

Valor, agravio y mujer: Ana Caro de Mallén y la voz femenina en el teatro

Valor, agravio y mujer: Ana Caro de Mallén and the female voice in theater

Mayra Ortíz Rodríguez

Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones

Científicas y Técnicas, Argentina

mayra@mdp.edu.ar

Recibido: 25/08/2021 Aceptado: 10/09/2021

Resumen: La dramaturga Ana Caro de Mallén, figura destacada pero también silenciada entre las letras del Siglo de Oro español, compuso su obra *Valor, agravio y mujer* siguiendo aparentemente el modelo teatral de la época; sin embargo, esta pieza permite vislumbrar los hilos de la urdimbre literaria y a su vez abre un panorama en el que se transgreden ciertas pautas constitutivas del orden social recreado. Asimismo, pone en evidencia que las identidades genéricas son meras construcciones y abre espacio al cuestionamiento sobre el rol social estipulado para la mujer, a través de un discurso cuyo poder recae y se fortalece en los parlamentos de los personajes femeninos. Este artículo presenta un recorrido analítico sobre estos aspectos que apuntan, justamente, a sacar estas voces del silencio.

Palabras claves: Ana Caro de Mallén- Transgresiones sociales- Rol femenino.

Abstract: The dramatist Ana Caro de Mallén, an outstanding figure but also silenced among the letters of the Spanish Golden Age, composed her play *Valor, agravio y mujer* apparently following the theatrical model of the time. However, this piece allows a glimpse of the threads of the literary warp and besides it opens an outlook in which certain constitutive guidelines of the recreated social order are transgressed. In addition, it shows that generic identities are mere constructions and opens space for questioning about the social role stipulated for women, through a discourse whose power rests and is strengthened in the parliaments of the female characters. This article presents an analytical journey on these aspects that aim, precisely, to bring these voices out of silence.

Keywords: Ana Caro de Mallén - Social transgressions - Female role.

1. Punto de partida

Los últimos años han sido cruciales para la evidentemente merecida revalorización de la obra dramática de Ana Caro de Mallén. La *Fundación Siglo de Oro* llevó adelante la puesta en escena en Madrid de sus dos piezas conservadas: en 2018, de *El Conde Partinuplés* y, en 2019, de *Valor, agravio y mujer*, obra que a su vez fue publicada en 2020 por el Instituto Cervantes en una reedición crítica. Si bien esta última obra sigue los moldes estipulados por Lope de Vega, su escritura plantea un punto de vista renovado sobre el teatro de la época, en los márgenes del canon, de modo que también abre una nueva perspectiva acerca de la sociedad del Siglo de Oro español; además, tiene el valor agregado de reivindicar la figura femenina en el proceso creador.

Por su condición de mujer, claramente, la escritora nunca obtuvo el pleno reconocimiento que sí poseían sus pares masculinos. Pero no sólo este aspecto es el que la ubicó en un lugar de marginalidad: sus orígenes ya no sólo determinaron sino que profundizaron este posicionamiento. Su nombre completo fue Ana María Caro Mallén de Torres, dado el doble apellido paterno y materno de sus padres adoptivos, pertenecientes a la nobleza más ilustre de Granada; sin embargo, había nacido bajo condición de esclava (este origen la inhabilitó posteriormente a algunas cuestiones sociales, como el matrimonio).¹ Fue bautizada el 6 de octubre de 1601 en la iglesia de Sagrario Catedral, un fastuoso templo granadino para linajes de abolengo, y en ese acto esta familia la *prohijó*. La pertenencia a este seno familiar la habilitó luego a recibir una extraordinaria educación, que le permitió más tarde desarrollar su carrera literaria. Tuvo dos hermanos: el primero terminó sus días como consejero personal de Felipe IV en Madrid, y el segundo llegó a ser comisario del Santo Oficio; para que este último llevara a cabo sus estudios, la familia se trasladó a Sevilla, donde la dramaturga concretó su labor escrituraria.

No obstante sus orígenes, dada la calidad de su producción literaria, fue una personalidad destacada y su obra tuvo aceptación en los círculos letrados reconocidos: contó con el favor del Conde Duque de Olivares y hay documentación que acredita que llegó a cobrar por sus obras, lo cual la convierte en una de las primeras escritoras profesionales de la historia.² Su carrera oficial comenzó en 1628, año en que participó en las fiestas sevillanas en el convento de San Francisco con una *relación*

1 A finales del siglo XVI, se produjo la rebelión de los moriscos, mudéjares conversos al cristianismo y sus descendientes, que finalizó con su derrota. Fueron ejecutados, apresados o enviados a galeras hasta 1609, cuando se decretó su expulsión definitiva de España; los niños eran vendidos como esclavos y Felipe II, temeroso de una reprimenda papal por la persecución de quienes se habían convertido a la fe católica, ordenó que fueran entregados a cristianos viejos para su asimilación cultural.

2 Sobre su itinerario vital, resulta insoslayable el trabajo de Juana Escabías (2012).

poética: este género fue preponderante en su producción junto a las obras dramáticas.³

Desarrolló su trabajo en Madrid, epicentro de la vida cultural del momento, donde tuvo una relación muy cercana con la también escritora María de Zayas, con quien inclusive convivió. Se vinculó asimismo con la condesa de Paredes, mecenas de mujeres literatas. Existe constancia de que ganó diversos certámenes poéticos y, al contrario de otras escritoras, recibió elogio en vida por parte de personalidades del ámbito literario como Luis Vélez de Guevara, quien la menciona en su obra *El diablo cojuelo* con el apelativo *La décima musa sevillana*. Sin embargo, a partir de 1646, no hay registro ni de nuevas obras ni de su trayectoria vital, por lo que se supone falleció debido a una peste que azotó la ciudad de Sevilla; por este motivo, se quemaron todas sus pertenencias y sólo llegan a nosotros sus obras publicadas previamente.

Respecto de *Valor, agravio y mujer*, no se conserva la primera edición y no hay registro de su fecha de composición, aunque se supone que fue hacia 1640. Fue publicada en volúmenes colectivos con obras de otros autores: esto demuestra que pese al reconocimiento de la labor de la escritora nunca consiguió una impresión individualizada y propia de sus textos. Es una comedia que posee todas las características del subgénero de enredo o capa y espada y sigue el modelo propuesto por Lope de Vega, al menos en lo superficial: han transcurrido tres décadas de su *Arte Nuevo de hacer comedias*, de modo que es lógico que asimile parámetros aún vigentes –para así entrar en el circuito teatral del momento– pero que también aparezcan algunas variaciones del mismo, aunque aquí estas modificaciones no son meras sutilezas sino que hablan de un cambio de perspectiva, sobre todo acerca de ciertos roles y conductas estipulados socialmente como correctos.

2. Honor y disfraz

Valor, agravio y mujer corresponde al ámbito palatino y posee mayores precisiones escénicas que la mayoría de su subtipo genérico, con un detallismo que demuestra la preocupación de la dramaturga por la recepción, es decir, en su concepción teatral el rol del público resulta preponderante. Además, entre el elenco de personajes tipificados, aparecen algunos que corresponden a una nobleza algo su-

3 Las *relaciones* constituyeron un género poético muy característico de la época, conformado mayormente por descripciones en verso de las grandes celebraciones cívicas o religiosas. Su finalidad era detallar el esplendor de las fiestas, en las que convergían representaciones teatrales, máscaras, decorados, música y fuegos de artificio, y causaban verdadero furor en todos los estamentos. Se trataba por lo tanto de un tipo textual destinado a un público muy amplio. Estas obras circulaban impresas en pliegos sueltos y generaban contratos bien pagados, de manera que existía mucha competencia entre los escritores para conseguirlos.

perior a la estandarizada en las comedias de enredo y hay un mayor desarrollo individual de algunos de los personajes. Esta pieza está construida en función del tópico de la mujer con disfraz/investidura masculina, aunque llevado al extremo: sintéticamente, la protagonista, Leonor, es cortejada por Don Juan de Córdoba, quien después de prometerle matrimonio, la abandona. En busca de salvar su honor, ella se va de España y lo sigue a Flandes; al llegar a Bruselas, se disfraza de hombre y se hace llamar Leonardo. Allí se anoticia de que el caballero está cortejando a una condesa, y a su vez conoce a otro galán que participará en el contrapunto del juego de seducción. Las peripecias se desarrollan en función de su objetivo de obligar a Don Juan al matrimonio o matarlo.

Queda claro entonces que el tema central es el honor: aparecen los mecanismos de su recuperación habituales en las comedias de la época, pero aquí los códigos que lo rigen son puestos en cuestionamiento en diversas instancias. A poco de iniciada la acción, la protagonista -ya caracterizada como varón- va a proclamar:

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. (vv. 879-889)⁴

Tres veces se va a referir al título dentro de la comedia; si bien era habitual que aparezca mencionado en alguna ocasión en los parlamentos de las obras (particularmente cerca de su culminación), aquí, con cada mención va a cobrar significancia creciente.

Está claro que el recurso del disfraz era sumamente frecuente en la época: el travestismo femenino es sugerido enfáticamente por Lope en su preceptiva, pero en este caso esto es exacerbado al extremo dado que Leonor transcurre más del 80% de la comedia caracterizada como Leonardo, de manera que el atuendo masculino va un poco más allá, y es el punto de partida para que se comiencen a infringir ciertas normas. Además, este signo escénico es explotado en todas sus variables: por ejemplo, en un determinado momento de la acción dramática, se produce un contra-

4 Mis citas proceden de: CARO DE MALLÉN, Ana (2020), *Valor, agravio y mujer*. Edición y prólogo de RODRÍGUEZ-RODRÍGUEZ, Ana M. Madrid, Instituto Cervantes, Colección "Los Galeotes de Almagro".

punto entre dos parejas que genera suma confusión.⁵ En esta instancia, el juego de identidades es habilitado por la caracterización de las damas como tapadas, recurso heredado de la tradición árabe muy vigente en la época.

El disfraz como recurso es aprovechado funcionalmente en esta obra. Recordemos que era tan operativo en el teatro áureo que Lope de Vega lo empleó en ciento trece de sus comedias conservadas; era absolutamente efectista y el dramaturgo lo recomendaba especialmente dado que era muy del agrado del público. Justamente dicho carácter efectista de este artilugio es el que queda expuesto en *Valor, agravio y mujer* apenas inaugurada la acción:

LEONOR:	En este traje podré cobrar mi perdido honor.
RIBETE:	Pareces el dios de amor. ¡Qué talle, qué pierna y piel! Notable resolución fue la tuya, mujer tierna y noble. (vv. 464-470)

El artificio se remite al tema central del honor y posee un objetivo específico; lo llamativo es que el lacayo exponga las razones de su eficacia escénica. De esta manera, Ana Caro deja entrever los hilos mismos de la composición dramática desde un inicio.

El disfraz en esta pieza es llevado al extremo y esto no solo se debe a que la protagonista opte por atuendos masculinos durante casi todo el transcurso de la acción. Siendo que en la mayoría de las obras que lo empleaban, los personajes femeninos a través de la investidura masculina adquirirían características que se concebían como propias de ese género (bravura, fortaleza, arremetimiento, coraje), en este caso, por el contrario, Leonor posee todas ellas más allá del atuendo de caballero: de hecho, cuando se viste de dama, se comporta con estos mismos rasgos.⁶ Así, luego de la declamación en la que anuncia sus intenciones de matar a su ofensor, se produce el siguiente intercambio con su criado:

RIBETE:	Oyéndote estoy, y ¡por Cristo! que he pensado que el nuevo traje te ha dado alientos.
---------	--

5 Las relaciones contrapuntísticas en esta obra son estudiadas pormenorizadamente por ORTIZ (2005).

6 Se trata de un personaje tan extraordinario que Bates y Lauer han formulado que, dada su complejidad y profundidad, no se puede encasillar exclusivamente en ninguno de los paradigmas analíticos sobre las mujeres en el teatro áureo (2010: 45). Al respecto, en ese mismo trabajo estos autores efectúan un recorrido muy interesante por las vinculaciones de Leonor con los tipos femeninos de los dramas del Siglo de Oro.

LEONOR: ¡Yo soy quien soy! ⁷
 Engañaste si imaginas,
 Ribete, que soy mujer. (vv. 504-510)

Hay entonces una trascendencia y una explotación mayor del recurso del disfraz: en este caso, acompaña una proclamación de la propia identidad. Esta trascendencia de su identidad escénica configura a la protagonista en muchos sentidos como coautora de la obra teatral (así la ha leído Ortiz 2005) porque urde una trama tan acabada en extremo (que puede inclusive llegar a confundir a los receptores pero resulta tan aceiteada que funciona a la perfección) que llega a configurarse como una titiritera: de hecho, se refiere explícitamente a los demás personajes como títeres. Asimismo, el disfraz abre la puerta a ciertos quebrantamientos de normas sociales, porque habilita la confusión de la atracción de uno de los galanes hacia la mujer disfrazada de hombre. Esto era bastante frecuente en el teatro áureo, pero se va más allá y se plantea el juego de seducción entre personajes del mismo género, tanto caballeros como damas: con el manto de la comicidad, se da lugar a la transgresión.

3. El espacio de la acción

En el teatro del Siglo de Oro, bajo una práctica frecuente también muy instalada por Lope de Vega, el posicionamiento de los sucesos lejos de la corte madrileña habilitaba que se transgredieran algunas pautas y normas sociales habitualmente inamovibles. La acción transcurre en Flandes, y esta elección no es azarosa: era un sitio reconocido (al menos por mención) por el público dado que era parte del Imperio español, y funciona como un buen disparador para que la dramaturga ostente sus conocimientos sobre geopolítica. Hay una referencia minuciosa a los espacios, no estrictamente necesaria a fines de la acción dramática. Don Juan va a enunciar:

Vi a Francia y a Inglaterra,
y al fin llegué a estos países
y a su corte de Bruselas
donde halla centro el alma
porque otra vez considera
las grandezas de Madrid.
Asiento tienen las treguas
de las guerras con Holanda,

7 Dado que no se conserva la edición original, estos tres últimos versos han dado lugar a diversas perspectivas de la crítica, porque la proclama *¡Yo soy quien soy!* inclusive aparece en alguna edición entre signos de pregunta, lo cual cambia sustancialmente su sentido e interpretación. ORTIZ (2005) efectúa un análisis muy pormenorizado de esta cuestión.

causa de que yo no pueda
ejercitarme en las armas;
mas pues ya vuestra nobleza
me ampara, en tanto que a Flandes
algún socorro me llega [...]. (vv. 411-423)

Si bien la acción se ubica en Flandes y los personajes refieren a diversas ciudades por las que han viajado, a lo largo de la obra aparecen diversas loas a Sevilla, la ciudad a la cual la dramaturga se trasladó con su familia siendo muy joven y donde desarrolló su carrera literaria: su ciudad de adopción. Así, Don Juan describe:

Divertíme en su hermosura,
en su alcázar, en sus huertas,
en su grandeza, en su río,
en su lonja, en su alameda,
en su iglesia mayor, que es
la maravilla primera
y la octava de las siete,
por más insigne y más bella
en su riqueza [...]. (vv. 311-319)

Resulta novedoso el hecho de dedicarle parlamentos a la descripción de espacios que no se vinculan con el avance de la acción dramática (en este caso de la Catedral de Sevilla y de su torre La Giralda, que continúan siendo imponentes cuatrocientos años después).

Respecto de la referencia espacial, es importante destacar además que la tramoya central sucede en un terrero, esto es, en uno de los jardines típicamente barrocos, muy ornados, propios de la nobleza más encumbrada. Es el lugar del embuste y del contrapunto de parejas que siembra confusiones, pero también es el espacio donde se develan las identidades. Este jardín, de evidentes reminiscencias bíblicas, también apunta en este período estético al hecho de domesticar a la naturaleza a través de la inteligencia, o sea, implica una imposición del orden. Y justamente en torno a esta cuestión de la domesticación, entra en juego la figura femenina, dado que este tipo de jardines también se identificaban con la belleza -estereotipada- de la mujer, y en estos sitios se abría el juego de la seducción. Sin embargo, este caso va a contrastar y ser distinto de lo estipulado en las comedias habitualmente: va a ser el espacio de la transgresión de las pautas, del ocultamiento y aun de la violencia física, siendo que este último factor será una ruptura directa del decoro escénico estipulado por Lope en su *Arte Nuevo*. Este tipo de decoro es transgredido en un 100% de manera gradual: desde un abrazo, pasando por una riña con armas hasta llegar a un

duelo; este hecho habla claramente de una modificación del modelo teatral vigente en ese momento.

4. La urdimbre literaria

Otra de las grandes innovaciones que postula la dramaturgia de Ana Caro en esta pieza es la matización de los personajes que corresponden a un mismo tipo dramático. Evidentemente, esto está muy marcado en las mujeres que adquieren protagonismo, pero los personajes masculinos también presentarán un abanico de posibilidades: aparece el príncipe Ludovico, signado por la vanidad al punto de hablar de sí mismo en tercera persona y no aceptar el rechazo; sin embargo, también tienen lugar escénico Fernando, quien detenta valores férreos y muy determinados y va por ellos; y Don Juan, que ha engañado y que manifiesta que sus estrellas son mudables, pero que en algún punto luego de todo el transcurrir de la acción y de los embustes a lo que es sometido puede llegar a ser bastante reflexivo. Es decir, hay una gama de personajes disímiles, de modo que los compartimentos estancos que caracterizaban (salvo excepciones) al elenco tipificado de las obras de las obras iniciales del Siglo de Oro español ya no se presentan de este modo.

La dramaturga también se vale además de la metateatralidad y de la intertextualidad para exponer reiteradamente sus conocimientos acabados del campo literario. Por ejemplo, el criado Tomillo se dirige a Don Juan indicando:

¿Que he de oír? ¿Hay algún paso
de comedia, encanto, bosque
o aventura en que seamos
yo Sancho, tú don Quijote
porque busquemos la venta,
los palos y Maritornes? (vv. 131-136)

El personaje de Don Juan, cordobés, va a señalar:

Mas porque de una vez sepas
cuál es mi patria, nació
don Luis de Góngora en ella,
raro prodigio del orbe
que la castellana lengua
enriqueció con su ingenio
frasis, dulzura, agudeza. (vv. 268-274)

A su vez, al aludir a este personaje y a las intenciones de Leonor de matarlo,

su criado determina que ella sería capaz de enfrentar *a él y a cuantos donjuanes, / ciento a ciento y mil a mil, / salieren* (vv. 523-525). Esto implica que la figura de Don Juan, establecida teatralmente por Tirso a través de su *Burlador de Sevilla y convidado de piedra* unos años antes, ya se encontraba tipificada y la dramaturga se apropia de ella, inclusive invirtiendo su mito. Ha sido motivo de debate entre la crítica esta alusión con el burlador de Tirso y una posible reescritura feminista de esta obra, lo que es indudable es su vinculación textual, apropiación y re-significancia.⁸ Al momento de encontrarse con ese personaje que la ha mancillado, Leonor se presenta como *El diablo* (v.1394). Don Juan la menosprecia y ella, como protagonista avasallante e intimidante que siempre va por más, redobla la apuesta y anuncia *Ciento, / mil millares de millares / soy si me enojo* (vv. 1397-1399): queda en evidencia, entonces, que Leonor constituye la bravura en su máxima expresión esté o no esté caracterizada como galán.

Los hilos de la titiritera, la urdimbre de la comedia, son expuestos y cuestionados. El criado de Leonor, por ejemplo, va a manifestar:

Estoy mal con enfadosos
que introducen los graciosos
muertos de hambre y gallinas.
El que ha nacido alentado,
¿no lo ha de ser si no es noble?
¿Qué? ¿No podrá serlo al doble
del caballero el criado? (vv. 529-535)

Es decir, el criado reclama acerca de cómo es la composición de su propio personaje en otras comedias, y Leonor da lugar a su reclamo, por lo cual lo compensa proclamando: *Has dicho muy bien; no en vano / te he elegido por mi amigo, / no por criado* (v. 536-538). En otros pasajes, Ribete también aludirá a las características de los versos que conforman los parlamentos (dirá: *¡Qué difícil asonante / buscó Leonor!*, vv. 1041-1042) y evaluará la situación conforme a mecanismos teatrales (*Ya me parece comedia / donde todo lo remedia / un bufón medio alcahuete*, vv. 561-563). Estas alusiones metateatrales llegan a su apoteosis en el momento en que se refiere a la imagen de la propia dramaturga. Dos de los criados discuten en torno a lo pasada de moda que se encuentra la ciudad de Madrid, y dicen:

RIBETE: Ya es todo muy viejo allá;
sólo en esto de poetas
hay notable novedad
por innumerables, tanto

8 Dentro de estas perspectivas, podemos destacar los trabajos de VILLARINO MARTÍNEZ y BATES y LAUER (2010).

que aun quieren poetizar
 las mujeres, y se atreven
 a hacer comedias ya.

TOMILLO: ¡Válgame Dios! Pues, ¿no fuera
 mejor coser e hilar?
 ¡Mujeres poetas!

RIBETE: Sí;
 mas no es nuevo, pues están
 Argentaria, Safo, Areta,
 Blesilla, y más de un millar
 de modernas, que hoy a Italia
 lustre soberano dan,
 disculpando la osadía
 de su nueva vanidad. (vv. 1164-1181)

Este intercambio deja entrever que en un primer plano superficial, las mujeres, en general, y las escritoras, en particular, son criticadas; no obstante, en un segundo plano, evidentemente, se está llevando a cabo una defensa de sus fortalezas y de su importancia. Asimismo, en la obra aparecen una serie de críticas al rol social de la mujer que enmascaran el mismo procedimiento: primero se refiere a un lugar común de negatividad para luego dar espacio a los rasgos positivos y a la defensa de las figuras femeninas. Nuevamente el criado, por ejemplo, dirá: *¿Qué intenta Leonor, qué es esto? / Mas es mujer. ¿Qué no hará? / Que la más compuesta tiene / mil pelos de Satanás* (vv. 1138-1141). Hay además largas tiradas de versos en alusión a mujeres destacables a través de la historia. Es importante considerar, entonces, que:

La poeta preserva el bagaje retórico convencional de la comedia, pero a la vez hace hincapié en lo artificioso del mismo, llamando reiteradamente la atención del público al análisis poético. En otras palabras, Caro no sólo muestra que domina el lenguaje retórico de la comedia, sino que también convierte a sus propios protagonistas en críticos literarios que enuncian, y a veces también denuncian, el artificioso lenguaje dramático. (Ortiz 2005: s/p)

Ana Caro deja expuesta la urdimbre de la composición teatral con personajes que reflexionan constantemente sobre la praxis literaria, en un comportamiento absolutamente barroco que no deja de remitirnos una y otra vez a la escritura cervantina.

5. La construcción genérica

La protagonista de *Valor, agravio y mujer* fluye con mucha soltura en su doble identidad Leonor/Leonardo, como un anticipo de lo que mucho más cercanamente en el tiempo se va a denominar *gender trouble* (así lo estudian Bates y Lauer 2010),

dado que cuestiona las estructuras rígidas a través de lo genérico y lo convencional. Va a poner en claro que la identidad es una construcción social, y aquí aparece la performatividad: toma un disfraz para concretar una puesta en escena muy clara. El cambio de vestuario y el cambio de mirada de los demás personajes ponen en evidencia la cuestión de la construcción identitaria. Leonor/Leonardo se trata de un personaje complejo y ambiguo, mucho más que los del resto de las comedias del Siglo de Oro, dado que está signado por la autosuficiencia, la manipulación y la direccionalidad del accionar del resto de los personajes. No solamente posee valía y fuerza sino también inteligencia para urdir la tramoya y generar la confesión masculina: el poder del discurso en esta obra está claramente en las voces femeninas, ejemplo de esto es el hecho de que al final de la obra, a pesar de que Leonor reasume el papel de mujer no se limita a callar:

Y ahora, arrojada y valiente,
por mi casto honor volviendo,
salí a quitarte la vida,
y lo hiciera, vive el cielo.
A no verte arrepentido,
Que tanto puede en un pecho
Valor, agravio y mujer. (vv. 2716-2722)

El título nuevamente se sostiene como un bastión que demuestra la valía de los personajes femeninos, y cobra cada vez más potencia en la medida que avanza la acción dramática.

En vinculación estrecha con la transgresión de los roles actanciales habituales resta mencionar que, si bien cierta parte de la crítica ha visto una supremacía final del orden patriarcal porque no se escapa a la resolución con bodas quizá inevitable para cumplir con ciertos requisitos que permitieran a esta obra ingresar en el circuito de puestas en escena y publicaciones, no obstante, aquí los personajes femeninos son los que toman el control y los galanes son verdaderos objetos de los que ellas disponen y a los que eligen.⁹ Evidentemente, las múltiples interpretaciones exponen la complejidad tanto de niveles de la comedia como de un mundo que ya se concibe como multivalente: se abre paso el perspectivismo barroco para cuestionar estructuras impuestas; las convenciones son llevadas al extremo, y apa-

9 L. MILETTI (2009) propone que el matrimonio final arruina cualquier atisbo de perspectiva feminista y sólo refuerza las convenciones de una sociedad patriarcal. En la misma línea, RODRÍGUEZ-JIMÉNEZ concuerda con que el desenlace implica una sumisión al orden hegemónico y reafirma *el triunfo de la ideología masculina* (2006: 135); esta subordinación también había sido propuesta por M. STROUD (2016 [1986]). No obstante, otras perspectivas ponen de relieve que no se trata de una boda convencional para el teatro, sino que es impulsada por la protagonista femenina, radicalmente opuesta a un rol pasivo. (DOUGHERTY 1997, VOROS 2000, BATES y LAUER 2010)

recen críticas a las pautas socio-culturales que se bosquejan entrelíneas pero también proclamadas a viva voz. Inclusive, algunas cuestiones en torno al pilar social estructurante que era el honor caen en el absurdo: así, un personaje llega a indicar que, tras la sucesión de acciones imbricadas en el enredo, dados los parámetros de esta convención deberían asesinarse sucesivamente entre todos, y se cae en círculos inacabables de reproches y culpas mutuas inconducentes a resolver absolutamente ninguno de los conflictos planteados.

6. A modo de colofón

En el cierre, la dramaturga opta por aludir directamente a sí misma y por emplear su condición como estandarte:

Aquí, senado discreto,
valor, agravio y mujer
acaban. Pídeos su dueño,
por mujer y por humilde,
que perdonéis sus defectos. (vv. 2753-2757)

Se trata de la forma de remate habitual y estandarizada en las comedias áureas: la apelación directa al público receptor, la última referencia textual al título de la pieza, los tópicos de *captatio benevolentiae* y de falsa modestia. Sin embargo, la opción del masculino -tan trovadoresco- *dueño*, junto a todas estas convenciones, opera como un basamento que luego catapulta su proclamación bajo el signo femenino y bajo la aparente humildad.

En definitiva, siguiendo las estrategias dramáticas habituales en la época, *Valor, agravio y mujer* abre espacio a la crítica de las costumbres que sustentan la sociedad áurea y, particularmente, apunta a la posición que ocupan los personajes femeninos en el orden social recreado. Aparece una protagonista que se sustenta y opera por sí misma, sin la figura del guardián del honor habitual en la época: ya no es la típica víctima de las pasiones masculinas sino que con su carácter combativo llega a matizar hasta los propios constructos identitarios. Si bien los diversos personajes manejan idénticos códigos sobre el honor, sus perspectivas y expectativas acerca de este valor troncal para aquella sociedad son disímiles, perspectivismo que se traslada a una multiplicidad de convenciones sociales que ya comienzan a vislumbrarse como caducas. Baste este somero recorrido para reivindicar la labor de esta dramaturga que partió de la absoluta marginalidad para llegar a los círculos letrados y a los corrales de comedias, y así comenzó a modificar sustancialmente el rol femenino en la práctica literaria.

Referencias bibliográficas

- BATES, Stephane y LAUER, Robert (2010), "'Performativity' del género de Leonor/Leonardo y la creación de 'Gender Trouble', en *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro», *Anagnórisis: Revista De Investigación Teatral*, 1, 33-58.
- CARO DE MALLÉN, Ana (2020), *Valor, agravio y mujer*. Edición y prólogo de RODRÍGUEZ-RODRÍGUEZ, Ana M. Madrid, Instituto Cervantes, Colección "Los Galeotes de Almagro".
- DOUGHERTY, Déborah (1997), "Out of the Mouths of «Babes»: Gender Ventriloquism and the Canon in Two Dramas by Ana Caro Mallén", *Monographic Review*, XIII, 87-97.
- ESCABÍAS, Juana (2012), "Ana María Mallén: una esclava en los corrales de comedia del siglo XVIII", *EPOS*, XXVIII, 177-193.
- MILETTI GAZTAMBIDE, Luis (2009), "Agenda feminista o modelo teatral en *Valor, agravio y mujer*", *Espéculo: Revista De Estudios Literarios*, 43, s/p..
- ORTIZ, Mario (2005), "'Yo, (¿) soy quien soy(?)'": La mujer en hábito de comedia en *Valor, agravio y mujer*", *Vanderbilt E-Journal of Luso-Hispanic Studies*, 2.
- POTOK-NYCH, Magda (2003), "Escritoras españolas y el concepto de literatura femenina", *Lectora: revista de dones i textualitat*, 9, 151-160.
- RODRÍGUEZ-JIMÉNEZ, Rubén, (2006), "Writing beyond the ending: La autoridad político-cultural y la cuestión del honor a través del sistema sexo/género en *Valor, agravio y mujer* y *Fuenteovejuna*", *Letras Hispanas: Revista de Literatura y Cultura*, 3.2, 132-141.
- SERVEN DÍEZ, Carmen (2008), "Canon literario, educación y escritura femenina", *Ocnos: Revista de Estudios sobre Lectura*, 4, 7-19.
- STROUD, Matthew (2016 [1986]), "La literatura y la mujer en el Barroco: *Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro" en Edición digital de *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanista*, Madrid, Ediciones Istmo, 605-612. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- VILLARINO MARTÍNEZ, Beatriz (2005), "Semejanzas entre Ana Caro y Tirso de Molina", *Hispanista*, 21, s/p.
- VOROS, Sharon (2000), "Fashioning Feminine Wit in María de Zayas, Ana Caro, and Leonor de la Cueva", en *Gender, Identity, and Representation in Spain's Golden Age*, SMITH, Dawn L. y STOLL, Anita K. (eds.), Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 156-77.