

LA RUPTURA DE LA NORMA EN EL DISCURSO DE ANA CARO MALLÉN¹

JUANA ESCABIAS TORO

Universidad Complutense de Madrid - ITEM

I. TEXTO, AUTOR Y DISCURSO

EN “LA MUERTE DEL AUTOR”, ROLAND Barthes realiza una reflexión sobre la multiplicidad de voces narrativas presentes en un texto literario como herencia del bagaje cultural que sustenta a su creador.

¿Quién está hablando así? ¿El héroe de la novela, interesado en ignorar al castrado que se esconde bajo la mujer? ¿El individuo Balzac, al que la experiencia personal ha provisto de una filosofía sobre la mujer? ¿El autor Balzac, haciendo profesión de ciertas ideas “literarias” sobre la feminidad? ¿La sabiduría universal? ¿La psicología romántica? [Barthes, 1987: 65].

Michel Foucault incide en la misma reflexión en “¿Qué es un autor?”, partiendo de conceptos para él fundamentales: la relación de apropiación de ese autor con sus creaciones, la relación de atribución de la persona con lo escrito y la posición del autor frente a los diferentes tipos de discurso y campos discursivos. La conclusión de Foucault [1999] es que la noción de autor constituye un momento culmen en la individualización de la historia de las ideas.

Tomando como premisa la relación entre el autor y su creación, cada obra literaria posee un principio que articula su sentido. Los textos son

1 Este artículo se enmarca en los objetivos investigadores del ITEM y del proyecto CARTEMAD (H2019/HUM-5722).

hechos sociales y culturales, cada libro nos habla desde el momento histórico y social con el que se relaciona, pero al mismo tiempo los libros forman parte de redes de textos. La intertextualidad, término enunciado por Julia Kristeva [1978] a partir de la obra de Mijail Bajtin, es definido por ella como la relación entre un texto y otro. Esa cualidad permite establecer las convergencias o divergencias existentes entre varios textos literarios y también posibilita propiciar entre ellos un diálogo que nos descubra las características que les son propias de forma exclusiva. Para Bajtin [1989], una relación entre textos es una relación entre puntos de vista sobre el mundo que se articula en un eje identificación-distancia y debe entenderse como relación dialógica a todos los niveles: clases sociales, cosmovisiones...

Vinculado al concepto de la Intertextualidad, Gerard Genette [1989] enuncia el de architextualidad para definir el proceso de conexión de textos comprendidos dentro del mismo género, es decir, con características comunes. Todos estos conceptos, servirán como punto de partida de un análisis del discurso en la obra dramática de Ana Caro Mallén. La prospección atenderá a la relación de su teatro con el de su época en igualdad de condiciones y contexto, es decir, en relación con las comedias escritas por otras autoras contemporáneas a ella, teniendo en cuenta la forma en que los textos se entretujan y relacionan unos con otros y las actitudes del enunciador hacia ellos y sus contextos.

2. ANA CARO MALLÉN EN SU ÉPOCA

La contribución de las mujeres al Teatro Español del Siglo de Oro resulta extraordinaria. Carmen Alarcón [2000] documenta la existencia de numerosas actrices y empresarias teatrales. Respecto a las escritoras, sumando la perspectiva temporal delimitada por el “Ciclo Lope de Vega y el Ciclo Calderón de la Barca” [Ruiz Ramón, 2000: 147], la perspectiva espacial (el “Imperio Español”)² y el género creativo (teatro), durante el Siglo de Oro se contabilizan veintiuna dramaturgas españolas.

El teatro del XVII está regido por la fórmula de la “comedia nueva” que Lope de Vega convierte en doctrina en su *Arte Nuevo de hacer comedias...*

2 Los escritores portugueses entre 1580 y 1640 y los nacidos en “El nuevo mundo” son considerados españoles en todas las antologías de la Literatura y del Teatro Español.

El estilo teatral renacentista fenece ante el empuje de esta moderna estructura cimentada sobre la acción dramática, la multiplicidad de espacios y lugares de la representación, temáticas comunes sostenidas por personajes tipo y la utilización del verso polimétrico. La fórmula la emplean de manera sistemática todos los autores, desde Tirso de Molina a Calderón de la Barca. Las dos comedias conservadas de Ana Caro Mallén (*Valor, agravio y mujer* y *El conde Partinuplés*) siguen fielmente el modelo. También son “comedia nueva” cuatro obras teatrales escritas durante el siglo xvii por varias dramaturgas españolas: *La firmeza en la ausencia*, de Leonor de la Cueva y Silva, *El muerto disimulado* de Ángela de Acevedo, *Los empeños de una casa*, de sor Juana Inés de la Cruz³ y *La traición en la amistad*, de María de Zayas. Estas seis piezas, vinculadas por una relación de architextualidad, servirán como base de nuestro análisis⁴.

Dentro del panorama de las dramaturgas áureas, Ana María Caro Mallén de Torres supone un caso excepcional: estrenó en los corrales de comedias de la época y cobró por sus estrenos. “Cultivó la poesía en nuestro tiempo y permitió que fueran representadas en público algunas Comedias, que efectivamente lo fueron con gran éxito” [Antonio, 1778: 368]. “Insigne poeta que ha hecho muchas comedias representadas en Sevilla, Madrid y otras partes con grandísimo aplauso” [Caro, 1915: 73]. Sobre la remuneración que recibió por su teatro poseemos diferentes pruebas⁵:

Y en el caso de don fernando de la torre, don cristobal de mora, doña ana Caro mallén y don antonio de Torquemada, vecinos de esta ciudad, en que dicen que ellos escribieron los autos que se representaron en las fiestas del santísimo sacramento de este año, y porque no se les

3 Sor Juana, autora de numeroso teatro religioso, escribió dos comedias más, pero en colaboración: *Amor es más laberinto*, con fray Juan de Guevara y *La segunda Celestina*, con Agustín de Salazar y Torres.

4 Se toman los siguientes textos: Ángela de Acevedo, *El muerto disimulado* edición s. xvii BNE T/19049; Ana Caro Mallén, *El conde Partinuplés* manuscrito s. xvii BNE y *Valor, agravio y mujer* manuscrito s. xvii BNE; sor Juana Inés de la Cruz, *Los empeños de una casa*, Joseph Padrino, Sevilla, S. xvii; Leonor de la Cueva y Silva, *La firmeza en la ausencia*, manuscrito s. xvii BNE y María de Zayas, *La traición en la amistad* manuscrito s. xvii BNE.

5 Poseemos cuatro documentos de cobro de Ana Caro Mallén por sus escritos, tres del Archivo Municipal de Sevilla (años 1641, 1642 y 1645) y uno del Archivo Histórico del Ayuntamiento de Madrid (año 1637).

ha dado la satisfacción de sus trabajos = dicen a la ciudad se sirva de que se les pague la cantidad que otros años se suele dar [Archivo Municipal de Sevilla: Actas capitulares, 1641. Signatura: H/1651].

El legado completo de Caro Mallén se compone de esas dos comedias más una loa, un coloquio sacramental y cinco poemas sueltos. También fue autora de relaciones de sucesos, género antecesor del periodismo: se conservan cuatro de sus relaciones. Conocemos además el título de varios de sus autos sacramentales perdidos. Su primer texto se edita en 1628 y el último en 1646. El misterio de sus orígenes (que buscaron durante años muchos investigadores) fue resuelto a principios del siglo XXI, reconstruyéndose por fin su biografía⁶, que la revela como hija adoptiva de una importante familia andaluza relacionada con la corte de Felipe IV⁷ [Escabias, 2017].

Como escritora de poesía, teatro religioso, comedias y relaciones de sucesos, su capacidad para el diálogo entre géneros queda probada, destacando en su producción la existencia de vasos comunicantes y similitudes: de sus cuatro relaciones de sucesos, tres ocurren en enclaves internacionales (Tetuán, Japón y la frontera entre Francia y los Países Bajos), lo mismo que sucede con sus dos comedias (Flandes y Constantinopla). El verso es la materia que utiliza indistintamente en relaciones, teatro y poesía, y sus temáticas giran en torno al amor y la denuncia de injusticias generales o particulares. En sus dos comedias realiza una incursión en dos subgéneros, las comedias de magia (*El conde Partinuplés*) y las comedias de mujer disfrazada de varón (*Valor, agravio y mujer*).

El conde Partinuplés se publicó en 1653. Recrea la historia de Rosaura, emperatriz de Constantinopla, que se niega a casarse porque un hechicero vaticinó que su marido la asesinará. Obligada por su pueblo a tomar esposo para asegurar descendencia, se inclina por Partinuplés.

6 La investigación de Juana Escabias, (de 2008 a 2013), permitió reconstruir la biografía de Ana María Caro Mallén de Torres. Recorrió diversos archivos, entre ellos: Archivo Histórico del Arzobispado de Granada, Archivo Histórico Iglesia de Sagrario-Catedral, Archivo General de la Nación en México, Archivo Histórico Iglesia de Santos Justo y Pastor, Archivo de la Real Chancillería de Granada, Archivo Histórico Parroquia de Santa María Magdalena, Archivo Histórico de Lora del Río y Archivo de Protocolos.

7 El Testamento de don Juan Caro de Mallén, de 1655, documenta esa relación.

Pero antes de tomar una decisión definitiva, exige conocerlo y tratarlo en la intimidad de la noche, para cerciorarse de que junto a él será feliz y podrá realizarse como ser humano. Ayudada por una hechicera le lleva a su palacio, donde le visita noche tras noche, ocultando su identidad y su rostro en la oscuridad.

La historia se inspira en la novela francesa *Román de Partonopleus de Blois*, escrita en el siglo XII y de autor desconocido, que reinterpreta el mito de Eros y Psique trasladándolo a la Edad Media y vinculándolo al entorno caballeresco y el ideal del amor cortés. Según Bonilla y San Martín [1908], Milton A. Buchanan sitúa la primera edición española de esa novela en 1513⁸. Richard Smith encontró otra edición que fecha en 1497. Hay noticias de doce ediciones más realizadas en España hasta 1643. Julio Caro Baroja sostiene que a mediados del XIX aún podía comprarse en formato de pliego de cordel, incluyendo episodios “extraídos de los cuentos populares” [Caro Baroja, 1969: 322].

Bonilla y San Martín [1908] dice que *Partonopleus de Blois* recrea una leyenda antiquísima de Constantinopla traída de forma oral por los cruzados. Marcelino Menéndez Pelayo afirma que el vínculo entre la historia y el mito griego es incuestionable y que como relato de su género es “de los más prolijos e ingeniosos en detalles” [Menéndez Pelayo, 2008: 233]. Luis Alberto de Cuenca [1987] asegura que la historia está inspirada en *Lanval*, un “lai”⁹ de María de Francia¹⁰, Luis Alberto de Cuenca [1987]. El componente de “lo maravilloso” es clave en la historia. “Un ambiente de encantamiento caracteriza todo el texto” [Morales, 2004: 21]. Las comedias de magia, causaron furor entre el público durante años pero que fueron despreciadas por los críticos a partir del XVIII. El Neoclasicismo denostó sin piedad estas comedias y decretó que debían ser desterradas de la escena. Pero durante siglos cosecharon ejércitos de seguidores que concurría a verlas para presenciar lances sobrenaturales, emocionarse y soñar.

8 Esta edición está perdida.

9 Un “lai” es un poema corto de formato narrativo escrito para ser cantado en una combinación de primitivo inglés y francés que relata las aventuras de un héroe. El origen de la palabra es celta.

10 María de Francia vivió en el siglo XII. Se desconoce su origen.

El estreno de una comedia de magia hacía subir la recaudación de los teatros. Cuando, a finales del siglo xviii, las autoridades deciden refinar el gusto del público, lo primero que hacen es prohibir la representación de las comedias de magia, providencia que se tomó en 1788 [Doménech, 2008: 9].

En 1974, Julio Caro Baroja lanza una mirada desprejuiciada sobre las comedias de magia, defendiendo que suponen un avance en la secularización del teatro, pues en los prodigios y hechos sobrenaturales que se prodigaban en ellas había magia blanca realizada en torno a conocimientos científicos de leyes naturales y “los sentidos jugarán tanto como el intelecto en la creación de espectáculo” [Caro Baroja, 1974: 22].

Valor, agravio y mujer está inspirada en un texto contemporáneo para su propia autora, *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, cuya acción protagoniza una dama (doña Juana) seducida por un caballero (don Martín) y abandonada posteriormente por este, que huye para casarse con otra (doña Inés). La agraviada se viste de hombre y persigue a su burlador hasta que lo encuentra. Vestida de varón, corteja a doña Inés hasta conseguir enamorarla y separarla de don Martín. El texto fue publicado en 1635.

La obra se estrenó en Toledo en 1615, por la compañía de Pedro Valdés. Según Zamora Vicente [1990], fue un fracaso que Tirso achacó a la poca idoneidad de su protagonista femenina (la voluminosa y madura esposa del comediante, Jerónima de Burgos). Fue reestrenada en numerosos lugares. Roque Figuerola la representó en 1626, 1627 y 1629 en Sevilla, donde vivía Caro Mallén, que pudo presenciar una representación o leer el texto. *Valor, agravio y mujer* es una obra de madurez por su calidad y contenido reflexivo. Debió de ser escrita y estrenada entre 1630 y 1640. Las coincidencias entre *Don Gil...*¹¹ y *Valor...* resultan evidentes argumental y formalmente.

En *La mujer disfrazada de varón en el teatro español (siglos xvi y xvii)*, Carmen Bravo-Villasante explica cómo Lope de Vega en su *Arte nuevo...* sistematiza el recurso de sacar a escena a una mujer vestida de hombre: “se hizo tan popular en el teatro de la época que todos los dra-

11 Para la comparación tomamos la edición de *Don Gil de las calzas verdes* de Alonso Zamora.

maturgos seguidores de Lope se sirvieron de él en sus obras principales” [Bravo Villasante, 1956: 85]. Esta investigadora describió el uso y función del disfraz masculino y estableció una tipología de personajes según sus motivaciones, objetivos y aspecto físico dentro de la que la protagonista de *Valor...* se corresponde con el tipo de enamorada que busca a su seductor y no es hombruna.

3. EL DISCURSO FEMENINO EN EL TEATRO ÁUREO

Cuando en 1609, en su *Arte nuevo...*, Lope de Vega instaura la estructura teatral que cristalizaría en la “comedia nueva”, no solo establece parámetros formales y estilísticos, sino también un férreo sistema de valores que afectaba de manera especial a las mujeres. “Las damas no desdigan de su nombre”, dice en su verso 280, para afirmar en los versos 227-230: “Los casos de la honra son mejores / porque mueven con fuerza a toda gente; / con ellos las acciones virtuosas / que la virtud es dondequiera amada”¹².

Los temas centrales de la “comedia nueva” son el amor, el honor y el orden social, y la mujer se convierte en objeto principal de la salvaguarda de ese honor, canalizada hacia su castidad y recato sexual. En las piezas (reflejo de la sociedad del momento) el hombre tutela a la mujer: hija, esposa, o hermana. La “comedia nueva” crea un personaje específico para protegerlas, “el caballero” (esposo, padre o hermano de la dama). Un ejemplo de ese personaje es el Pedro Crespo de *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca, quien debe vengar la violación de su hija a manos de un capitán del ejército. Otro ejemplo es Justo Távera, hermano de Estrella Távera en *La estrella de Sevilla*, (atribuida a Lope de Vega, aunque otras investigaciones la atribuyen a Andrés de Claramonte)¹³ que defiende a la joven de un monarca que quiere seducirla.

En la lastrante carga ideológica defendida a través del teatro de la época buscaremos los rasgos definitorios del discurso teatral de Ana Caro Mallén y sus diferencias con el de sus contemporáneas. Desde el punto de vista de la architextualidad, las seis piezas poseen caracterís-

12 Se ha tomado la edición de Enrique García Santo-Tomás.

13 Ver S.E. Leavitt, “La Estrella de Sevilla and Claramonte”, Cambridge, Massachusetts, 1931.

ticas comunes: una estructura dividida en tres jornadas y compuestas en verso polimétrico. Donde encontramos claras diferencias entre el teatro de Caro Mallén y el de otras autoras de su época, es en la posición que Foucault establece entre el autor y su discurso. También hallamos divergencias entre ella y sus contemporáneas en la relación dialógica de la que habla Bajtin al referirse a los procesos de identificación y distancia que genera el autor en sus creaciones, materializados en las diferentes cosmovisiones de sus personajes.

La firmeza en la ausencia, comedia de la poetisa Leonor de la Cueva y Silva, que nació en Medina del Campo a principios del XVII, sitúa su argumento en Nápoles. Don Juan y Armesinda están enamorados. Pero el rey Filiberto envía al caballero a la guerra para librarse de él y, en su ausencia, intenta arrebatarle a la muchacha, que resiste su acoso. Filiberto inventa que don Juan se ha casado con otra, pero Armesinda, en lugar de casarse con el rey movida por el despecho, ingresa en un convento jurándole amor eterno a don Juan, que finalmente regresa a casa y a los brazos de su amada.

El núcleo de la acción es la firmeza de Armesinda frente a los intentos del rey por poseerla, reiterativo y único conflicto. Serrano y Sanz no lo encuentra desprovisto de interés, aunque “desde las primeras escenas se adivina el desenlace” [Serrano y Sanz: 1975, 301]. Fernando Doménech y Felicidad González Santamera, también apuntan a que su desarrollo está excesivamente centrado en el asedio de Armesinda y su asombrosa perseverancia en el amor a un ausente. “En esta figura de sobrehumana fidelidad, centra Leonor de la Cueva su defensa de las mujeres.” [Doménech / González Santamera, 1994: 223]. González Santamera dedica a este texto otro estudio en solitario en el que destaca la excesiva moralidad y autocensura de la autora:

Tampoco la comicidad de situación, propia de la comedia de enredo, existe aquí. (...) Esta seriedad es propia de la comedia palatina, ya que la dignidad de los personajes que aparecen (reyes, infantas, grandes...) está reñida, según los prejuicios sociales del momento, con los amoríos y enredos propios de la comedia de capa y espada [González Santamera, 2000: 63].

El muerto disimulado, obra de la portuguesa Ángela de Acevedo, dama de la reina Isabel de Borbón que vivió a mitad del siglo XVII y que repre-

sentó sus obras en la corte, tiene por protagonistas a Jacinta y a su enamorado Clarindo, a la hermana de este, Lisarda, y al caballero don Álvaro. Un año después de haber perdido a su amado Clarindo, Jacinta se mantiene fiel a su amor y su recuerdo, aunque don Álvaro (que intentó matar a Clarindo para poder casarse con Jacinta) la corteja. Tras largas peripecias, los amantes se reencuentran. Destaca como tema principal la fidelidad femenina y la firmeza de la protagonista ante la palabra de matrimonio dada, pese a que la muerte le arrebató a su prometido. Fernando Doménech subraya la falta de entidad psicológica de los personajes.

Ni siquiera el carácter se mantiene en algunos casos: el viejo don Rodrigo aparece en la primera escena como un padre colérico capaz de matar a puñaladas a su propia hija porque quiere meterse a monja y al cabo de un momento se ha convertido en un amable y bondadoso anciano [Doménech, 1999: 17].

Esa falta de entidad provoca en las protagonistas femeninas de la pieza una carencia absoluta de objetivos vitales. María Isabel Barbeito Carneiro señala como rasgo definitorio en su autora “el amor como principal motor dramático (la tiranía del amor) y la tiranía del honor” [Barbeito Carneiro: 1985, 179], un amor que ellas reciben como sujeto pasivo y nunca activo. La temática de la comedia es, al igual que en *La firmeza en la ausencia*, el elogio a la fidelidad femenina. Destaca en la obra el recurso del travestismo de Clarindo, hombre disfrazado de mujer para camuflar su identidad.

El travestismo femenino también es empleado por sor Juana Inés de la Cruz en *Los empeños de una casa*, protagonizada por dos parejas de enamorados, doña Ana y don Juan, doña Leonor y don Carlos. Don Pedro, hermano de doña Ana, y los cuatro anteriores personajes se ven envueltos en un juego cruzado de seducción, desengaños y rupturas en el que el criado Castaño, disfrazado de mujer, sirve el momento cumbre del conflicto.

Según Celsa C. García Valdés, una de las características más peculiares del texto es la presencia de la mujer como eje conductor de la historia (y no como receptora), mujeres fuertes y decididas y “la representación del complicado sistema de relaciones conyugales” [García Valdés, 2010: 50]. Las relaciones familiares no están exentas de crítica (por

el sometimiento de la mujer a los dictados del varón), mientras que en las dos anteriores comedias no se aprecia ese elemento. Sobre la obra, estrenada en México en 1683 en una fiesta palaciega, existen infinidad de estudios críticos, que García Valdés recoge cabalmente. Todos destacan la perfecta descripción y evolución psicológica de su protagonista, doña Ana, a través de la que la autora realiza una defensa del saber y la preparación cultural en las mujeres. Juan Antonio Hormigón, afirma que el personaje es “una contrafigura de la propia sor Juana: “Inclineme a los estudios / desde mis primeros años / con tan ardientes desvelos, / con tan ansiosos cuidados...” [Hormigón, 1996: 543]. Pero lo verdaderamente asombroso en esta pieza es la valentía discursiva empleada por sor Juana frente a la férrea castidad a la que obligaba su época.

El criado Castaño parece compendiar, en un primer momento, la quintaesencia del disfraz. (...) Pero su verdadera originalidad radica en su reacción frente a los requiebros del galán: al ridiculizar sus declaraciones amorosas y convidarle a que pase de palabras a obras, hasta dejarle “un muchacho que herede la hacienda”, elabora una parodia de los convencionalismos de la comedia de enredo [Canavaggio, 1978: 139].

El texto es un alegato de la igualdad entre hombres y mujeres incluso en el plano sexual. En él subyace un discurso ético de difícil defensa por parte de sor Juana, obligada públicamente a asumir el concepto de honestidad propio de la época e inherente al hecho de ser mujer. Concepción Argente del Castillo [2000] dice que, pese a sentirse amparada en la ambigüedad del texto teatral, el reto para sor Juana era difícil. ¿Cómo exigir para la mujer una libertad sexual en la que sus devaneos sean tolerados como lo eran en los hombres? Ante el dilema, sor Juana elige una fórmula efectiva, poner su discurso en boca de un personaje masculino disfrazado de mujer, el criado Castaño. Pero incluso sus personajes masculinos hacen gala de un progresismo nada frecuente en el xvii: “Cuando el criado Castaño pregunta a D. Carlos en *Los empeños de una casa* si no se enoja al encontrar a Leonor, su amada, en una casa extraña, D. Carlos le contesta que él está haciendo lo mismo, sin que le acarree ninguna censura” [Argente del Castillo, 2000: 26].

En *La traición en la amistad*, única obra teatral conocida de la novelista madrileña María de Zayas, tres galanes y cuatro damas practican un juego de amores cruzados compuesto por mujeres activas sexualmente que se han entregado a sus enamorados y que seducen a los

varones. Destaca la libertad de María de Zayas a la hora de crear este mundo de encuentros sexuales. “Los personajes se enamoran y desenamoran, se juntan, se acuestan, con una alegría propia del vodevil más descarado” [Hormigón, 1996: 603]. La comedia resulta audaz, el protagonismo de la conquista lo practican las mujeres en un momento en que la moralidad obliga al recato. “Es posible que el enfoque bastante abierto del tema del amor haya sido un obstáculo para llevarla a escena” [Recinos, 2002: 354].

María Isabel Barbeito Carneiro llama la atención sobre este valioso juego a varias bandas entre cuatro parejas, con el amor, erigido como dueño absoluto. “En esta comedia el Rey o Poderoso es sustituido por el amor. (...) No hay en esta obra esposo, padre o hermanos. A la hora de rescatar su honra, Laura se dirige a otra mujer, Marcia, para que la ayude” [Barbeito Carneiro, 1985: 837-838]. El personaje de Fenisa, resulta excepcional: seductora y libertina. Valerie Hegstrom, autora de una edición en inglés de la comedia, opina que es la contrafigura femenina de Don Juan Tenorio.

We might say that Zaya’s play is simultaneously an inversion, a subversion and a comic copy of the Burlador, especially with regard to the relations hips between men and women, power and authority seduction and deception subject and object [Hegstrom, 1999: 19].

Alessandra Melloni también destaca que Fenisa adopta los atributos masculinos de conquistadora sexual en una auténtica transformación de lo femenino en masculino.

Quanto all’espedito del travestimento, típico della *novela cortesana* come della *commedia barocca*, nella *TraiAm* non è usato dalla Zayas in modo concreto come un vero e proprio mutamento di abito da parte dei personaggi, ma metaforicamente attraverso lo schema di simulazione attuato da Fenisa [Melloni, 1981: 498].

Fernando Doménech señala la caracterización de los personajes femeninos, mujeres capaces de solucionar sus problemas y los de otras que acuden a ellas.

Fenisa entra, sale, conquista, requiebra, y cuando se ve abandonada, en lugar de llorar sola, se va como una leona a pedirle explicaciones a

Marcia. Marcia, por su parte, organiza, decide, trama el enredo, casa a unos y a otros. (...) Hasta la pasiva Laura tiene arrestos para presentarse en casa de su rival [Doménech, 1996: 38].

Al final, la autora restaura el orden moral, las tres parejas anuncian su boda quedando desemparejada una mujer, Fenisa. “La comedia termina con la vuelta al orden, el castigo de los que han roto los límites y una cierta moraleja. Un final exigido por los esquemas del teatro barroco” [Doménech / González Santamera, 1996: 37]. Pero a la hora de castigar a quienes rompieron los límites, María de Zayas absuelve a los hombres que, perdonados por sus enamoradas, se emparejan con ellas. El castigo recae exclusivamente sobre Fenisa, la mujer que rompió las normas y fue activa sexualmente.

4. ANA CARO MALLÉN FRENTE A SUS CONTEMPORÁNEAS

Otro personaje femenino que rompe con el canon de su época es doña Leonor, protagonista de *Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro Mallén. Abandonada por el galán al que se entregó tras recibir de su boca palabra de esposo, se viste de hombre para salir a buscarlo y matarlo, albergando en su persona la misión destinada a los hombres de la época. Cuando su criado Ribete pone en duda que ella tenga fuerza física para enfrentarse con don Juan, doña Leonor se compara “con la Camila de Virgilio y otras legendarias guerreras protagonistas de remotas leyendas” [Escabias, 2017: 140]. Lola Luna entiende que con esta hazaña Leonor se convierte en vengadora del burlador “trascendiendo lo particular de su caso y erigiéndose en vengadora de su género” [Luna, 1992: 312].

Pero Leonor no es una mujer con atributos varoniles, según la categorización de Carmen Bravo Villasante [1956]. Caro Mallén no construye a una imitadora de hombres, sino a una mujer con atributos femeninos capaz de realizar las mismas acciones que ellos. Su crítica al modelo social del momento se centra en el disfraz varonil tras el que esta está obligada a camuflar su naturaleza femenina para ganar el espacio de libertad destinado en exclusiva a los hombres y vetado a las mujeres. Su objetivo vital es alcanzar la felicidad a través del amor. Todos los personajes femeninos de la obra poseen gran carácter, inteligencia y cultura. La condesa Estela y su prima Lisarda, que en al principio

de la comedia aparecen vestidas de cazadoras, son un ejemplo. Las dos aportan al argumento otra peculiaridad, la amistad y alianza entre mujeres.

En *El conde Partinuplés* Ana Caro Mallén repite la fórmula de complicidad entre mujeres inteligentes, en esta ocasión con la hechicera Aldora y su prima, la emperatriz Rosaura. Obligada por su pueblo a casarse, Rosaura antepone su derecho a la felicidad y la autorrealización ante cualquier mandato, un modelo de mujer independiente y despreciada en pleno Siglo de Oro. María José Delgado destaca los valores progresistas de *Valor...* y *El conde...* asegurando que “Ana Caro usó sus dramas como vehículo para fomentar un posible cambio en las ideas sociales de su época puesto que ambas comedias constituyeron un visible documento crítico-social” [Delgado, 1998: 13].

Guadalupe Recinos incide en el valioso juego de traspaso de valores hombre-mujer presente en *Valor...* “Las palabras de la protagonista nos sugieren una dialéctica en la que identidad y diferencia, ser y parecer, son intercambiables y funcionan de acuerdo con el vestuario que esta lleve” [Recinos, 2002: 427]. Rina Walthaus repara en la voluntad de los personajes femeninos de labrar su propia vida, lanzándose al amor y la aventura y siendo agentes y sujetos de la acción. “La mujer domina el ambiente que le toca vivir” [Walthaus, 1992: 341]. Concepción Argente del Castillo se centra en la libertad sexual que practican las féminas de ambas piezas, en especial Rosaura, que anima a Partinuplés a utilizar con ella los sentidos del tacto, gusto y olfato: “Estas palabras significan alejarse del sentido neoplatónico y espiritual del amor” [Argente del Castillo, 2000: 29].

Se aprecia que, respecto al principio articulador de sentido que guardan las creaciones de estas cinco autoras, Leonor de la Cueva y Ángela de Acevedo eligen un modelo de mujer en consonancia con la mentalidad de su época, ya que bosquejan heroínas cuya principal cualidad es el sometimiento a un hombre y la alabanza a la castidad femenina por encima de toda lógica. A través de las palabras y los actos de sus personajes femeninos, sujetos pasivos y receptores de la acción y de las decisiones de los demás, reproducen los valores al uso, sirviéndose de sus obras para que hable a través de ellas la mentalidad oficial. La relación de ambas autoras con sus personajes y con el discurso normativo del momento es idéntica. En el caso de Leonor de la Cueva, sus pre-

juicios y su capacidad para la autocensura son aún mayores, llegando incluso a las formas estilísticas. No se permite ni la libertad de escribir una comedia de enredo conducida por el ingrediente de la comicidad, como aprecian Doménech y González Santamera [1994], quizás por considerarlo impropio de una dama.

Frente a la falta absoluta de metas, deseos propios y objetivos vitales de las mujeres creadas por estas dos autoras, emergen los personajes femeninos cargados de decisión de María de Zayas, sor Juana Inés de la Cruz y Ana Caro Mallén. Las tres autoras hacen gala de un proceso de individualización respecto a la norma, creando figuras femeninas de gran personalidad, seguridad, audacia y deseo de autorrealización. No hay en sus obras esposo, padre o hermano que someta a las mujeres, y cuando estos existen son utilizados para cuestionar unas tiránicas relaciones familiares de las que sus personajes escapan gracias a su atrevimiento e ingenio.

En un contexto de moralidad y recato, las obras de estas tres autoras no nos hablan desde el momento histórico y social al que pertenecen y con el que deberían relacionarse de forma armónica. Las mujeres libres, decididas y autosuficientes de las tres autoras atacan la normatividad desde todos los flancos posibles. Pero María de Zayas, al final de su comedia *La traición en la amistad*, restaura el orden establecido y genera un desenlace de acuerdo con el decoro, castigando a quienes desafiaron las costumbres. El castigo, sin embargo, recae exclusivamente en Fenisa, la mujer que se atrevió a romper los límites. Los hombres, autores del mismo “delito”, quedan absueltos, haciendo gala la autora de una autocensura argumental que rehabilita su discurso de cara a la filosofía de la época. Solamente sor Juana Inés de la Cruz y Ana Caro Mallén llevan la ruptura de la norma que suponen sus discursos hasta sus últimas consecuencias.

No obstante, sor Juana Inés realiza su defensa de la igualdad entre hombres y mujeres de forma indirecta, a través de las palabras de dos varones (uno de ellos disfrazado de mujer), diciendo por boca de ellos lo que entiende que una mujer no puede decir por sí misma. Es Ana Caro Mallén en exclusiva la que realiza esa defensa de la equiparación de derechos entre sexos (incluso en el ámbito sexual) a través de las propias mujeres, valiéndose de las palabras y los actos de sus personajes femeninos y con una naturalidad y falta de prejuicios inaudita en el

siglo que le tocó vivir. Sus mujeres sirven de instrumento a su discurso, que alcanza la categoría de atentado contra la filosofía y costumbres de su época. Con ese insólito ejercicio de progresismo realiza el mayor proceso de individualización conocido hasta hoy de una dramaturga del siglo XVII respecto al discurso oficial de la época a la que pertenece.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS:

- ACEVEDO, ÁNGELA DE. *El muerto disimulado*. Edición s. XVII, sin lugar, fecha ni editor. BNE T/19049.
- CARO MALLÉN DE TORRES, ANA MARÍA. *Valor, agravio y mujer*. Manuscrito, primera mitad del s. XVII. BNE. MSS: 16.620.
- *El Conde Partinuplés*. Manuscrito, primera mitad del s. XVII. BNE. MSS: 17.189
- (1928): *Relación de las fiestas en el convento de San Francisco...* Sevilla, sin editor, 1628.
- (1633): *Grandiosa victoria que alcanzó de los Moros de Tetuán Iorge de Mendoza y Piçaña...* Sevilla, Simõ Fajardo.
- (1635): *Relación de la grandiosa fiesta, y octava...* Sevilla, Andrés Grande.
- (1637): *Contexto de las reales fiestas...* Madrid, Imprenta del Reino.
- CUEVA Y SILVA, LEONOR. *La firmeza en la ausencia*. Manuscrito, s. XVII. BNE. MSS: Yy.559.
- CRUZ, SOR JUANA INÉS DE *Los empeños de una casa*, Joseph Padrino, Sevilla, s. XVII.
- ZAYAS, MARÍA. *La traición en la amistad*. Manuscrito s. XVII. BNE. MSS: 173.

FUENTES SECUNDARIAS:

- ALARCÓN, MARIA DEL CARMEN (2000): "Tras las huellas de Sor Marcela: Sor Francisca de Santa Teresa y el teatro conventual femenino del siglo XVII", en *Autoras y Actrices en la historia del teatro español*, de Luciano García Lorenzo (ed). Murcia, Universidad de Murcia y Festival de Almagro, pp. 257-266.
- ANTONIO, NICOLÁS (1788): *Biblioteca Hispana Nova*. Madrid: Imprenta de la Viuda y herederos de D. Joaquín Ibarra.
- ANZOÁTEGUI B. IGNACIO, ed (1968): *El conde Partinuplés. Roberto el diablo. Clamades y Clarmonda*. Madrid: Espasa Calpe.
- ARGENTE DEL CASTILLO, CONCEPCIÓN (2000): "La aportación de la mujer al imaginario femenino del siglo XVII", en *Autoras y Actrices en la historia del teatro español*, de Luciano García Lorenzo (ed). Murcia, Universidad de Murcia y Festival de Almagro, pp. 15-46.

- BARBEITO CARNEIRO, MARÍA ISABEL (1985): *Escritoras madrileñas del siglo XVII*. Madrid, Tesis doctoral.
- BARTHES, ROLAND (1987): “La muerte de un autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987.
- BAJTÍN, MIJAIL (1989): *teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, ADOLFO (1908): *Libro del esforçado caballero conde Partinuplés que fue emperador de Constantinopla*. Madrid: Bailly y Baillière e hijos.
- BRAVO VILLASANTE, CARMEN (1956): *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente.
- CANAVAGGIO, JEAN (1978): *La mujer en el teatro y la novela del siglo xvii*. Toulouse, CRNS, 1978. pp. 132-152.
- CARO, RODRIGO. (1915): *Varones insignes en letras, naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*. BNE. MSS: 9575.
- CARO BAROJA, JULIO (1969): *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente.
- (1974) *Teatro popular y magia*. Madrid, Ediciones de la revista de Occidente.
- CUENCA, LUIS ALBERTO DE (1987): *Los Lais de María de Francia*. Madrid: Siruela.
- DELGADO, MARÍA JOSÉ (1998): *Las comedias de Ana Caro*. New York, Peter Lang.
- DOMÉNECH, FERNANDO (2008): *Teatro breve de mujeres (Siglos xvii-xx)*. Madrid, ADE.
- (2008): *La comedia de magia*. Madrid, Fundamentos.
- (1999): *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarem. El muerto disimulado*. Madrid, ADE.
- (1994): con GONZÁLEZ SANTAMERA, FELICIDAD: *Teatro de mujeres en el Barroco*. Madrid, ADE.
- ESCABIAS, JUANA (2015): *El conde Partinuplés*. Madrid, Esperpento Ediciones.
- (2017): *Vida y obra de Ana Caro Mallén*. Sevilla, Benilde.
- FOUCAULT, MICHEL (1999): “¿Qué es un autor? Entre filosofía y literatura”. *Obras esenciales I*. Barcelona: Paidós.
- GARCÍA VALDÉS, CELSA CARMEN (2010): *Los empeños de una casa / Amor es más laberinto*. Madrid, Cátedra.
- GENETTE, GERAD (1989): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GONZÁLEZ SANTAMERA, FELICIDAD (2000). “Leonor de la Cueva y Silva, una escritora ausente”, en *Autoras y actrices en la historia del Teatro Español*, de Luciano García Lorenzo (ed.) Murcia, Universidad de Murcia y Festival de Almagro, pp. 49-79.
- HEGSTROM, VALERIE (1999): *La traición en la amistad*, by María de Zayas. Cranbury, Associated University Presses.
- HORMIGÓN, JUAN ANTONIO (1996): *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-*

- 1994). Volumen I. Madrid, ADE.
- KRISTEVA, JULIA. (1978): *Semiótica 1 y 2*. Madrid: Fundamentos.
- LUNA, LOLA (1992): *Ana Caro: una escritora profesional del Siglo de Oro*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla.
- MELLONI, ALESSANDRA (1981): *María de Zayas fra comedia e novela*. Roma, Instituto Español de Cultura y de Literatura de Roma.
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO (2008): *Orígenes de la novela. Tomo I*. Madrid: Gredos.
- MORALES, ANA MARÍA (2004): “Lo maravilloso en el Libro del conde Partinuplés”, en *ConNotas (Revista de Crítica y Tª Literarias)*, Universidad de Sonora, Vol. II, nº 2, pp. 6-25.
- RECINOS, GUADALUPE (2002): *Autoras Teatrales Españolas del Barroco*. Tesis doctoral. Universidad de La Laguna.
- RUIZ RAMÓN, FRANCISCO (2000): *Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid, Cátedra.
- SERRANO Y SANZ, MANUEL (1903): *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*. Madrid, Rivadeneira.
- SMITH, RICHARD (1997): *Partinuplés, conde de Bles*. Tesis doctoral. Berkeley, University of California.
- VEGA, FÉLIX LOPE DE (2006): *Arte nuevo de hacer comedias*. Edición de Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra.
- WALTHAUS, RINA (1992): “La comedia de Doña Ana Caro Mallén de Soto” en *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*, de Lou Charnon Deutsch (ed.) Madrid, Castalia, pp. 326-341.
- ZAMORA VICENTE, ALONSO (1990): *Don Gil de las calzas verdes*. Madrid, Castalia.