LAS PROTAGONISTAS IDEADAS POR DRAMATURGAS: ¿DAMAS QUE DESDICEN DE SU NOMBRE?

Alba Urban Baños
Universidad de Barcelona

Como es bien sabido, Lope de Vega trata la cuestión del decoro en su *Arte nuevo* cuando afirma:

> Si hablase el rey, imite cuanto pueda
> la gravedad real; si el viejo hablare,
> procure una modestia sentenciosa;
> describa los amantes con afectos
> que muevan con extremo a quien escucha.
> (vv. 269-274)

Para estas figuras, Lope está aplicando el concepto de decoro en su significado de la adecuación que deben guardar los personajes conforme a su estado. Esta norma dramática, que ya aparece en la *Poética* de Aristóteles y en la *Epístola a los Pisones* de Horacio, y que se repite en las preceptivas teatrales de los siglos XVI y XVII –siempre unida al concepto de verosimilitud–, no es la misma que Lope emplea cuando se refiere a los personajes femeninos; de ellos dice: «y si formare quejas, siempre guarde/el divino decoro a las mujeres» (vv. 278-79); donde utiliza la palabra «decoro» como sinónimo de respeto. Y continúa apuntando que: «Las damas no desdigan de su nombre, /y si mudaren traje, sea de modo/que pueda perdonarse, […]» (vv. 280-81); es decir, que sus actos sean dignos de su condición de mujeres, por un lado, y de su posición social, por otro.

Claro que esta norma era algo laxa, pues son innumerables las damas indecorosas –o que «desdicen de su nombre»– en el corpus teatral español áureo. No obstante, nos preguntamos qué ocurría cuando no era un hombre el que empuñaba la pluma, sino que era una dama la que emprendía la labor de componer una comedia, ¿cómo esta concebiría el decoro de sus personajes femeninos?, ¿cuáles eran los motivos por los que las dramaturgas hacen que sus damas sean decorosas o indecorosas?, ¿se rigen por las normas sociales a las que ellas mismas, como mujeres, se veían sometidas?

Para responder a estas cuestiones partiré de las comedias de tres dramaturgas: Ana Caro (1565-1652)[1], María de Zayas

[1] Delgado identifica a la dramaturga con una prima de Rodrigo Caro, la cual nació en Utrera en 1565 y falleció en 1652, y cuyo cuerpo se enterró en Santa María de Mesa; M.ª José Delgado, *Las comedias de Ana Caro, «Valor agravio y mujer» y «El conde Partinuplés»*, New York, Peter Lang, 1998, pp. 3-5.

Olmedo Clásico

(1590-?)[2] y Leonor de la Cueva y Silva (1611-1705)[3]. Pero antes es preciso aclarar cuándo consideramos que un personaje –una dama en este caso– comete una falta de decoro. Para ello tomo las palabras de Rosa Navarro, quien afirma lo siguiente:

> Para que una falta de decoro sea evidente debe ser notada no sólo por el público –que podría equivocarse porque los tiempos cambian y la mirada también–, sino por los demás personajes: por la gente del entorno del "indecoroso"[4].

1. La firmeza de Armesinda

En *La firmeza en el ausencia* –única comedia de Leonor de la Cueva y Silva– la dramaturga idea una protagonista decorosa, que se configura como modelo de conducta. El argumento de la obra trata de cómo Armesinda, dama huérfana, y don Juan llevan seis años amándose en secreto, hasta que lo descubre Filiberto –rey de Nápoles–, que también ama a Armesinda. Filiberto, celoso, envía a don Juan a la guerra contra los franceses con el propósito de conquistar a la dama durante su ausencia. La pareja de enamorados se prometerán firme amor y, a pesar del transcurso del tiempo y de las malas artes del rey por hacerse con el favor de la joven –pues le hará creer que don Juan se ha casado y, después, que ha muerto–, Armesinda siempre se mostrará fiel. La comedia termina con el regreso de don Juan, momento en que el orden social se restablece: se descubren las mentiras de Filiberto; se sella la paz con el rey francés a través de sendos desposorios –el rey de Francia se casará con la hermana del monarca napolitano, y este lo hará con la infanta francesa–; y, como no podía ser de otra forma, la firmeza de la protagonista será recompensada con la aceptación del rey Filiberto a que se una en matrimonio con su amado don Juan.

El argumento de esta obra es bastante simple, sin enredos ni sorpresas. Como afirmó Manuel Serrano y Sanz, desde el inicio se sabe ya cuál va a ser el desenlace[5]. Esta es una comedia de tesis en la que Leonor de la Cueva sólo quiso reflejar la firmeza extrema de una mujer, quizá para convertirla en modelo para muchas o como réplica de la

---

2 Su partida bautismal fue extendida el 12 de septiembre de 1590, en la Parroquia madrileña de San Sebastián. Esta se encuentra en el Libro 3 de bautismos, f. 213. *Apud*. Manuel Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833,* Madrid, Rivadeneyra, t. 2, 1903, p. 585.

3 Sharon D. Voros, «Ockham's Razor: James A. Parr's Theory of Genre Noncanonical Drama» en Barbara Simerka y Amy R. Williamsen (eds.), *Critical Reflections. Essays on Golden Age Spanish Literature in Honor of James A. Parr*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2006, pp. 31-43; p. 37.

4 Rosa Navarro Durán, «Las damas no desdigan de su nombre», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Almudena García González (eds.), *Damas en el tablado: XXXI jornadas de teatro clásico de Almagro, 1,2 y 3 de julio de 2008*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La-Mancha, 2009, pp. 133-151; p. 135.

5 M. Serrano, *op. cit.* t. 1, p. 301.

Olmedo Clásico

ideología general, que consideraba la flaqueza de carácter y la falta de compromiso inherentes al género femenino. Pero, en este caso, lo que nos interesa de *La firmeza en el ausencia* son los personajes opuestos de Filiberto y Armesinda.

El primero es hombre y rey, y se caracteriza a lo largo de la comedia por la disconformidad entre su estatus social y su proceder sin mesura, provocado por la pasión de los celos. Esta falta de decoro se apunta en diversas ocasiones, incluso el mismo Filiberto la percibe:

> […] ¡ay cielos! que estoy
> olvidado de quien soy,
> y ocasiona mi locura
> esta divina hermosura,
> tras cuyo hechizo me voy. (vv. 850-54)

Otras veces será el personaje de Carlos –amigo de don Juan y encargado de vigilar en secreto la fidelidad de Armesinda durante su ausencia–, quien pondrá de manifiesto el mal proceder del rey al tacharlo de injusto (v.895), innoble (v. 1440) y tirano (v. 1730). Y la dama también le recriminará su falta de decoro cuando este intente hacerla su esposa a la fuerza, pues le dirá: «señor; mira que es injuria/de tu grandeza bizarra» (vv. 2124-25).

En cuanto a Armesinda, aparece caracterizada como una dama hermosa que siempre ha permanecido casta, es discreta y, sobre todo, fiel. Son continuas las referencias a sus virtudes por parte del resto de personajes; incluso ella misma defenderá su constancia en diferentes ocasiones. Como muestra de ello, la veremos criticar el carácter mudable de los hombres, al tiempo que se compara con ciertas mujeres de la antigüedad grecolatina, famosas porque amaron a sus esposos hasta la muerte:

> Válgame Dios, lo que yerra
> la que fía de quien tiene
> tan varia naturaleza
> como en el hombre se ve;
> pues vuelve la espalda apenas
> de su dama, y en dos días
> no hay cosa que no apetezca.
> Mal ha dicho quien ha dicho
> que la mudanza se engendra
> solamente en las mujeres,
> por su femenil flaqueza;
> pues cuando alguna se rinde
> a amar y querer de veras,
> no hay amor, no, que se oponga
> con el suyo en competencia.
> Díganlo Artemisa y Julia,
> Annia romana, y Pantea,
> Lecostene, Porzia y Aria,
> Isicratea y Valeria;
> y bien puedo yo contarme
> por más constante que estas. (vv. 1162-82)

Don Juan sabe de la firmeza de su amada, pero no confía completamente en que pueda serle fiel, pues compite contra el amor de un rey y considera que Armesinda es un ser débil por su condición femenil; así lo expresa:

> No es bien que temáis mudanza
> de quien es de amor portento,
> de firmeza maravilla,
> de hermosura el mismo cielo.
> […]
> Mas ¡ay! que es fuerte enemigo,
> flaco el muro de su pecho,
> la ausencia, de amor contraria,
> y que es mujer considero. (vv. 737-48)

Olmedo Clásico

La idea de que la mutabilidad sentimental era innata al género femenino es la misma que le confiere esperanzas a Filiberto para hacerse con el amor de Armesinda. Son diversos los comentarios que este personaje realiza a lo largo de la comedia sobre la inconstancia de las mujeres: «Mas no pierdo la esperanza, /que de mujer la mudanza/ nunca desechada ha sido» (vv. 834-36) o «Rey. El tiempo todo lo muda. /Armes. En mí esa regla es en duda. /Rey. No lo es siendo tú mujer». (vv. 1430-32), por citar tan solo un par de ejemplos. Sin embargo, será precisamente Filiberto el único personaje mudable de la comedia, pues, durante el desenlace, nada más ver el retrato de Blanca –la infanta francesa–, olvidará sus sentimientos hacia Armesinda y abandonará su condición tirana. De esta forma la dramaturga da el remedio para que el personaje recobre su decoro real al final de la comedia:

> Hoy aumento mis victorias
> con ganar la de mí propio,
> que esto es ser rey y cumplir
> con el título que gozo,
> y por premiar un vasallo,
> matar mi fuego amoroso,
> pues la hermosura de Blanca
> tan presto me ha vuelto en otro
> del que antes era […] (vv. 2384-93)

En definitiva, Filiberto queda configurado como el carácter opuesto a Armesinda, una mujer que, por ser huérfana, se ve obligada a defenderse a sí misma del deshonor, y que –a diferencia de otras protagonistas de comedias áureas, que no dudan en ir en busca del culpable de su deshonra–, lo hará según las normas sociales impuestas por la moralidad cristiana, a través de un comportamiento honesto y la demostración de su firmeza.

Como la califica Felicidad González Santamera, Armesinda es una «perfecta encerrada», pues se queda en palacio y, sin la ayuda de nadie, deberá luchar contra las embestidas pasionales del rey, a quien, además, siempre guarda el debido respeto. Como apunta Santamera, el deseo de Leonor de la Cueva era:

> demostrar a unos moralistas que la mujer puede ser tan buena como ellos la han pensado y negado, e incluso superar ese modelo de comportamiento.
> Leonor de la Cueva no es capaz de pensar en otro modelo de mujer al margen de esa ideología dominante de la supremacía masculina. No se le puede achacar esta carencia, siendo como era una mujer noble, conservadora, encerrada en un mundo de prejuicios[6].

Así pues, observamos que Leonor de la Cueva –como también lo hace Ángela de Acevedo en todas sus comedias–[7], propone una mujer extremadamente decorosa frente a la pasión y deshonestidad masculina –representada, en este caso, en la figura de un

---

6 Felicidad González Santamera, «Leonor de la Cueva y Silva, una escritora ausente», en Luciano García Lorenzo (ed.), *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Murcia, Universidad de Murcia, 2000, pp. 47-79, p. 78.

7 A pesar de no tratar las comedias de Ángela de Acevedo en este trabajo, no he querido dejar de mencionarla. Para ella véase el artículo de Teresa Ferrer, «Decir entre versos: Ángela de Acevedo y la escritura feme-

OLMEDO CLÁSICO

rey–. Y es que la confrontación entre razón y pasión es una constate que se repite en todas las comedias de autoría femenina; aunque, como veremos, tanto Ana Caro como María de Zayas nos presentan a damas que se valen de la razón para justificar comportamientos poco ejemplares o indecorosos.

2. DAMAS VARONILES EN LAS COMEDIAS DE ANA CARO

ROSAURA Y LISBELLA: SUJETOS POLÍTICOS

En el caso de la sevillana Ana Caro, conservamos dos comedias: *El conde Partinuplés*, comedia de caballerías, y *Valor, agravio y mujer*, comedia de enredo. La primera se trata de la dramatización de la novela de caballerías de origen francés, *Portonopeus de Blois* (1188), publicada en España en 1497, donde, a pesar de que toma buena parte de su argumento, Caro introduce invenciones propias con una clara intención de ridiculizar al héroe y de dotar de mayor protagonismo y fuerza a los personajes femeninos: a Rosaura, emperatriz de Constantinopla, y a Lisbella, prima de Partinuplés y, como él, heredera al trono de Francia.

En líneas generales, el argumento de esta obra trata de cómo Rosaura, obligada a casarse si quiere ejercer su derecho a gobernar, elegirá al conde Partinuplés como su futuro esposo. Pero, para asegurarse que ha elegido correctamente, la emperatriz le hará pasar una dura prueba. Gracias a la magia lo llevará ocultamente a su castillo, sin que él en ningún momento la vea. Cada noche gozará de él, pero siempre su identidad permanecerá invisible para el conde. Y, precisamente, la única condición que le impone a Partinuplés para continuar con sus encuentros es que nunca intente averiguar quién es. No obstante, el conde romperá su promesa, por lo que se verá obligado a huir de la ira de la emperatriz. Finalmente, el caballero participará en un torneo en el que se disputa la mano de Rosaura. Tras vencer a los demás pretendientes y renunciar a su compromiso con Lisbella –y con él a su derecho al trono de Francia– el conde Partinuplés se convertirá en el esposo de la emperatriz y, por tanto, en el nuevo emperador de Constantinopla.

De entrada nos llama la atención que Caro eligiera esta historia para llevarla al escenario. Teniendo en cuenta que la única responsabilidad de una reina era traer herederos al mundo con los que perpetuar el linaje dinástico y que, por tanto, era fundamental que guardara castidad prematrimonial y fidelidad conyugal, nos sorprende que Caro escoja una historia que gira en torno a cómo una emperatriz mantiene relaciones sexuales ilícitas; pero más sorprendente todavía es que no se

nina en el Siglo de Oro» en S. GIL-ALBARELLOS y M. RODRÍGUEZ PEQUEÑO (eds.), *Ecos Silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XVII al XVIII*, Segovia, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la lengua, 2006, pp. 213-41.

OLMEDO CLÁSICO

nos presente como una dama de comportamiento inmoral o indecoroso. Y esto es así porque el uso de la razón siempre justificará los medios empleados por las protagonistas de Ana Caro, por muy deshonestos que sean. Lo vemos en Rosaura y Lisbella, dos mujeres que basan la elección de su esposo en argumentos racionales y no pasionales, anteponiendo su deber público a sus sentimientos.

Rosaura, al inicio de la comedia manifiesta que no quiere casarse por temor a un funesto hado que pronosticaba el fin del imperio y su muerte a manos del que sería su marido, pero también la vemos lamentarse ante la subyugación que le acarreará el matrimonio al convertirse en «esclava siendo señora/ y vasalla siendo dueño» (vv. 287-88), como le confiesa a su prima Aldora. No obstante, no le quedará otro remedio que desposarse si quiere ejercer su derecho político; de ahí que no le importen las virtudes del conde, ni de ningún otro pretendiente, porque el casarse no era más que un mero trámite social imprescindible para obtener su objetivo. Así que Rosaura no elige a Partinuplés por amor o por sus cualidades –o «gracias», como dice–, sino por capricho, por constituir un reto el intentar arrebatárselo a otra –a su prometida Lisbella–, todo un divertimento que no le ofrecen los demás pretendientes:

> pero, si le miro ajeno,
> ¿cómo es posible dejar,
> por envidia o por deseo,
> de intentar un imposible,
> aun siendo sus gracias menos? (vv. 380-84)

Además, más adelante, ante la insistencia del conde por conocer su identidad, le dirá lo siguiente:

> A la fuerza de tus quejas
> he satisfecho mil veces
> con decirte que soy tuya
> y que presto podrás verme,
> (o sea razón de Estado,
> o forzosos intereses
> de mi voluntad, o sea
> prueba de mi corta suerte) (vv. 1396-403)

De este modo, la misma Rosaura aclara que su inclinación hacia Partinuplés se debe, o bien a un interés político que le es impuesto –«razón de Estado»–, o a los «forzosos intereses de su voluntad»; es decir, a su voluntad en cuanto a su deseo de gobernar su casa e imperio sin estar sometida a un hombre, pues debemos entender «voluntad» en su acepción de libre albedrío o libre determinación y no en su significado de gusto o apetencia amorosa [*Aut.*]. Por ello elige a Partinuplés, un caballero al que puede y podrá manipular, como se nos muestra a lo largo de la comedia.

En cuanto a Lisbella, al saber que Rosaura tiene escondido a Partinuplés –su primo y prometido–, no dudará en ir a buscarlo. Aparecerá frente a la emperatriz sola, a caballo, con espada y sombrero. Al presentarse dirá: «oíd: con vosotros habla/ una mujer sola que/ viene de razón armada» (vv. 1962-64). No lo puede decir más claro: viene armada de razón y no de amor. Su llegada a Constantinopla se debe, primero, a su intención de defender el honor del conde, a quien cree prisionero de la emperatriz y, en segundo lugar, a su propia conveniencia; pues, tras la muerte del rey de Francia, ella y Partinuplés quedan como legítimos herederos al trono, de ahí que el matrimonio con el conde represente para la dama un

OLMEDO CLÁSICO

ascenso seguro hacia el reinado. Así lo expresa al dirigirse a Rosaura:

> te pido que me le des,
> no por estar ya tratadas
> nuestras bodas, no le quiero
> amante ya, que esta infamia
> no es amor, es conveniencia,
> pues es forzoso que vaya
> como legítimo Rey. (vv. 1991-97)

Así tenemos a dos mujeres –una emperatriz y una futura reina– que no se comportan como damas, que poseen una actitud marcadamente varonil y que se configuran como los sujetos de la comedia frente al único objeto: Partinuplés, objeto político de ambas. Además, estas dos mujeres se dejan llevar por la razón, mientras que el conde francés es un personaje pasional, capaz de quebrantar su anterior compromiso y renunciar a su deber como heredero de Francia por amor a la emperatriz. A pesar de sus actos, estas damas no son tachadas de indecorosas, pues siempre la razón las ampara[8].

LEONOR: RAZÓN Y VENGANZA

En cuanto a *Valor, agravio y mujer* –publicada en 1653, en el *Laurel de Comedias. Quarta parte de diferentes autores*– observamos que ocurre exactamente lo mismo. Su protagonista, Leonor, es una dama que, tras ser burlada por don Juan, se disfrazará de hombre para ir en su busca. Leonor llegará hasta Bruselas, donde encuentra al galán pretendiendo a Estela, pero gracias a su aspecto varonil, Leonor –ahora Leonardo– enamorará a Estela y se dispondrá a matar con sus propias manos al culpable de su deshonra. Sin embargo, finalmente, don Juan se arrepentirá y Leonor volverá a aceptarlo.

Sin extenderme demasiado en esta obra, simplemente deseo mencionar que, de nuevo, cada uno de los actos de la protagonista susceptibles de ser considerados indecorosos –como es el vestirse de hombre, enamorar a otra dama o enfrentarse con la espada contra un caballero– vuelven a estar justificados por medio de la razón. La misma protagonista lo apunta al inicio de la comedia:

> Cuando gobierna
> la fuerza de la pasión,
> no hay discurso cuerdo o sabio
> en quien ama; pero yo,
> mi razón, que mi amor no,
> consultada con mi agravio,
> voy siguiendo en las violencias
> de mi forzoso destino,
> porque al primer desatino
> se rindieron las potencias. (vv. 470-79)

---

8 Si nos ceñimos estrictamente al texto, sí encontramos una única ocasión en que Rosaura es calificada de indecorosa, cuando Lisbella le recrimina tener preso al conde, pues le dice: «le rindes, prendes y guardas/ contra tu real decoro» (vv. 1986-87). Sin embargo, además de que resulte significativo que le sea reprochada su actitud en cuanto a su estatus social y no por el hecho de ser mujer, las sospechas de Lisbella serán rápidamente desmentidas por Rosaura y con ellas su acusación (vv. 2033-45).

OLMEDO CLÁSICO

3. MARCIA Y FENISA: LIBERTAD Y LIBERTINAJE

La traición en la amistad de María de Zayas es una comedia de tesis en la que sus personajes se dividen de nuevo en dos grupos contrapuestos: el de los decorosos e indecorosos. Pero, a diferencia de las obras anteriores, en *La traición en la amistad*, esta división no parte de una calculada diferenciación sexual, pues en ambos grupos encontramos tanto a hombres como a mujeres.

Como ocurría en *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva, Zayas nos presenta a unas mujeres que se encuentran libres del amparo masculino. A través de este hecho, la dramaturga nos muestra cómo la libertad puede comportar consecuencias negativas cuando el sujeto se deja llevar por la pasión y no por la razón. Esto lo vemos en el conjunto de los personajes, aunque en este caso nos centraremos únicamente en dos, en la protagonista, Marcia, y en su antagonista, Fenisa.

La traición en la amistad trata de cómo tres damas, Laura, Belisa y Marcia –bajo el liderazgo de la última–, constituyen un grupo de cooperación femenina para que cada una de ellas pueda conseguir su objetivo: por un lado, hacer que Liseo le cumpla la palabra de matrimonio a Laura –típica dama burlada– y, por otro, vengarse de Fenisa, quien ha traicionado la amistad de Belisa y Marcia al conquistar a sus galanes: don Juan y Liseo, respectivamente. Este último, Liseo, es un hombre que juega a tres bandas, ya que tras aprovecharse de Laura, pretende desposarse con Marcia, al mismo tiempo que goza de Fenisa; en definitiva, todo un ejemplo de deshonestidad.

Marcia, al inicio de la comedia, aparece como una dama que no había amado hasta el momento de conocer a Liseo. A partir de entonces se dejará llevar por la pasión, pues, como ella misma afirma, su propósito de desposarse con Liseo es una «empresa a que me obliga, /no la razón, sino amor» (vv. 42-43). Sin embargo, rápidamente quedará desengañada tanto del amor del galán como de la amistad de Fenisa; de ahí que termine por dejar a un lado sus sentimientos para guiarse de nuevo por la razón: primero, por medio de la manipulación de los personajes que la rodean para intentar vengarse de la que fue su amiga y, después, al aceptar a Gerardo como esposo, caballero que durante siete años la ha amado incondicionalmente. Así se lo explicará a Belisa:

> Porque viendo, Belisa, los engaños
> de los hombres de ahora, y conociendo
> que ha siete años que este mozo noble
> me quiera sin que fuerza de desdenes
> hayan quitado su afición tan firme,
> ya como amor su lance había hecho
> en mi alma en Liseo transformada,
> conociendo su engaño, en lugar suyo
> aposento a Gerardo, y así tiene
> el lugar que merece acá en mi idea.
> (vv. 1637-46)

Fenisa, el personaje más interesante de la comedia, se caracteriza por dejarse llevar por sus sentimientos. Es una mujer que lleva hasta el extremo sus pasiones –amor y celos–, por los que traiciona a sus amigas y a sí misma al no tener en cuenta su honor –el

Olmedo Clásico

bien más preciado de una dama–. Al inicio de la comedia, Fenisa ya lo deja claro:

> Perdona, amistad, que amor
> tiene mi gusto sujeto,
> sin que pueda la razón,
> ni mande el entendimiento. (vv. 436-39)

El carácter de Fenisa es el de una mujer liviana. Ella misma, a lo largo de la comedia, lo expresa en diferentes ocasiones. Un ejemplo lo encontramos cuando dice lo siguiente:

> a todos cuanto quiero yo me inclino,
> los quiero, los estimo y los adoro;
> a los feos, hermosos, mozos, viejos,
> ricos y pobres, sólo por ser hombres.
> Tengo la condición del mismo cielo,
> que como él tiene asiento para todos
> a todos doy lugar dentro de mi pecho.
> (vv. 2392-98)

Pero la falta de decoro de esta dama quedará al descubierto para el resto de personajes cuando don Juan, al saberse víctima de sus infidelidades, llegue a abofetearla en público. Aun así, da la sensación de que Zayas quiso destacar en el personaje de Fenisa su falta de interés y cuidado por su fama, y no tanto su deshonesto comportamiento con los hombres, pues el resto de personajes sobre todo la criticarán por no saber guardar las apariencias. Como vemos que lo hacen Belisa y don Juan:

> Belisa […]
> Don Juan, ninguna mujer,
> si se tiene por discreta,
> pone en opinión su honor,
> siendo joya que se quiebra.
>
> D. Juan Pues si lo fuera Fenisa
> esos engaños no hiciera,
> pues al fin pone su fama
> en notables contingencias.
> Nunca me quiso creer,
> siempre dije que no es buena
> la fama con opiniones. (vv. 1764-74)

Además, veremos que Lucía, la criada de Fenisa, se dirigirá directamente a las damas del público al decir: «Señoras, las que entretienen/ tomen ejemplo en Fenisa:/ huyan destos pisaverdes» (vv. 2473-75). Es decir, a través de la criada, Zayas recomienda a las damas que mantienen un comportamiento semejante al de Fenisa que no busquen amantes mozuelos presumidos y holgazanes, en lugar de animarlas a que abandonen su actitud y dejen de entretener a los hombres.

María de Zayas no dudará en castigar a los personajes pasionales al final de la comedia: Liseo se verá obligado a casarse con Laura, una mujer a la que no ama, mientras que Fenisa quedará desparejada y despreciada por todos; algo que proviene más de su traición a la amistad –hecho que ya queda resaltado en el epígrafe de la obra– que no de su liviandad. Marcia lo subrayará al final con la siguiente sentencia:

> Las amigas desleales
> y que hacen estas tretas,
> pocos son estos castigos;
> consuélate y ten paciencia. (vv. 2901-904)

Palabras finales

En conclusión, estas dramaturgas comparten la característica de hacer que sus prota-

OLMEDO CLÁSICO

gonistas posean un comportamiento racional, aunque observamos en ellas tres formas muy diferentes de utilizar el concepto de decoro:

1. Leonor de la Cueva y Ángela de Acevedo crean damas sumamente decorosas que se convierten en víctimas de unos personajes masculinos en extremo pasionales, aunque, finalmente, gracias a su comportamiento intachable, logran vencer las adversidades y erigirse vencedoras. A través de ellas, las dramaturgas niegan las tradicionales tachas que en la época eran consideradas congénitas al sexo femenino, presentando ejemplos de mujeres que resultan superiores a los hombres en cuanto a su honestidad y buen hacer.

2. Ana Caro hace que sus protagonistas no actúen conforme a su condición de damas, pues crea mujeres que poseen un marcado comportamiento masculino, incluso a veces mayor que el de los propios galanes; aún así, todas sus acciones proceden de la razón, y por ello estas se aceptan y ensalzan en oposición a la pasión de los hombres. De este modo, Caro también nos presenta a unas protagonistas superiores a los personajes masculinos, en cuanto a su cordura y capacidad de control.

3. María de Zayas nos muestra cómo dos mujeres afrontan de forma diferente su libertad. Una se deja guiar por la razón, lo que la lleva a conformarse líder de una alianza femenina, a través de la cual conseguirá sus propósitos. La otra es un contraejemplo, pues la pasión y, sobre todo, la despreocupación por su fama, la llevarán a la marginación social. Zayas no sólo lanza un mensaje para que las damas se comporten adecuadamente, sino que va más allá y, a través de su comedia, muestra que las mujeres pueden prescindir de la opresiva protección masculina y valerse por sí mismas, siempre que hagan uso de la razón y se apoyen unas a otras.

Como hemos visto, estos son tres modos diferentes de instrumentalizar el decoro, y todos son empleados con un mismo fin: favorecer la imagen de la mujer. Las autoras, a través de sus obras, tomaron la palabra para negar la debilidad moral de la mujeres, para realzarlas frente a los hombres, para dotarlas de libertad con que poder decidir por sí mismas y, sobre todo, para concebirlas como seres racionales y no pasionales.

Ahora bien, teniendo en cuenta que las mujeres eran obligadas por el patriarcado a obedecer, disimular, sufrir y callar, ¿cómo serían consideradas estas dramaturgas? A ciencia cierta que serían damas que «desdecían de su nombre», serían unas grandes indecorosas, pero eso sí, unas indecorosas repletas de valentía, que se atrevieron a ir contracorriente, y a demostrar en ellas mimas lo incierto de lo que escribió Huarte de San Juan de que: «las hembras, por razón de la frialdad y humidad de su sexo, no pueden alcanzar ingenio profundo»[9].

[9] Juan HUARTE DE SAN JUAN, *Examen de ingenios,* Guillermo Serés (ed.), Madrid, Cátedra, 1989, p. 627.