

1986

La Literatura y la Mujer en el Barroco: Valor, Agravio y Mujer, de Ana Caro

Matthew D. Stroud

Trinity University, mstroud@trinity.edu

Follow this and additional works at: http://digitalcommons.trinity.edu/mll_faculty



Part of the [Modern Languages Commons](#)

Repository Citation

Stroud, Matthew D. "La literatura y la mujer en el barroco: *Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro." *Actas del VIII Congreso Internacional de Hispanistas*. Ed. A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff, and Geoffrey W. Ribbans. Vol. II. Madrid: Istmo, 1986. 605-12.

This Contribution to Book is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures Department at Digital Commons @ Trinity. It has been accepted for inclusion in Modern Languages and Literatures Faculty Research by an authorized administrator of Digital Commons @ Trinity. For more information, please contact jcostanz@trinity.edu.

La literatura y la mujer en el Barroco: *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro

Existen hoy varios estudios que tratan de investigar el feminismo en la comedia del Siglo de Oro¹. Algunos se enfocan en aquellas mujeres que se llaman a veces mujeres varoniles —la amazona, la desdeñosa, la pun-donorosa, la vengadora de las mujeres, por ejemplo. En general, estos estudios terminan por concluir que, a pesar de la grandeza de estas mujeres, las soluciones a los conflictos dramáticos restablecen la superioridad del hombre sobre la mujer². Sin embargo, casi todas las obras estudiadas fueron escritas por hombres, —Lope, Tirso, Vélez y Calderón, por ejemplo³. Afortunadamente, tenemos a nuestra disposición las obras teatrales de varias mujeres que también se dedicaban a escribir comedias y debemos estudiar sus obras si queremos hablar de la literatura femenina o del feminismo literario del Barroco⁴.

Recientemente ha habido una verdadera explosión en la crítica teórica de las relaciones entre la literatura y la mujer, sobre todo en Francia y los Estados Unidos. Escritoras ya conocidísimas como Kristeva, Cixous, Showalter y Marks entre muchas otras, han tratado de definir y de crear

¹ Véanse, por ejemplo, BARBARA MATULKA, «The Feminist Theme in the Drama of the Siglo de Oro», *RR*, 26 (1935), 191-231; MELVEENA MCKENDRICK, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil* (Cambridge Univ. Press, 1974); CARMEN BRAVO-VILLASANTE, *La Mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)* (Madrid, Rev. de Occidente, 1955); FREDERICK A. DE ARMAS, *The Invisible Mistress: Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age* (Charlottesville, Va., Biblioteca Siglo de Oro, 1976); y MATTHEW D. STROUD, «Social-Comic Anagnorisis in *La dama duende*», *BCom*, 29 (1977), 96-102. Para una bibliografía completa, véase M. LOUISE SALSTEAD, *The Presentation of Women in Spanish Golden Age Literature: An Annotated Bibliography* (Boston, G. K. Hall, 1980).

² MATULKA, pp. 230-231; MCKENDRICK, pp. 232-24, por ejemplo.

³ De los estudios susodichos, McKendrick menciona brevemente las obras de Ana Caro, Mariana de Carvajal, Feliciano Enríquez de Guzmán y María de Zayas; De Armas habla de Caro; Bravo-Villasante dedica unas pocas palabras a las obras de Caro, Enríquez de Guzmán y Zayas. Véase también la nota de 13 abajo.

⁴ Para una bibliografía de estas escritoras, véase MANUEL SERRANO Y SANZ, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, 4 tomos (Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 1975).

una retórica de la literatura femenina⁵. Algunos estudios hablan de la condición de la mujer en cualquier sociedad dominada por los hombres⁶, otros se enfocan específicamente en la situación política hoy⁷, otros de la diferencia entre el lenguaje de las mujeres y el de los hombres⁸ y otros de la historia de la escritura femenina (escrita para mujeres o por mujeres)⁹. En este breve estudio, claro está, no se puede abarcar toda esta materia aunque los análisis lingüísticos y psicoanalíticos serán imprescindibles para el futuro estudio de la literatura de mujeres españolas. Aquí vamos a contentarnos con una obra, *Valor, agravio y mujer*, de una escritora, Ana Caro, y estudiar la trama y los personajes dentro del marco de la comedia en general.

Doña Ana Caro Mallén de Soto es hoy una autora casi completamente olvidada, pero en el siglo XVII sus colegas masculinos la llamaron «la décima musa sevillana¹⁰» y «la insigne poetisa que ha hecho muchas comedias representadas..., con grandísimo aplauso»¹¹. De estas «muchas comedias» nos quedan solamente dos, *El conde de Partinuplés*, citada en la lista de Matos Fragoso de comedias «famosas y de las plumas milagrosas

⁵ La bibliografía es muy extensa. Las obras mencionadas aquí representan solamente un primer paso de investigación. JULIO KRISTEVA, *Polylogue* (París; Seuil, 1977); HÉLENE CIXOUS y CATHERINE CLÉMENT, *La jeune née* (París, Union Générale d'Éditions, 1975); CLAUDINE HERMANN, *Les Voleuses de langue* (París, Editions des Femmes, 1976); ANNIE LECLERC, *Parole de femme* (París, Grasset, 1974); ELAINE SHOWALTER, *A Literature of Their Own* (Princeton Univ. Press, 1977); ELAINE MARKS and ISABELLE DE COURTIVRON, ed., *New French Feminisms: An Anthology* (Amherst, Univ. of Mass. Press, 1980); HESTER EISENSTEIN and ALICE JARDINE, ed., *The Future of Difference* (Boston, G. K. Hall, 1980); SALLY MCCONNELL y col., ed., *Women and Language in Literature and Society* (Boston, Praeger, 1980). Además, las revistas más importantes son *Signs*, *Tel Quel* y *Questions Féministes*.

⁶ CIXOUS, «Le Rire de la méduse», *L'arc*, número 61 (1975), 39-54, reimpreso en MARKS y COURTIVRON (trad. Keith Cohen y Paula Choén), pp. 245-64; KRISTEVA, *Des Chinoises* (París, Editions des Femmes, 1974); LUCE IRIGARAY, *Speculum de l'autre femme* (París, Editions de Minuit, 1974); SIMONE DE BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe* (París; Gallimard, 1949).

⁷ GISÈLE HALIMI, *La cause des femmes* (París, Grasset, 1973); ANDRÉE MICHEL, ed., *Les femmes dans la société marchande* (París, P.U.F., 1978).

⁸ ROBIN LAKOFF, *Language and Woman's Place* (New York, Harper and Row, 1975); BARRIE THORNE and NANCY HENLEY, ed., *Language and Sex: Difference and Dominance* (Rowley, Mass., Newbury House, 1975); CASEY MILLER and KATE SWIFT, *Words and Woman* (Garde City, N.Y., Doubleday, 1976); ALLEN PACE NILSEN y col., ed., *Sexism and Language* (Urbana, National Council of Teachers of English, 1977).

⁹ SHOWALTER, *A Literature of Their Own*, y una colección de ensayos editada por Showalter, *Women's Liberation and Literature* (New York, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1971); PATRICIA MEYER SPACKS, *The Female Imagination* (New York, Knopf, 1975); MARDELLE MARINI, *Territoires de féminin* (París, Editions de Minuit, 1977).

¹⁰ LUIS VÉLEZ DE GUEVARA, *El diablo cojuelo*, ed. Francisco Rodríguez Marín (Madrid, España-Calpe, 1957), pág. 188, citado en SERRANO Y SANZ, pp. 178-179, y en CAYETANO ALBERTODE LA BARRERA Y LEIRADO, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, ed. facs. (Madrid, Gredos, 1969), pág. 71.

¹¹ RODRIGO CARO DE TORRES, *Varones ilustres de Sevilla*, citado en SERRANO Y SANZ, pág. 179, y en LA BARRERA, pág. 71.

de España...»¹², y *Valor, agravio y mujer*. Sin embargo, la atención crítica que han recibido estas obras ha sido muy escasa¹³.

Valor, agravio y mujer nos presenta la historia de doña Leonor, una dama abandonada por don Juan, y sus intentos de recobrar su honor. Según el texto mismo, Leonor es una mujer bellísima (184a), tierna (184a) y discreta que siguió las reglas del juego de amor con don Juan¹⁴. Se vieron, se enamoraron, se reunieron con la ayuda de una tercera y se prometieron ser esposos. Ella es, en gran parte, la protagonista típica y genérica de la comedia.

Además, Leonor se describe también como fuerte (185a), apasionada, resuelta, vengadora (185a), engañosa y valiente (189b). Para indicar brevemente la grandeza de su figura escénica, cito parte de su soliloquio que termina la primera jornada:

¡Venganza, venganza,
Cielos! El mundo murmure,
Que ha de ver en mi valor,
A pesar de las comunes
Opiniones, la más ilustre
Resolución que vio el orbe...
Mi honor, en la altiva cumbre
De los cielos he de ver,
O hacer que se disculpen
En mis locuras mis yerros,
O que ellas mismas apuren
Con excesos cuanto pueden,
Con errores cuanto lucen
Valor, agravio y mujer,
Si en un sujeto se incluyen (189b).

Leonor representa así una tradición bastante popular en la comedia: la de la mujer varonil, y especialmente la vengadora de sí misma¹⁵. Para restablecer su honor, Leonor se viste como hombre, galantea con una dama, Estela, manipula a los otros personajes y por poco lucha contra

¹² En *La cosaría catalana*, Citado en SERRANO Y SANZ, pág. 179, y en LA BARRERA, pág. 72.

¹³ No existe ninguna crítica sobre *Valor, agravio y mujer*. *El Conde de Partinuplés* se menciona en DE ARMAS; MCKENDRICK, *Women*; BRAVO -VILLASANTE; MCKENDRICK, «The "mujer esquivada": a Measure of the Feminist Sympathies of Seventeenth-Century Spanish Dramatists», *HR*, 40 (1972), 162-97. Estudios más biográficos e históricos son los de CRISTÓBAL PÉREZ PASTOR, «Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas», *Memorias de la Real Academia Española*, 10 (1911), 9-307 y JOSÉ SÁNCHEZ ARJONA, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII* (Madrid, A. Alonso, 1887).

¹⁴ Las citas son de la edición de la obra que aparece en SERRANO Y SANZ pp. 179-212.

¹⁵ MCKENDRICK, pp. 261-75; BRAVO-VILLASANTE, pp. 33-34 y *passim*.

Juan en un duelo. Se llama «nueva Amazona... o Camila más intenta» (185a) y, al hablar de su disfraz varonil, dice:

Yo, ¿soy quién soy?
Engañaste si imaginas,
Ribete, que soy mujere;
Mi agravio mudó mi ser (185b).

Como otras mujeres varoniles (Rosaura de *La vida es sueño*, Gila de *La serrana de la Vera* y Juana de *Don Gil de las calzas verdes*, por ejemplo), ella tiene características de los dos sexos: hermosura y valentía, ternura y violencia, discreción y osadía. Es, para aquellos que dividen estrictamente los papeles sociales entre el hombre y la mujer, un monstruo de la naturaleza, una criatura imposible hecha de materia contradictoria. Algunos críticos que estudian esta figura teatral consideran que la mujer vestida de hombre implica la homosexualidad femenina y que así, no tardan en decirnos, representa la más horripilante de las posibles perversiones¹⁶. Pero, para otros que creen en la igualdad esencial de la mujer, es el colmo del ser femenino y humano, es decir, muestra las virtudes de la mujer y las virtudes del hombre a la vez. Comparados con Leonor, los otros personajes parecen pálidos, damas mimadas y pasivas, galanes interesados solamente en los juegos de amor y de honor, y criados infieles, cobardes y egoístas. En el mundo artificial y dramático de estos tipos tradicionales, se puede decir que Leonor es una verdadera figura impresionante. Pero, ¿es ella una heroína feminista?

La respuesta a esta pregunta depende en parte de lo que queremos decir por «feminista». Dado el movimiento político internacional de la liberación de la mujer en nuestros días, las ideas sobre lo que es el feminismo incluyen posiciones más bien conservadoras (la mujer es un ser humano también y tiene sus propios derechos independientes del hombre), medianas (pago igual por trabajo igual e igualdad absoluta en todos los aspectos de la vida) y radicales (la mujer sin necesidad del hombre, por ejemplo, el lesbianismo radical). Aun en el siglo XVII, las opiniones variaban entre la mujer como inferior pero capaz de grandeza como mujer, la mujer igual en todo al hombre, y para ciertos extremistas, la mujer superior al hombre¹⁷. Si nos contentamos con la posición que dice que la mujer es un ser

¹⁶ Los que más fulminan contra la posible homosexualidad son BRAVO-VILLASANTE, pp. 153-58, y B. B. ASHCOM, «Concerning “La mujer en hábito de hombre” in the *Comedia*», *HR*, 28 (1960), 43-62, esp. p. 59.

¹⁷ Una vista general de las ideas filosóficas renacentistas sobre la mujer se encuentra en RUTH KELSO, *Doctrine for the Lady of the Renaissance* (Urbana, Ill, Univ. of Illinois Press, 1956).

humano con todos los derechos y responsabilidades correspondientes, entonces Leonor sí es una figura feminista para su propia época, en que muchos escritores y filósofos querían mantener el *statu quo* medieval de la mujer oprimida e impotente¹⁸. Se toma la responsabilidad de su propio honor y no espera que ningún hombre venga su deshonra. Pero no debemos satisfacernos con sólo este aspecto del drama. También tenemos que colocar a Leonor en la sociedad teatral en que vive.

El contexto que circunda a nuestra protagonista le quita gran parte de su importancia política y social. Leonor, por brava que sea, decide disfrazarse de hombre para recobrar su honor. A diferencia de Laurencia en *Fuenteovejuna*, no se esfuerza como mujer¹⁹. Leonor esconde su feminidad y casi se hace hombre. Le dice requiebros de amor a Estela, desafía a Juan, habla de su honor a Fernando y engaña a todo el mundo. ¿Y para qué? Para poder casarse con el mismo hombre que la abandonó. Leonor, entonces, en vez de ser la gran Amazona que se dice, se convierte superficialmente en hombre para poder subordinarse a Juan —un mentiroso engañador. Esta es exactamente la situación de que habla Kristeva cuando advierte que la mujer se integra en una sociedad masculina solamente cuando se disfraza y se ironiza —la mujer como mujer es completamente impotente²⁰. Además, hay personajes que, por medio de lo que dicen, implican que la mujer es mala, inferior o engañadora. Naturalmente, el que critica a las mujeres en general critica también a Leonor. Como pasa frecuentemente en la comedia, el que más ataca la valía de la mujer es el gracioso. Ribete, hablando de las maquinaciones de su ama, dice:

Mas es mujer; ¿qué no hará?
Que la más compuesta tiene
Mil pelos de Satanás (192b).

Juan, tratando de disculpar el haber abandonado a Leonor, habla del «común descuido / de las mujeres [que] comienza / por afecto agradecido» (204b). Leonor, para él, se convierte en «basilisco mortal..., a mis ojos» (205a). También falta en este drama cualquier discusión del tema feminista tal como aparece en otras comedias²¹. Y ¿qué podemos decir del

¹⁸ Aun los filósofos renacentistas que trataban de mostrar el valor intrínseco de la mujer todavía la condenaban a un rango inferior en la vida. Kelso cita a Juan Huarte de San Juan, Juan de la Cerda, Pedro de Luján, Vicente Mexía, Fray Luis de León, Tomás Sánchez y Juan Luis Vives.

¹⁹ Cf. la gran oración de Laurencia en la Jornada III, escena III; Laurencia nunca abdica su identidad femenina.

²⁰ KRISTEVA, *Polylogue*, pp. 76-78.

²¹ Algunos dramas que presentan discusiones «feministas» son, por ejemplo, la *Egloga de tres pastores*, de JUAN DEL ENCINA; *La vengadora de las mujeres*, de LOPE; *El desdén con el desdén*, de MORENO; y *Lo que quería ver el marqués de Villena*, de Rojas Zorrilla, entre otros.

estado de la mujer cuando Ribete acepta el matrimonio con Flora sólo cuando va a recibir seis mil escudos? (211b).

Esta situación de Leonor se ve más claramente en la resolución del drama. Después de haber hecho tantas hazañas por su honor, Leonor no recibe las alabanzas de los otros, ni mucho menos. Ribete se alegra de que acaben los enredos de su ama, Estela está ligeramente sorprendida de que Leonor la haya engañado, y Juan dice, resignado y a secas, «te adoraré» (211b). Así, nadie le da crédito por lo que ha hecho, y, en general, todos dicen que la acción dependía de la fortuna. Este reconocimiento final resulta ser una escena muy pálida que presenta, en una manera muy forzosa y artificial, el casamiento de seis personajes, y tres de ellos con personas que lo hacen contra su voluntad. No se pronuncia ninguna moraleja, ni feminista ni antifeminista. Se reconocen, se casan y se acabó.

Aun en términos relativos, ¿podemos decir que Leonor se desarrolla, que es mejor persona al final del drama que al comienzo, que ha aprendido algo? Creo que no. La conocemos mejor al final, y así se desarrolla nuestro conocimiento de su personalidad, pero cuando se casa con Juan abdica su estado igual y se subordina de nuevo al hombre. En el texto no hay nada que implique que su condición es mejor al final que cuando empezó la primera jornada. Le falta a Leonor la conciencia feminista de que está luchando por una causa política que tiene importancia para todas las mujeres de la sociedad. Toda la acción del drama ha servido solamente para volvernos a un punto en que Leonor y Juan se casan, y este momento ocurrió antes del comienzo de la primera jornada. Los enredos no sirven para mejorar la situación de Leonor sino que tratan de restablecer una situación anterior, una situación en que Leonor acepta su estado inferior. En fin, a pesar de su disfraz varonil, no es hombre y, por eso, no tiene ningún poder verdadero e intrínseco²². ¿Podemos llamar feminista a una feminista que, por medios feministas, alcanza un fin antifeminista?

Ahora, hablando generalmente, podemos decir que el feminismo (o cualquier materia didáctica o doctrinal) necesita una presentación que muestre coherentemente su tesis o, si se quiere, la moraleja. Si no se comunica bien el mensaje a los espectadores, se pierde el intento y el efecto de la doctrina. *Valor, agravio y mujer*, desde este punto de vista, sufre de demasiada ambivalencia. La gran mujer, por ser brava e independiente, abandona en parte su papel social como mujer (Leonor se convierte socialmente en hombre) para luego subordinarse al hombre deshonesto que

²² KRISTEVA, *Polylogue*, pp. 76-78; SHOWALTER, *A Literature of Their Own*, p. 12; CIXOUS, «The Laughter», p. 248.

la engañó. ¿Cuál será la moraleja de este escenario? ¿Que una mujer que funciona más como hombre es un monstruo imposible? ¿Que el honor es la cosa más importante del mundo? ¿Que el único papel legítimo para la mujer es el de estar casada, y apenas importa con quién? ¿Que la mujer tiene la culpa de haberle dado al hombre la oportunidad de deshonrarla? ¿O, quizá, que una mujer puede hacer lo mismo que un hombre si quiere? Se podría dar testimonio a favor de todas estas moralejas posibles, y probablemente de otras también. La obra es ambivalente, de acuerdo con los preceptos del Barroco.

Este drama trata del honor, del amor, de la venganza, del atrevimiento personal, del estado de la mujer y de otros temas. Además, se presentan distintas visiones de estos temas: el honor del hombre y el honor de la mujer, el amor como juego y el amor como manifestación de una relación honrada, la mujer pasiva y la mujer activa, un sistema medieval de la subordinación de la mujer y un sistema renacentista de la igualdad de la mujer. Leonor es mujer y hombre a la vez, como Juan es hombre de honor y hombre deshonoroso a la vez. Si decimos que esta obra presenta un punto de vista feminista por medio de la Leonor fuerte sin aceptar también a la Leonor subordinada, y viceversa, perdemos gran parte de su complejidad barroca. Esta situación de duplicidad y ambivalencia es la «condición mixta» que se encuentra en muchas obras del Siglo de Oro²³. Generalmente se resuelve la complicación a favor de una de las alternativas por razones dramáticas, pero las comedias no son «literatura comprometida» si con eso queremos decir que son vehículos para presentar alguna doctrina o algún tema didáctico. Muestran, por medio de los personajes, las acciones, la estructura y las palabras, un mundo problemático, ambivalente o, mejor dicho, multivalente, en que los personajes se ven a cada paso confrontados por un dilema o un enigma que tienen que resolver. Además, presentan el conflicto dramático en el contexto de muchos temas, algunos tradicionales, otros sociales, otros religiosos, etc. Algunas veces se premia la prudencia, otras la osadía, otras la humildad pasiva. Wardropper ha señalado la importancia del aspecto dramático, retórico, artístico e irónico sobre el aspecto moralista y doctrinal en la comedia²⁴. Para mí, su tesis explica los dramas como éste en que falta un sentimiento rea-

²³ Cf. *La vida es sueño*, escenas I y II. Una de las exposiciones más claras de esta idea está en el Prólogo a *La Celestina*, ed. Julio Cejador y Frauca, 9a. ed. (Madrid, Espasa-Calpe, 1968), pp. 15-26.

²⁴ BRUCE W. WARDROPPER, «The Implicit Craft of the Comedia», in *Studies in Spanish Literature of the Golden Age Presented to Edward M. Wilson*, ed. R. O. Jones (London, Tamesis, 1973), pp. 339-56.

lista y lógico de las acciones y en que, por consecuencia, la moraleja es o ausente o vaga —los enredos cuentan mucho más que el fin.

En resumen, la mujer en *Valor, agravio y mujer* es un ser humano capaz de ejercer su libre albedrío, pero también es miembro de una sociedad escénica que exige su sumisión al hombre. Por eso, hay a la vez elementos de la trama que podemos llamar feministas y otros no feministas. Por un lado, es notable el mero hecho de que Caro escribiera en el Siglo de Oro y que recibiera las alabanzas de sus colegas varones. No se puede decir que la literatura de mujeres no existía²⁵. También la idea de la mujer poderosa y capaz se puede considerar una fantasía de la mujer oprimida a pesar de su sumisión al final²⁶. Por otro lado, la obra de Caro cae dentro del género de la comedia y, por lo tanto, es una imitación de las obras de teatro escritas por hombres. Sin acceso a investigaciones sobre las diferencias entre el lenguaje masculino y el femenino del Siglo de Oro, no podemos decir nada acerca del estilo de Caro, pero la impresión es que nadie sabría que una mujer escribió *Valor, agravio y mujer* si no conociera el nombre de la escritora de antemano. Puesto que la obra representa la imitación del arte y de la sociedad masculinos de la época, se puede calificar como literatura de la primera etapa de la historia de la literatura de mujeres²⁷. Es un comienzo, y representa por lo menos la existencia de un intento de escribir de parte de una mujer, pero está muy lejos de tener la conciencia política necesaria para ser una obra feminista.

MATTHEW D. STROUD

Trinity University, San Antonio, Texas

²⁵ Cf. SPACKS, pp. 9-11 y 228. Le preocupaba mucho a Virginia Woolf el hecho de que la literatura inglesa no tuviera ninguna escritora como Shakespeare. Como en España, había escritoras alabadas en su propia época, sobre todo durante la Restauración, pero con el paso de los años se desestimaban cada vez más. Véase la introducción a ELIZABETH POLWHELE, *The Frolics, or The Lawyer Cheated (1671)*, ed. Judith Milhous y Robert D. Hume (Ithaca, N. Y., Cornell Univ. Press, 1977), pp. 46-48.

²⁶ Obviamente, Leonor no es la mujer liberada descrita por las escritoras de hoy (véase la sección, «Utopías» en MARKS y COURTIVRON, pp. 233-62). Para las feministas actuales, ella representa lo peor de la sociedad masculina —el engaño y la violencia—. Sin embargo, para la mujer del Siglo de Oro, debemos admitir que ella representaría un modelo de fuerza y resolución.

²⁷ SHOWALTER, *A Literature of Their Own*, p. 13; véase también el ensayo colectivo «Variations sur des themes communs», *Questions féministes*, núm. 1 (1977), reimpresso en MARKS y COURTIVRON, pp. 225-27, en que las etapas del desarrollo de la conciencia femenina se llaman la feminidad, la feminitud y el feminismo.