendo una visión mucho más pesimista del modelo real.

¹⁶ También en *Aún de noche alumbra el sol* y *Cautela contra cautela* (Mira de Amescua 2002 [1635]) el éxito del Rey y la dama solar corren juntos, cuando, al final, ambos triunfan sobre sus competidores y conspiradores.

en los casos de comedias con emparejamientos múltiples al final, la mujer solar no suele ocupar el primer plano en la escala de protagonismo, convirtiendo a *Valor, agravio y mujer* en un caso excepcional.¹⁷

Más allá de esto, la espacialidad simbólica que domina el final de la obra de Caro no es puramente vertical, sino también concéntrica, y los personajes parecen organizarse, no sólo en jerarquías perpendiculares de protagonismo o autoridad, sino también en órbitas alrededor de Leonor y de Estela. De hecho, la elección de esposo por parte de Leonor provoca una reacción en cadena por la que el sistema planetario se reconfigura de acuerdo a su voluntad, de manera que la protagonista acaba revelándose como artífice y centro del mundo de los personajes (la última Figura representa en términos cósmicos las filiaciones). Estela accede a integrarse a las esferas de Leonor, tomando por esposo a su hermano, por el que nunca había mostrado interés, y los personajes que gravitan alrededor de ella forzosamente quedan atrapados en este sistema heliocéntrico, donde Estela actuaría, no ya como Sol, sino como Júpiter, con sus propias lunas, descritas por Galileo en su *Sidereus Nuncius*.

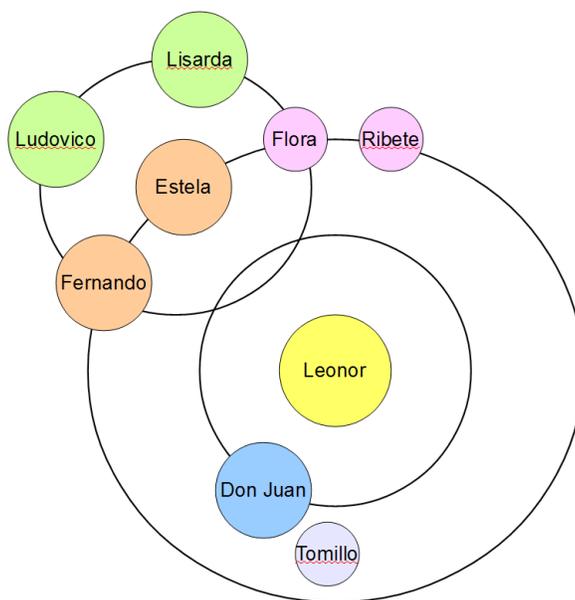


Figura 4. Filiaciones concéntricas

Así, en *Valor, agravio y mujer*, los personajes crean filiaciones concéntricas con sus elecciones de pareja, manteniendo a sus objetos de deseo como centros de sus órbitas y, en ambos centros, tenemos mujeres que han sido identificadas con el Sol a lo largo de la obra. Este final demuestra un original interés por escenificar un modelo heliocéntrico que actúa como metáfora de las relaciones entre los personajes.

¹⁷ En la calderoniana *No hay cosa como el callar* (2007 [1640]) la dama solar también se alza como triunfadora en el clímax resolutorio, pero en ella solamente se produce un emparejamiento, quedando sueltos los otros jóvenes. Aquí se repite el binomio simbólico Sol/Luna, subvirtiéndose el convencional orden genérico: Leonor (una de las damas identificadas con el Sol) consigue por esposo a Don Juan, y su competidora, Marcela (también identificada con el Sol a lo largo de la obra), queda desemparejada y obscurecida por Leonor. La metáfora solar representaría la reparación del honor de la protagonista: dispuesta a desvelar que Don Juan la violó, el galán finalmente accede a casarse con ella, instándola a guardar el secreto. Este triunfo de la honra, sin embargo, es agridulce, ya que conlleva el sacrificio de la verdad.

Conclusión

En el final heliocéntrico de *Valor, agravio y mujer* se subvierte el ideal genérico, por una parte, permitiendo que una mujer ocupe el centro del universo simbólico de los personajes a través del ejercicio de una infrecuente autoridad, y por otra, frustrando las expectativas sobre la masculinidad del símbolo solar. Sin embargo, el final de la obra dista de ser armónico. Si bien la resituación de Estela, empujada a la periferia que le corresponde por naturaleza, indica una voluntad de denunciar los errores de apreciación de los personajes masculinos, la supuesta armonía de este nuevo orden cósmico es sospechosa. Los emparejamientos son defectuosos: Don Juan, acorralado por la audacia de Leonor, parece obligado a aceptarla por las circunstancias; Estela actúa por emulación al tomar a Fernando y, declara, su motivación es permanecer cerca de su verdadero objeto de deseo (Leonor/Leonardo), no su afecto por el galán; Ludovico, príncipe, toma a una dama que no ha tenido un papel relevante en la obra, sino que ha actuado como mera comparsa de Estela, infringiéndose así las reglas de decoro social; Ribete acepta a Flora para obtener la dote, después de insultarla, llamándola “borrico de muchos dueños” (Caro, v. 2759); finalmente, Tomillo queda suelto, sin emparejar. Todos estos fallos o descuadres enturbian la aparente eufonía de los matrimonios finales. Aún más, considerando el argumento de Friedman (que coincide con Rhodes), Caro al mismo tiempo confirma y se mofa de los estereotipos de género. Según Friedman, los matrimonios finales de la comedia suponen un regreso a la “normalidad” genérica: “The bottom line, or the final word, belongs to man, to masculinist ideology that, in comic plays, forms a part of the saturnalian inversion whose subversive qualities proceed toward the most conservative of dénouements: marriage and the return to the status quo, to ‘normalcy’” (164).¹⁸ Si bien es cierto que, en *Valor, agravio y mujer*, triunfa lo masculino (el Sol) y la norma (el matrimonio), no podemos ignorar que el Sol se personifica en una mujer (dejando así la inversión carnavalesca sin resolver), y el matrimonio aparece como una institución, si no fallida, inarmónica, a través de los múltiples descuadres.¹⁹ Maroto Camino observa que en el final conservador de la obra de Caro asistimos a la “domesticación”, no tanto de la mujer transgresora, sino más bien del seductor donjuanesco de la tradición tirsiana (37), dando cuenta así también, a mi parecer, de la sátira al modelo genérico binario y las estrategias patriarcales de control. Por su parte, Ordóñez defiende la idea de que los matrimonios de la comedia eran, no solo una convención teatral, sino una expresión de las creencias del público sobre el orden natural y la armonía social (9). En *Valor, agravio y mujer*, el “orden natural” y la “armonía” son claramente socavados, y la reconfiguración del cosmos no aparece como garantía de concordia, lo que podría sugerir las reticencias de Caro ante el matrimonio como forma eficiente de control de la mujer,²⁰ por un lado, y por otro, ante esta novedosa teoría del universo,

¹⁸ En términos muy parecidos, Scott Soufas ya había examinado la inversión carnavalesca a través del disfraz, concluyendo que, al final de obra, asistimos a una restauración de la configuración social donde el “desplazamiento carnavalesco” es revocado con los matrimonios (1997, 125).

¹⁹ Mi interpretación difiere de otros académicos como (el ya citado) Friedman, Scott Soufas (1991), Stroud, Lundelius, Gorfkle, y Rodríguez-Jiménez que ven en el matrimonio final una frustración de la voluntad subversiva de Caro, quien finalmente acaba sometiendo a su mujer varonil a las normas del patriarcado. Por otro lado, Rhodes ve en el matrimonio de Leonor una ratificación del triunfo de la justicia correctiva en *Valor, agravio y mujer*, ofreciendo así una visión más optimista de la unión: “Marriage endowed women with authority, legitimacy, and mobility unavailable by any other means, a legitimacy that allowed them to exercise their subjective identity in the broadest context possible” (317).

²⁰ Esta parece ser también la interpretación que María M. Carrión ofrece de *El Conde Pantinuplés*, al afirmar que las

propuesta por Copérnico un siglo antes.

En cualquier caso, y dejando a un lado la estéril tentación de discutir la orientación ideológica de la autora a este respecto, está claro que Caro, no sólo se apropia de, sino que manipula un discurso intelectual (el de la astronomía/astrología), monopolizado por la voz masculina, para enriquecer el entramado simbólico de su obra. Más aún, es posible leer esta reapropiación como un acto subversivo: con este discurso reservado a la voz masculina, Caro no sólo da agencia a las mujeres de su comedia a través de las asociaciones metafóricas, sino que, además, desafía los límites ideológicos y artísticos de sus contemporáneos, que se han limitado a repetir las gastadas asociaciones simbólicas de la economía ptolemaica, sin atreverse a incorporar las voces discordantes de Copérnico y Galileo. En términos simbólicos, se puede establecer una relación analógica entre las voces silenciadas de Copérnico y Galileo y la voz silenciada de la mujer en el espacio cultural del Barroco. El heliocentrismo, entonces, vendría a representar una alternativa al discurso hegemónico que resuena en las comedias áureas, y es ahí donde radicaría su valor como discurso de resistencia.

Son numerosos los estudios que han destacado este doble valor de la escritura de Caro, por una parte, como exitosa reproducción de lo que Luna denomina “propaganda política al servicio del régimen” y los valores culturales del Barroco y, al mismo tiempo, como voz discordante frente a “la ideología dominante de los discursos de poder” (19). Voros señala la elocuencia del sujeto femenino en *Valor, agravio y mujer*, defendiendo: “The system of women acquiring value only through their relation to men, as ‘perfect’ wives, is however, skillfully subverted in Caro’s text, not only through its gender ambivalence created by the ever-popular figure of woman dressed as man, but also through the verbal eloquence of the female subject” (164). Esta elocuencia del sujeto femenino trasciende la ficción, y se actualiza no solo en la heroína ficcional (Leonor), sino también en la autora. Cuando Ribete informa a Tomillo sobre el panorama cultural español en una de las referencias metaliterarias que pueblan el texto, adscribe la escritura por parte de las mujeres a un acto de valentía o “atrevimiento”: “que aun quieren poetizar / las mujeres y se atreven / a hacer comedias ya” (vv. 1171-73). El valor de la protagonista, entonces, es un reflejo especular del valor de la autora, y en ambos casos, está ligado, como Voros sostiene, a la capacidad de emular el discurso masculino y manipularlo. A este respecto, Dougherty invoca el concepto de “ventriloquismo”, desarrollado por Elizabeth Harvey, para afirmar que Caro imita las voces del canon, sin romper por completo con las convenciones literarias, pero desafiando los límites de las convenciones genéricas (88-89), relacionando así la técnica del “ventriloquismo” a la manipulación del lenguaje. Para Fox, Caro pone en evidencia las ficciones de “presencia” y “sinceridad subjetiva” de la poesía amorosa petrarquista, a través de un personaje (Leonor/Leonardo) que usa esta retórica por mera gratificación poética y que consigue aventajar en este juego a un Don Juan de regusto tirsiano. En este juego, Fox lee un fenómeno de especularidad entre Leonor/Leonardo y Caro, concluyendo que, igual que su protagonista, la autora se adentra en el territorio masculino de la subjetividad, usando las mismas herramientas patriarcales para sobrepasar a sus modelos, simultáneamente exponiendo y explotando la “retórica de presencia” petrarquista (48). También Cortez sostiene que la incursión de Caro en el espacio de la escritura, un espacio cultural reservado a los hombres, representa un acto de travestismo paralelo a la “producción del género masculino” por parte de Leonor (383). Cortez establece así un paralelismo entre el pronunciamiento de Leonor contra el sistema patriarcal a través del disfraz y la *performance*, y la

frecuentes referencias en la obra a mujeres solteras que tienen control sobre sus vidas, ofrece una visión del matrimonio como una institución diseñada para silenciar a la mujer y contenerla en el papel de esposa fiel (242).

expedición de Caro dentro de una tradición literaria construida por los hombres a través de la manipulación de sus convenciones literarias.

Las metáforas celestes son altamente convencionales en el teatro áureo, como he demostrado en este ensayo, pero el juego simbólico, de tono heliocéntrico, en *Valor, agravio y mujer* supone una revisión de las mismas. El ensamblaje metafórico de esta obra pone en evidencia, una vez más, no sólo un fenómeno de travestismo intelectual por parte de Caro, sino también un ingenioso juego subversivo por el cual las convenciones metafóricas (tradicionalmente basadas en el sistema de descripción ptolemaico) son manipuladas y desafiadas, invocando de forma callada y sutil el “valor” femenino (y de lo femenino) a través de un discurso científico muy polémico desde que Galileo publicara su *Sidereus Nuncius* en 1610, y exacerbado tras la publicación del *Dialogo* y la condena de su autor en 1633, momento cercano a la composición de esta obra. Luna, Voros, Dougherty, Fox y Cortez coinciden en apuntar el particular uso del lenguaje por parte Caro como una forma de crítica y de sedición, y mi lectura de las metáforas celestes en el texto se alinea con la suya. Sin llegar a posicionarse a favor o en contra del heliocentrismo, Caro reivindica la agencia femenina a través de las señas simbólicas de sus personajes y realiza otra forma de “incursión” en el espacio discursivo masculino como autora.

Obras citadas

- Alatorre, Antonio. *El heliocentrismo en el mundo de habla española*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Bates, Stephanie y A. Robert Lauer. "'Performativity' del género de Leonor/Leonardo y la creación de 'Gender Trouble' en *Valor, agravio y mujer de Ana Caro*." *Anagnórisis: Revista de Investigación Teatral* (2010). 31-55.
- Blue, William R. "Sol: Image and Structure in Lope's *La corona merecida*." *Hispania* 56.4 (1973): 1000-06.
- Calderón de la Barca, Pedro. Ana Armendáriz Aremendía ed. *El médico de su honra*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2007 [1637].
- . *No hay cosa como el callar*. En Ángel Valbuena Briones ed. *Comedias de capa y espada: La dama duende y No hay cosa como el callar*. Madrid: Espasa-Calpe, 1962 [1640]. Vol. II.
- Caro Mallén de Soto, Ana. Barbara Lopez-Mayhew ed. *Valor, agravio y mujer*. Newark, DE: European Masterpieces, 2009 [c. 1630].
- Carrión, María M. "Portrait of a Lady: Marriage, Postponement, and Representation in Ana Caro's *El Conde Pantinuplés*." *MLN* 114.2 (1999): 241-68.
- Claramonte y Corroy, Andrés de. Alfredo Rodríguez López-Vázquez ed. *La Estrella de Sevilla*. Madrid: Cátedra, 1991 [1623].
- . *El nuevo rey Gallinato*. En María del Carmen Hernández Valcárcel ed. *Comedias: El horno de Constantinopla, El nuevo rey Gallinato, Deste agua no beberé*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1983 [c.1623].
- . Nelson López ed. *El valiente negro en Flandes*. Kassel: Reichenberger, 2007 [1612].
- 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." *Bulletin of the Comediantes* 50.2 (1998): 371-85.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de. *Emblemas morales de Don Sebastián de Covarrubias Orozco*. *Archive.org*, Oct 2009 [1610], archive.org/details/emblemasmoralesd00covar.
- . Ignacio Arellano y Rafael Zafra eds. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- Crowe, Michael J. *Theories of the World from Antiquity to the Copernican Revolution*. New York: Dover Publications, 1990.
- Domínguez-Sullivan, María José. "Juego de espejos, engaños y desengaños, en la escena del balcón de *Valor, agravio y mujer*... *Stripping Don Juan*." *Comedia Performance* 5.1 (2008): 108-34.
- Dougherty, Deborah. "Out of the Mouths of Babes: Gender Ventriloquism and the Cannon in Two Dramas by Ana Caro Mallén." *Monographic Review/Revista Monográfica* 13 (1997): 87-97.
- Earl, Donald. *The Moral and Political Traditions of Rome*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1967.
- Esteban Piñeiro, Mariano. "La astronomía en la España del primer tercio del siglo XVII." *Anuario del Observatorio Astronómico de Madrid para 2006*. Madrid: Instituto Geográfico Nacional, 2005. 367-91.
- Fermi, Laura y Gilberto Bernardini. *Galileo and the Scientific Revolution*. Nueva York: Basic Books, 1961.
- Fox, Dian. "'¡Qué bien sabéis persuadir!' Petrarch, Don Juan, and Ana Caro." *Calíope* 6.1-2

- (2000): 35-51.
- Friedman, Edward H. "Clothes Unmake the Woman: The Idiosyncrasies of Cross-dressing in Ana Caro's *Valor, agravio y mujer*." *Confluencia* 24.1 (2008): 162-71.
- Godínez, Felipe. Piedad Bolaños Donoso y Pedro M. Piñero Ramírez eds. *Aún de noche alumbra el sol. Los trabajos de Job*. Sevilla: Edition Reichenberger-Kassel, 1991 [1634].
- Gorfkle, Laura. "Re-Staging Femininity in Ana Caro's *Valor, agravio y mujer*." *Bulletin of the Comediantes* 48.1 (1996): 25-36.
- Hurtado Torres, Antonio. *La astrología en la literatura del Siglo de Oro: Índice bibliográfico*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos – Excma. Diputación Provincial de Alicante, 1984.
- Kuhn, Thomas S. *The Copernican Revolution: Planetary Astronomy in the Development of Western Thought*. Cambridge: Harvard University Press, 1957.
- Lanuzza Navarro, Tayra M.C. "Astrological Prognostications in Seventeenth-Century Spain." En Víctor Navarro Brotóns y William Eamon eds. *Más allá de la Leyenda Negra: España y la Revolución Científica*. Valencia: Instituto de Historia de la Ciencia y Documentación López Piñero, 2007. 73-86.
- León, Luis de. *La perfecta casada*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003 [1583], www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0p0w9.
- Leoni, Monica. "Silence Is/As Golden... Age Device: Ana Caro's Eloquent Reticence in *Valor, agravio y mujer*." En Joan F. Cammarata. *Women in the Discourse of Early Modern Spain*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2003. 199-212.
- Lerner, Michel-Pierre. "The Heliocentric 'Heresy': From Suspicion to Condemnation." En Ernan McMullin ed. *The Church and Galileo*. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 2005. 11-37.
- López Piñero, José María. *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*. Barcelona: Labor, 1979.
- Luna, Lola. "Ana Caro, una escritora 'de oficio' del Siglo de Oro." *Bulletin of Spanish Studies* 72.1 (1995): 11-26.
- Lundelius, Ruth. "Ana Caro: Spanish Poet and Dramatist." En Katharina M. Wilson and Frank J. Warnke eds. *Women Writers of the Seventeenth Century*. Athens y Londres: University of Georgia Press, 1989. 228-40.
- Maldonado Palmero, Gabriel. "*Cautela contra cautela: ¿Tirso o Mira?*." En Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel eds. *Mira de Amescua en Candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII*. Granada: Universidad de Granada, 1996. 347-374. Vol. I.
- Mandrell, James. "Of Material Girls and Celestial Women, or, Honor and Exchange." En Frederick A. de Armas ed. *Heavenly Bodies: The Realms of La estrella de Sevilla*. London: Associated University Presses, 1996. 146-60.
- Maroto Camino, Mercedes. "'Ficción, afición y seducción': Ana Caro's *Valor, agravio y mujer*." *Bulletin of the Comediantes* 48.1 (1996): 37-50.
- McDonnell, Myles A. *Roman manliness: Virtus and the Roman Republic*. Nueva York: Cambridge University Press, 2006.
- McKendrick, Melveena. *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil*. Londres: Cambridge University Press, 1974.
- Molina, Tirso de. Agustín de la Granja ed. *La tercera de sí misma*. En Agustín de la Granja ed. *Teatro completo*. Granada: Universidad de Granada - Diputación de Granada, 2004

- [1626]. Vol. IV.
- . Gabriel Maldonado Palmero ed. *Cautela contra cautela*. En Agustín de la Granja. *Teatro completo*. Granada: Universidad de Granada - Diputación de Granada, 2002 [1635]. Vol. II.
- . María Concepción García Sánchez ed. *El arpa de David*. En Agustín de la Granja ed. *Teatro completo*. Granada: Universidad de Granada - Diputación de Granada, 2001 [1619]. Vol. I.
- . Mercedes Sánchez Sánchez ed. *El burlador de Sevilla*. Madrid: Castalia, 1997 [1630].
- . *Quien da luego da dos veces*. En María del Pilar Palomo ed. *Obras de Tirso de Molina*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1971 [1616]. Vol. VI.
- . Vern Williamsen ed. *Amor no teme peligros*. *Comedias.org*, 1978, www.comedias.org/tirso/amntpe.html. ---. Vern Williamsen ed. *La Santa Juana*. *Comedias.org*, 2000, www.comedias.org/tirso/stajua.html. Montemayor, Jorge de. Ed. Asunción Rallo. *La Diana*. Madrid: Cátedra, 1999 [1559].
- Nadeau, Carolyn. "Star-Crossed Love: Spheres of Reality in Ruiz de Alarcón's *La verdad sospechosa*." En Frederick De Armas ed. *A Star-Crossed Golden Age: Myth and the Spanish Comedia*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1998. 62-73.
- Navarro Brotons, Víctor. "Contribución a la historia del copernicanismo en España." *Cuadernos Hispanoamericanos* 283 (1974): 3-23.
- Ordóñez, Elizabeth J. "Woman and Her Text in the Works of María de Zayas and Ana Caro." *Revista de estudios hispánicos* 19.1 (1985): 3-15.
- Platón. C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo eds. *Diálogos: Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Gredos, 1986.
- Rhodes, Elizabeth. "Redressing Ana Caro's *Valor, agravio y mujer*." *Hispanic Review* 73.3 (2005): 309-28.
- Rodríguez-Jiménez, Rubén. "Writing beyond the ending: La autoridad político-cultural y la cuestión del honor a través del sistema sexo/género en *Valor, agravio y mujer y Fuenteovejuna*." *Letras Hispanas* 3.2 (2006): 132-41.
- Rojas Zorrilla, Francisco de. Alfred Rodríguez y Saúl E. Roll-Vélez ed. *Progne y Filomena*. Nueva York: Peter Lang, 1994.
- Ruiz de Alarcón, Juan. Agustín de la Granja ed. *La tercera de sí misma*. En Agustín de la Granja ed. *Teatro completo*. Granada: Universidad de Granada – Diputación de Granada, 2004 [1626]. Vol. IV.
- . Alva V. Ebersole ed. *La verdad sospechosa*. Madrid: Cátedra, 1992 [c. 1620].
- . Alva V. Ebersole ed. *Los empeños de un engaño*, en *Obras completas*. Valencia: Albatros Hispanófila, 1990. Vol. 2 [1634].
- . *La industria y la suerte*. En Alva V. Ebersole ed. *Obras completas*. Valencia: Albatros Hispanófila, 1990 [1628]. Vol. 1.
- . *Mudarse por mejorarse*. En Margit Frenk ed. *Comedias: Mudarse por mejorarse, La crueldad por el honor, Examen de maridos, El tejedor de Segovia, La verdad sospechosa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982 [1628].
- . Ricardo Viguera-Fernández ed. *El dueño de las estrellas*. Ciudad Juárez, México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2013 [1634].
- Scott Soufas, Teresa. "Ana Caro's Re-evaluation of the *Mujer varonil* and Her Theatrics in *Valor, agravio y mujer*." En Anita K. Stoll and Dawn L. Smith eds. *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1991. 85-106.

- . *Dramas of Distinction: A Study of Plays by Golden Age Women*. Lexington, KY: University Press of Kentucky, 1997.
- Seagraves, Rosie. "Violent Masculinity Onstage and Off: A rereading of Ana Caro's *Valor, agravio y mujer* through the Memoir of Catalina de Erauso." *Bulletin of the Comediantes* 64.2 (2012): 83-99.
- Stroud, Matthew D. "La literatura y la mujer en el Barroco: *Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro." En *Actas del Octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Brown University, Providence Rhode Island, del 22 al 27 de agosto de 1983*. Madrid: Istmo, 1983. II, 605-12.
- Theodossiou E., E. Danezis, V.N. Manimais y E.M. Kalyva. "From Pythagoreans to Kepler: The Dispute Between the Geocentric and the Heliocentric Systems." *Journal of Astronomical History and Heritage* 5 (2002): 89-98.
- Vega, Lope de. *El villano en su rincón*. En Juan Eugenio Hartzenbusch ed. *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio: juntas en colección y ordenadas por D. Juan Eugenio Hartzenbusch*. Madrid: Ediciones Atlas, 1950 [1617]. Vol. II.
- . Nicolás González Ruiz ed. *De los cantares*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999 [1598], cervantesvirtual.com/obra/de-los-cantares--0.
- . Xabier Manrique de Vedia ed. *El perro del hortelano*. Barcelona: Edicomunicación, 1997 [1618].
- Voros, Sharon D. "Fashioning Feminine Wit in María de Zayas, Ana Caro, and Leonor de la Cueva." En Anita K. Stoll and Dawn L. Smith eds. *Gender, Identity, and Representation in Spain's Golden Age*. Londres: Associated University Presses, 2000. 156-77.
- Walen, Denise A. "The Feminist Discourse of Ana Caro". *Text and Presentation* 13 (1992): 89-95.
- Williamsen, Amy R. "Re-Writing in the Margins: Caro's *Valor, agravio y mujer* as Challenge to Dominant Discourse." *Bulletin of the Comediantes* 44.1 (1992): 21-30.
- Zamorano, Rodrigo. *Cronología y repertorio de la razón de los tiempos*. Sevilla: Imprenta de Rodrigo de Cabrera, 1594.