

# Entre una Leonor y otra: Las comedias de capa y espada de Ana Caro y sor Juana Inés de la Cruz

Maite Ramos Ortiz  
Departamento de Estudios Hispánicos  
UPR-Cayey

## Resumen

La española Ana Caro Mallén y la mexicana sor Juana Inés de la Cruz pertenecen al selecto grupo de escritoras del Barroco cuyas obras se han conservado hasta nuestros días. Una laica y la otra religiosa, ambas se aventuraron a escribir comedias de capa y espada, subgénero de la comedia de enredo, favorita entre el público de la época, quizás por su carácter transgresivo. Este trabajo compara las comedias *Valor, agravio y mujer*, de Caro, y *Los empeños de una casa*, de sor Juana para presentar las tretas y manipulaciones que utilizan los personajes femeninos creados por ambas autoras para controlar a su favor los eventos de la trama, subvirtiendo de paso el orden patriarcal y, de ese modo, lograr el matrimonio con el hombre de su elección.

**Palabras Clave:** Teatro de capa y espada, Literatura del Siglo de Oro, Ana Caro Mallén, Juana Inés de la Cruz, transgresión.

## Abstract

Spanish Ana Caro Mallén and Mexican Sor Juana Ines de la Cruz belong to a select group of Baroque woman writers whose works have been preserved to this day. Being a laywoman and a nun, both ventured to write cloak and sword dramas, a comedy of intrigue subgenre, popular among the audience of the time, perhaps due to its transgressive nature. This paper compares Caro's *Valor, agravio y mujer*, and Sor Juana's *Los empeños de una casa*, in order to show the tricks and manipulations that the female characters, created by both playwrights, use to control the events of the plot in their favor, thus subverting the patriarchal order to achieve the marriage with the chosen male character.

**Key words:** Cloak and sword drama, Golden Age literature, Ana Caro Mallén, Juana Inés de la Cruz, transgression.

¿Qué hay entre Ana Caro Mallén, española y laica, y sor Juana Inés de la Cruz, mexicana y religiosa? El océano Atlántico, y que ambas escribieron comedia de capa y espada con un carácter transgresivo. También entre una y otra se encuentra Leonor, nombre que les dieron a las protagonistas de sus

comedias: *Valor, agravio y mujer*, en el caso de Caro, y *Los empeños de una casa*, de sor Juana. Y, ¿qué hay entre una Leonor y otra? Una Ana, un Castaño y muchas tretas y manipulaciones para controlar a su favor los eventos de ambas tramas; de modo que las protagonistas puedan lograr el

matrimonio deseado, final inevitable de este tipo de obra.

Una de las bases del teatro del Siglo de Oro es el honor cuyo código servía de referencia al espectador de las comedias<sup>1</sup>. Según José Antonio Maravall, no se trata de “una cualidad personal... sino [de] una condición social” que mide “el ser del individuo” (1978, 15). Las mujeres eran sus custodias y cualquier indiscreción de su parte afectaba el honor familiar, en particular, el de sus hombres por lo que se las sometía a un régimen de vigilancia y encierro. Podemos poner el ejemplo de Castilla donde, según Pedro Luis Lorenzo Cadarso, se ejercía “un riguroso control sobre la vida cotidiana de la mujer”, sin importar su estado civil con el propósito de impedir cualquier transgresión al honor del padre o del esposo. De esta forma,

se aislaba en sus domicilios a las doncellas para evitar que hubiese alguna duda sobre su honestidad (y virginidad) en el momento de entregarla a su esposo, se hacía lo mismo con las casadas para tener la certeza de la legitimidad de los hijos, se ingresaba en conventos a las hijas para contar con más dinero con el que dotar a sus hermanas, etc. (121)

El honor era el tema principal de los dramas de honor; sin embargo, la combinación honor/amor lo es de los dramas de enredo como las comedias de capa y espada, que consisten en obras donde las protagonistas hacen lo posible para casarse con el galán de su elección, por encima de cualquier deseo de su padre, hermano o guardián. Lo logran mediante una transgresión al honor que

se resuelve con el consabido matrimonio. De este modo, las obras de capa y espada, en su mayoría, se convierten en espacios en los que los personajes femeninos adquieren cierto nivel de libertad, dado que controlan, hasta cierto punto, la trama de forma que el resultado se acomoda mejor a sus necesidades. Para lograr este objetivo, estos personajes usarán diversas tretas, como se verá en las obras que se analizarán.

El primer ejemplo es la primera Leonor, la protagonista de *Valor, agravio y mujer*, de Caro, quien se viste de hombre para convertirse en Leonardo. Se trata de una mujer virago que, como la Rosaura de *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, se traviste para salir a vengar su honor<sup>2</sup>. Merveen Mckendrick, en su libro *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, define la mujer virago o varonil como “the woman who departs in any significant way from the feminine norm of the sixteenth and seventeenth centuries” (ix). Lope, en su “Arte nuevo para hacer comedias en este tiempo” (1609), establece que

Las damas no desdigan de su /nombre;  
y, si mudaren traje, sea de modo  
que pueda perdonarse, porque  
/suele  
el disfraz varonil agradar mucho.  
(vv. 280-83)

Ya desde el teatro anterior a Lope, este era un personaje que agradaba al público. La marca externa que la distingue es su vestido masculino. La interna es su actitud masculina, en muchos casos producto del vestido. Este travestismo estaba prohibido por las

autoridades, pero, según Beatriz Cortez, su popularidad pudo deberse a que “su dualidad se prestaba a las metáforas propias del barroco”, así como al carácter erótico del personaje (373).

El enredo en la obra de Caro es bastante típico: Juan de Córdova<sup>3</sup> ha ofendido el honor de Leonor para luego huir a Flandes donde conoce a Estela, una condesa, y a Fernando de Ribera, con quien entabla amistad y que resulta ser el hermano de Leonor. Ella se ha transformado en Leonardo, quien conserva su vestido masculino hasta momentos antes de terminar la comedia, lo que garantiza la confusión, el engaño, las riñas y las declaraciones de amor a las personas equivocadas, en un juego de claroscuro del tipo calderoniano. La comedia aparenta ser un drama de honor hasta el final cuando se logran los matrimonios de Juan y Leonor, Fernando y Estela, y de otras dos parejas.

Contrario a otras comedias de capa y espada en las que el propósito es casarse con el hombre escogido, Leonor se propone matar a Juan para limpiar su honor<sup>4</sup>. Así se lo deja saber a Ribete, su lacayo:

O he de morir o acabar  
la empresa que comencé,  
o a todos los cielos juro  
que, nueva Amazona, intente,  
o Camila más valiente,  
vengarme de aquel perjuero  
aveve. (vv. 498-504)

Ella decide limpiar la ofensa y no lo hace por falta de una figura masculina en su familia. Aunque se desconoce si tiene padre o algún otro familiar varón en casa, sí se sabe que tiene un hermano en Flandes, Fernando, a quien pudo

haber recurrido por ayuda. Sin embargo, en complicidad con su hermana Laurencia, parte ella misma a realizar la empresa de la que hubiese salido airosa de no ser porque decide aceptar a Juan como esposo.

La treta principal que Leonor utiliza para lograr su cometido es vestirse de hombre. Este recurso se trabaja en *Valor, agravio y mujer* de forma diferente a otras obras de la época. Mientras que en la mayoría de los casos el vestido masculino inviste de valor al sujeto femenino, en el caso de Leonor esa cualidad es inherente a ella, producto del engaño del que fue víctima, independientemente del traje que lleve puesto. Según Amy Williamsen, en esta comedia el género no es una esencia psicológica ni física, se trata de un acto performativo (24). De ahí que Leonor, en su papel de Leonardo, llegue a coquetear abiertamente con Estela. De esta forma, desequilibra a Juan y si renuncia frente a él de sus pretensiones con Estela es porque está a punto de lograr su cometido: limpiar su honor<sup>6</sup>.

Otra treta usada por Leonor es el control de los eventos a su alrededor, cuya importancia principal reviste en que la mayor parte de la obra se lleva a cabo en el exterior, espacio tradicionalmente masculino que ella ocupa como Leonardo (Lindelius 236; Walthaus 339).

De otra parte, Leonor utiliza a su favor su habilidad con las armas. Lope de Vega, en la comedia mitológica *Las mujeres sin hombres*, presenta personajes femeninos capaces de crear un buen gobierno y de ser diestras en las armas. Sin embargo, las mujeres de Lope eran Amazonas; Leonor, no. Eso no le

impide lograr, prácticamente, vencer a Juan en combate, como demuestra el hecho de que concierta el duelo luego de una riña en que Fernando describe a Juan como “descolorido” y el propio Juan reconoce que “[e]n tratando de reñir, / no puedo más” (vv. 2301-03).

Otra treta, parecida a una que vemos en *La dama duende*, de Lope de Vega, es la solidaridad entre los personajes femeninos; aunque, en este caso, esa alianza ocurre entre los miembros de cada género. Por ejemplo, el tratamiento de la pérdida del honor de la enamorada de Juan no se trata de la misma forma por ambos grupos. Mientras los hombres lo toman como natural y hasta le echan la culpa a la mujer, las mujeres se solidarizan con la víctima y se ponen de su lado. Fernando llega a decir de su hermana que es “fácil” (v. 2642), mientras que Estela, al enterarse de la deshonor de Leonor, se alía con ella, lo que queda en evidencia cuando, al conocer de la deshonor de Leonor por boca de Juan, le dice: “Leonor fue la agraviada” (v. 1964), y le reclama cuando este la acusa de agraviarlo.

¿Qué otras tretas se podrían utilizar? Esas las muestra la segunda Leonor, la protagonista de *Los empeños de una casa*, de sor Juana Inés de la Cruz, que, según Carmen Rita Rabell, se trata de “una comedia de doble enredo amoroso” (13). Esto provoca que la confusión sea mayor y que, comparada con la comedia de Caro, haya más momentos cómicos. Sor Juana introduce a una pareja de hermanos que hará lo posible por conseguir al objeto amado. Pedro ha puesto sus ojos en Leonor y Ana se ha encaprichado con Carlos, desdeñando a Juan, un enamorado que la

ha seguido a Toledo desde Madrid. Sin embargo, Leonor y Carlos se han dado palabra de matrimonio. Y en esta comedia no se puede dejar a un lado a Castaño, el gracioso.

Ana, consciente de que se pueden engañar los sentidos, fundamenta en esto sus tretas para lograr el amor de Carlos al intentar que le den celos cuando vea que Pedro corteja a Leonor para que así la desprecie. A su criada Celia le ordena:

Y tú, pues ya será hora  
de lo que tengo dispuesto  
porque mi industria engañosa  
se logre, saca a Don Carlos  
a aquesta reja, de forma  
que nos mire y que no todo  
lo que conferimos oiga.  
De este modo lograré  
el que la pasión celosa  
empiece a entrar en su pecho;  
que aunque los celos blasonan  
de que avivan el amor,  
es su operación muy otra  
en quien se ve como dama,  
o se mira como esposa,  
pues en la esposa despecha  
lo que en la dama enamora.  
(Cruz 662)

Sin embargo, a la falsa percepción de los sentidos se contrapone el uso de la razón, dado que Carlos decide, en vez de enfadarse, esperar y descubrir qué ocurre, tal como le dice a su lacayo Castaño cuando le pregunta si se ha enojado:

No, hasta saber cómo vino;  
que si yo en la casa propia  
estoy, sin estar culpado,  
¿cómo quieres que suponga  
culpa en Leonor? (Cruz 663)

Para Raquel Chang-Rodríguez esta actitud “tipifica a la persona que vive racionalmente, suprime el juicio apresurado y desea, con mayores pruebas, llegar a una conclusión lógicamente inalterable” (410). De esta forma, Carlos se aparta de otros galanes típicos (413).

Un galán que sí se deja engañar por los sentidos es Pedro, en uno de los episodios que ha sido descrito por otros estudiosos como de los más cómicos y subversivos de la comedia (Black 183), cuando confunde a Castaño con Leonor debido a que este se ha vestido de mujer. Este travestismo, considerado subversivo, merece su propio estudio. De todos modos, esta situación da pie al enredo que solucionará todos los conflictos. Luego de una confusión de quién se casa con quién, Leonor logra el matrimonio con Carlos, Ana se ve en la necesidad de aceptar a Juan y Castaño, quien le había dado la mano a Pedro, se casa con una criada, Celia.

¿Qué tipos de tretas utilizan los tres personajes femeninos principales? La protagonista es Leonor, quien dista de ser pasiva. Primero, en un acto de rebelión contra su padre, abandona la casa paterna con el hombre que ha elegido como esposo (Wilkins 111), antes de que su padre escogiera uno para ella. Esta primera treta no da resultado, ya que Pedro se lo impide. Luego, decide huir de la casa de Pedro antes que aceptar un matrimonio con él, porque prefiere encerrarse en un convento en vez de casarse con otro que no sea Carlos (Wilkins 111). Rabell recalca que contrario a otras protagonistas de comedias de enredo para las que restablecer el honor es lo más

importante, para Leonor “[c]onservar su amor le importa más” (17). La treta de mantenerse fiel a sus sentimientos le da resultado debido a que a la larga logra el ansiado matrimonio.

Ana, la antagonista, es el segundo personaje femenino que usa tretas. Para empezar, cuenta con que Carlos se deje llevar por lo que le dicen los sentidos, que, como se ha visto, no le funciona. Por otro lado, y contrario a Leonor, mantiene control del espacio doméstico. Ella mueve a todos los personajes a través de la casa –que, para Celsa Carmen García Valdés, se convierte en “parte muy importante de la comedia” (71)– y decide dónde los esconde, cuándo los saca del escondite, dónde los acomoda para que sirvan sus propósitos o vean lo que ella quiere. A tal respecto, Stephannie Merrin establece que “the space of house becomes the scenario in which Ana, the creative woman, exercises the free will she felt was curtailed by her relationship with Juan” (104). En el momento en que el personaje pierde control del espacio doméstico –cuando Leonor decide escapar y Carlos insiste en encontrarla para sacarla de allí– esta treta está destinada al fracaso. Su última gran treta consiste en aceptar a Juan como esposo (Chang-Rodríguez 416) cuando descubre que él es la persona que tenía escondida y con la que había aceptado casarse sin saberlo.

Castaño es el tercer personaje femenino que resulta ser el más transgresivo de todos, dado que, en un giro irónico, se trata de un hombre, un americano para más señas, que se ha vestido de mujer para poder salir de la casa, cosa que no logra. En el discurso que hace mientras realiza el acto de

travestirse, que ocurre en el escenario, presenta varias críticas que deberían estar en boca de una mujer (Cypress 181), relacionadas con las normas del vestido y la posición de desventaja de la mujer frente al hombre (Cruz 685). Quizás esta sea una treta de la propia sor Juana para criticar indirectamente la posición de la mujer en la sociedad patriarcal de la que formaba parte.

El hecho de que en *Los empeños de una casa* haya tres mujeres o, por lo menos, dos y media, cada una con su propia serie de tretas, hace que la comedia de sor Juana sea más compleja y superior a la de Caro<sup>9</sup>.

Como se ha visto, ambas Leonoras usan estrategias con las cuales pueden subvertir el orden patriarcal. No se debe olvidar que las dos obras se instauran en una sociedad estamental en la que el honor determina la valía del individuo; pero es la mujer la custodia de este por lo que sus actos repercuten en el honor masculino y familiar. Sin embargo, como estas son obras de capa y espada, los personajes femeninos mantienen control sobre el resto de los personajes y cualquier acción que comprometa el honor se soluciona mediante el matrimonio. El propósito de las estrategias parece ser la creación de “juegos de enredo”. Ignacio Arellano establece que el objetivo final “de la comedia de capa y espada me parece ser la construcción de un juego de enredo, muestra del ingenio del dramaturgo, capaz de entretener –suspender– eutrapélicamente al auditorio” (48).

Tanto Ana Caro como sor Juana utilizan los “juegos de enredo” típicos del subgénero de capa y espada para que sus personajes femeninos protagonistas

alcancen el objetivo de lograr casarse con el hombre de su elección. La Leonor de Caro se viste de hombre, manipula a los demás personajes, coquetea con otra mujer, pelea con las armas y cuenta con el apoyo de sus congéneres. La de sor Juana se rebela contra el padre, se decide por el amor y lucha contra una formidable contrincante como lo es Ana, que cuenta con sus propias tretas y controla el espacio doméstico. Ambas dramaturgas logran comedias similares a las de sus contrapartes masculinas, pero aun así presentan atisbos de un pensamiento diferente: Caro con su Leonor vestida de hombre que actúa mejor que los hombres que la rodean y sor Juana con su Leonor que se decide por el amor, por encima de las convenciones y con su Castaño vestido de mujer que se queja de cómo los hombres tratan a las mujeres.

¿Qué hay entre una Leonor y otra? Una Ana, un Castaño y muchas tretas y manipulaciones. Pero además dos dramaturgas que en un momento histórico, cuando la mujer tenía acceso limitado al acto eminentemente masculino de la escritura, como ha señalado Maria Grazia Profeti (238), optaron por escribir el mismo tipo de comedia, la de capa y espada, que destaca por un carácter transgresivo. En otras palabras, entre una Leonor y otra se encuentran Ana Caro y sor Juana Inés, una laica y otra religiosa, una española y otra mexicana; pero ambas, hábiles en el arte de transgredir.

#### Notas

<sup>1</sup> Para más información sobre este tema, véanse los estudios de C. A. Jones, “Spanish Honour as Historical



Phenomenon, Convention and Artistic Motive” y “Honor in Spanish Golden-Age Drama”, y el de José Antonio Maravall, “Una interpretación histórico-social del teatro barroco”.

<sup>2</sup> Para una comparación entre Rosaura y Leonor, véase el estudio de Cortez.

<sup>3</sup> Para los antecedentes y la subversión del tipo donjuanista que representa don Juan, véanse los estudios de Stephanie Bates y A. Robert Lauer, Ruth Lundelius, Mercedes Maroto Camino y Denise A. Walen.

<sup>4</sup> Esta situación recuerda algunos dramas de honor como *La serrana de la Vera*, de Luis Vélez de Guevara (McKendrick, *Women and Society* 115-18).

<sup>5</sup> Acerca del tema de la justicia en esta obra, véase el artículo de Elizabeth Rhodes.

<sup>6</sup> Para más información sobre Leonor como galán, véanse el trabajo de Bates y Lauer y el de Deborah Dougherty (93).

<sup>7</sup> Para efectos de este trabajo solo se analizan las tres jornadas que componen la comedia de capa y espada *Los empeños de una casa*. Todo lo demás que constituye el *Festejo* (la loa, los dos sainetes, la letra y el sarao) quedan fuera del análisis. Para más información sobre la obra en su totalidad véanse los estudios de Celsa Carmen García Valdés y Susana Hernández Araico.

<sup>8</sup> Para más información véanse los trabajos de Georgina Dopico Black, Sandra Messinger Cypress, Elias L. Rivers y Christopher Brian Weimer.

<sup>9</sup> Al respecto, véase lo establecido por Miriam Rocío Montoya en su estudio.

---

## Referencias

**Arellano, Ignacio.** “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”. *Cuaderno de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 27-49.

**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*, 1, 2010, pp. 31-55.

**Black, Georgina Dopico.** “Sor Juana’s *Empeños: The Imperfect Wife*”. *Perfect Wives, Other Women: Adultery and Inquisition in Early Modern Spain*. Duke U P, 2001, pp. 165-204.

**Caro, Ana.** *Valor, agravio y mujer*. Edición de Lola Luna. Editorial Castalia; Inst. de la Mujer, 1993.

**Chang-Rodríguez, Raquel.** “Relectura de *Los empeños de una casa*”. *Revista Iberoamericana*, 44, 104-105, 1978, pp. 409-19.

**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 Cervantes*, 50, 1998, pp. 371-85.

**Cruz, Juana Inés de la.** “Festejo de *Los empeños de una casa*”. *Obras completas*. Editorial Porrúa, 1997, pp. 627-704.

**Cypress, Sandra Messinger.** “Los géneros re/velados en *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz”. *Hispanamérica*, 22, 64-65, 1993, pp.77-85.

**Dougherty, Deborah.** “Out of the Mouths of ‘Babes’: Gender Ventriloquism and the Canon in Two Dramas by Ana Caro Mallén”. *Monographic Review*, 13, 1997, pp. 87-97.

**García Valdés, Celsa Carmen.** Estudio preliminar. *Los empeños de una casa*. De Juana Inés de la Cruz. Edición de Celsa Carmen García Valdés. PPU, 1989, pp. 7-91.

**Hernández Araico, Susana.** “Sor Juana’s *Los empeños de una casa: A Baroque Fete and a Theatrical Feat*”. *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*. Edición de A. Robert Lauer y Henry W. Sullivan. Peter Lang, 1997, pp. 316-42.

**Jones, C. A.** “*Honor in Spanish Golden-Age Drama: Its Relation to Real Life and to Morals*”. *Bulletin of Hispanic Studies*, 35, 1958, pp. 199-210.

\_\_\_\_\_. "Spanish Honour as Historical Phenomenon, Convention and Artistic Motive". *Hispanic Review*, 33, 1965, pp. 32-39.

**Lorenzo Cadarso**, Pedro Luis. "Los malos tratos a las mujeres en Castilla en el siglo XVII". *Brocar*, 15, 1989, pp. 119-36.

**Lundelius, Ruth**. "Spanish Poet and Dramatist: Ana Caro". *Women Writers of the Seventeenth Century*. Edición de Katharina M. Wilson y Frank I. Warnke. U of Georgia P, 1989, pp. 228-50.

**Maravall, José Antonio**. "La función de honor en la sociedad tradicional". *Ideologies and Literature*, 2, 7, 1978, pp. 9-27.

\_\_\_\_\_. "Una interpretación histórico-social del teatro barroco". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 78, 1969, pp. 621-49; 79, 1969, pp. 74-708.

**Maroto Camino, Mercedes**. "Ficción, afición y seducción: Ana Caro's *Valor agravio y mujer*". *Bulletin of the Comediantes*, 48, 1996, pp. 37-50.

**McKendrick, Melveena**. *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the "mujer varonil"*. Cambridge U P, 1974.

**Merrim, Stephanie**. "Chapter 5. More Geometricae: The 'Womanscript' in the Theater of Sor Juana Inés de la Cruz". *Feminist Perspectives on Sor Juan Inés de la Cruz*. Edición de Stephanie Merrim. Wayne State UP, 1991, pp. 94-123.

**Montoya, Miriam Rocío**. "*Los empeños de una casa* de sor Juana: Una lectura de la crítica". *Divergencias*, 5, 2, 2007, pp. 45-56.

**Profeti, Maria Grazia**. "Mujer y escritura en la España del Siglo de Oro". *La mujer en la literatura española. Modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII*. Coordinación de Iris M. Zavala. Anthropos; San Juan: EDUPR, 1995. pp. 235-84.

**Rabell, Carmen Rita**. "*Los empeños de una casa*: una re-escritura femenina de la comedia de enredo del Siglo de Oro español". *Revista de Estudios Hispánicos*, 20, 1993, pp. 11-25.

**Rhodes, Elizabeth**. "Redressing Ana Caro's *Valor, agravio y mujer*". *Hispanic Review*, 73-3, 2005, pp. 309-28.

**Rivers, Elias L**. "Indecencias de una monjita mejicana". *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*. Edición de A. David Kossoff y José Amor y Vázquez. Editorial Castalia, 1971, pp. 633-37.

**Vega, Lope de**. "Arte nuevo de hacer comedias". *Antología del teatro del Siglo de Oro*. Edición de Eugenio Suárez-Galbán Guerra. Orígenes, 1989, pp. 777-89.

**Walen, Denise A**. "The Feminist Discourse of Ana Caro". *Text and Presentation*, 13, 1992, pp. 89-95.

**Walthaus, Rina**. "La comedia de doña Ana Caro Mallen de Soto". *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabaat-Rivers*. Edición de Lou Chamon-Deutsch. Editorial Castalia, 1992 pp. 326-41.

**Weimer, Christopher Brian**. "Sor Juana as Feminist Playwright: The *Gracioso's* Satiric Function in *Los empeños de una casa*". *Latin American Theatre Review*, 26, 1992, pp. 91-98.

**Wilkins, Constance**. "Subversion through Comedy?: Two Plays by Sor Juana Inés de la Cruz and María de Zayas". *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*. Edición de Anita K. Stoll y Dawn L. Smith. Bucknell UPE, 1989, pp. 107-20.

**Williamson, Amy R**. "Re-Writing in the Margins: Caro's *Valor, agravio y mujer* as Challenge to Dominant Discourse". *Bulletin of the Comediantes*, 44, 1992, pp. 21-30.