

La mujer vestida de hombre en las comedias de  
Ana Caro de Mallén

Xènia Adam Solà

Director: Jorge García López

Grau en Llengua i Literatura espanyoles

Juny de 2024

  
Universitat de Girona  
**Facultat de Lletres**  




## RESUMEN

El objeto de estudio del presente trabajo es el recurso de la mujer disfrazada de varón en las comedias conservadas de Ana Caro de Mallén, la dramaturga más popular en los corrales de comedia españoles de la primera mitad del siglo XVII. El recurso, que se remonta a la Antigüedad clásica, es recuperado por los renacentistas italianos y explotado por los dramaturgos del Siglo de Oro. Estudiar el uso de este por parte de una mujer puede proporcionar algunos datos respecto a la situación de las mujeres en la época y, más concretamente, a la situación de las mujeres que se dedicaron a la escritura en un período en el cual la cultura escrita estaba vetada para ellas. La parte central del estudio, pues, ha consistido en el análisis detallado del disfraz varonil en *Valor, agravio y mujer*, cuya protagonista se traviste desde la primera escena. La segunda y última comedia de Caro de Mallén que ha llegado a nuestros días es *El conde Partinuplés*, en donde la protagonista no muda de ropaje pero su actitud es análoga a la de los personajes femeninos travestidos; por este motivo, también será objeto de un breve análisis.

## PALABRAS CLAVE

Ana Caro de Mallén, Siglo de Oro, mujeres, teatro, comedia, disfraz varonil.

## ABSTRACT

The object of study of this paper is the literary topic of the “woman disguised as a man” in the preserved comedies of Ana Caro de Mallén, the most popular playwright in the Spanish comedy corral of the first half of the 17th century. The topic, which dates back to classical antiquity, was recovered by the Italian Renaissance and exploited by the playwrights of the Spanish Golden Age. Studying the use of this resource by a woman can provide some data regarding the situation of women at the time and, more specifically, the situation of women who dedicated themselves to writing in a period in which written culture was forbidden to them. The central part of the study, therefore, has consisted of the detailed analysis of the masculine disguise in *Valor, agravio y mujer*, whose protagonist cross-dresses from the first scene. The second and last comedy by Caro de Mallén that has survived to this day is *El conde Partinuplés*, in which the protagonist does not change her clothes but her attitude is analogous to that of the transvestite female characters; for this reason, it will also be the subject of a brief analysis.

## KEYWORDS

Ana Caro de Mallén, Golden Age, women, theatre, comedy, masculine disguise.

# Índice

1. Introducción.....	7
2. Ana María Caro Mallén de Torres .....	11
2.1. Vida.....	11
2.2. Trayectoria literaria .....	15
3. Las mujeres y el teatro.....	21
3.1. Desde la Antigüedad hasta el Renacimiento .....	21
3.2. El Siglo de Oro .....	23
4. El tópico de la mujer vestida de hombre .....	31
4.1. El tópico en el teatro del Siglo de Oro .....	31
4.2. El tópico en la obra teatral de Ana Caro de Mallén.....	37
4.2.1. <i>Valor, agravio y mujer</i> .....	37
4.2.2. La influencia de Tirso de Molina: <i>Don Gil de las calzas verdes</i> .....	51
4.2.3. <i>El conde Partinuplés</i> .....	55
4.2.4. Las motivaciones de la dramaturga .....	59
5. Conclusiones .....	65
6. Bibliografía.....	68



# 1. Introducción

Entre las últimas décadas del siglo XVI y la primera mitad del XVII, España experimenta un auge del fenómeno teatral iniciado en la Italia del Renacimiento. El teatro se convierte en un evento de masas y en los corrales de comedias acude gente de todos los estragos sociales. El número de compañías, lugares fijos de representación y autores proliferan por toda la geografía española y europea. Las mujeres participan también del acontecimiento de la época, ya sea como actrices, como directoras de compañías o como escritoras de comedias. Entre 1620 y 1650, se calcula el mayor número hasta ese momento de mujeres que hacen de la pluma su oficio en lengua española –pues sus composiciones son representadas con éxito en las tablas de la época–, pero cuyos nombres no figuran en los manuales de la literatura.

El presente trabajo nace de la voluntad de estudiar la aportación de estas dramaturgas a la historia de la literatura. La exclusión de lo femenino de la historia literaria solo puede corregirse añadiendo a nuestras lecturas y estudios la obra de aquellas mujeres que se introdujeron en un mundo vetado para ellas: el de la cultura escrita. Ángela de Acevedo<sup>1</sup>, Feliciano Enríquez de Guzmán, María de Zayas, Ana Caro de Mallén son algunas de las figuras femeninas que escribieron teatro en el Siglo de Oro, pero sus nombres aún son desconocidos e ignorados a pesar de la calidad y relevancia de sus producciones.

---

<sup>1</sup>Juana Escabias (2013) afirma que, aunque desconocemos las fechas exactas de nacimiento y fallecimiento de Ángela de Acevedo, esta vivió durante la primera mitad del siglo XVII. No obstante, en Serrano y Sanz (1975) y en Urban Baños (2014) se dice que esta dramaturga vivió en la segunda mitad del XVII.

Afortunadamente, en los últimos años se está revisando su legado de la mano de estudios con perspectiva feminista. Ana Caro lleva años siendo objeto de diversas investigaciones que siguen dando frutos en la tercera década del siglo XXI, lo cual, por otra parte, delata cuán descuidada estaba su obra por parte de la historiografía literaria. He decidido estudiar esta escritora porque en una de sus dos obras conservadas hace uso del disfraz varonil, un recurso metateatral que triunfaba en los corrales. En el metateatro los personajes no actúan como dictan las reglas, sino que se rebelan. De la rebelión del personaje se derivaron una serie de implicaciones como puede ser, en última instancia, el cuestionamiento del orden establecido. De esta manera, analizar las motivaciones que llevan a una mujer a utilizarlo –y compararlo con las motivaciones de sus contemporáneos hombres– puede acercarnos a la situación de las mujeres en la sociedad barroca española y, con más profundidad aún, a la situación de las mujeres que escribieron en este período.

La hipótesis de partida es que Ana Caro emplea el recurso del disfraz varonil para transmitir un mensaje que se aleja de la ideología dominante en la España de la primera mitad de siglo. Instrumentaliza su posición privilegiada en la sociedad –eran poquísimas las damas que entonces tenían acceso a la educación– para hacer una crítica a un sistema que encierra a las mujeres en el ámbito de lo privado y las subordina a los hombres. Al mismo tiempo, la dramaturga es consciente de que su oficio depende de la retribución de sus versos por parte de la nobleza, por esto se ve en la obligación de disimular su crítica. Que la técnica de vestir a un personaje femenino de hombre esté tan extendida y normalizada en el teatro áureo le es totalmente oportuno para su propósito: esconderá bajo las ropas de varón su crítica al sistema de valores de la época barroca.



En este trabajo se ha intentado hacer una lectura con perspectiva feminista de la comedia *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro de Mallén, en cuya obra la protagonista viste de varón para recuperar su honor. Primero se trazará un recorrido por la vida y la obra de nuestra autora. Su biografía y bibliografía eran una incógnita hasta hace pocas décadas, pero diferentes estudiosas de la literatura han abierto investigaciones acerca de su vida y obra. Empezando por los hallazgos de la filóloga Lola Luna en los años ochenta del siglo pasado y culminando con la edición de 2023 del *Teatro completo* introducido por un excelente estudio de la mano de la también filóloga Juana Escabias, la figura de Ana Caro ha sido revalorizada por la crítica contemporánea. Estos estudios deben enmarcarse en un momento de creciente interés por revisar la historiografía literaria, disciplina que no ha sido ajena a la discriminación estructural que la historia ha hecho de las mujeres.

El trabajo continuará con un breve –pero necesario– repaso del papel de las mujeres en el teatro, desde la Antigüedad clásica hasta la época que nos ocupa, el Siglo de Oro. En este apartado se indagará en la relación de las mujeres con las prácticas teatrales a lo largo de la historia, a la vez que se trazará una muy resumida explicación del florecimiento del teatro áureo. La parte práctica del trabajo consistirá, principalmente, en el análisis del recurso del disfraz varonil en la comedia *Valor, agravio y mujer* acompañado de una comparación con la comedia que le sirve de fuente: *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina. Además, he considerado pertinente incluir en mi investigación el estudio de los personajes femeninos de la otra comedia conservada de la dramaturga, *El conde Partinuplés*, porque, aunque no vistan el disfraz –una de ellas lo viste pero en una sola escena– son mujeres cuyo comportamiento puede equipararse a las damas que sí vestían este recurso en las tablas. Compararlas, pues, con la protagonista de *Valor, agravio y mujer* puede aportarnos algunas claves interpretativas.

Antes de concluir mi investigación, he añadido un apartado para considerar cuáles son los motivos que llevan a Ana Caro a emplear el recurso y para responder algunas preguntas surgidas en el desarrollo del estudio, tales como si la obra de Ana Caro puede considerarse feminista. Aunque quede un capítulo bastante conclusivo, he querido diferenciarlo de la conclusión porque no es una síntesis propia de un trabajo académico en donde se resumen las ideas expuestas a lo largo de la investigación, sino una reflexión respaldada por una comparación entre las distintas comedias analizadas. El trabajo finaliza con la conclusión. El método bibliográfico utilizado sigue las normas de la colección de Clásicos de la Real Academia Española.

## 2. Ana María Caro Mallén de Torres

### 2.1. Vida

Ana Caro de Mallén es la única dramaturga del Siglo de Oro español de la que tenemos constancia que cobró por sus obras. Vio sus versos estrenados y aclamados por el público y su obra publicada junto a la de escritores como Calderón de la Barca. Sin embargo, hasta hace pocos años, desconocíamos su biografía e incluso teníamos dudas acerca de su nombre completo. En algunas ocasiones se la había nombrado como Ana Caro Mallén de Soto, «un error ocasionado por una copia manuscrita de su comedia *El conde Partinuplés* del siglo XVII custodiada en la Biblioteca Nacional de España, en la que alguien no identificado añadió a mano y escrito a lápiz el apellido “de Soto” tras el nombre de Ana Caro de Mallén» (Caro de Mallén, 2023: 11).

Aunque la búsqueda y la fijación de su obra avanzaron notablemente a finales del siglo pasado, no es hasta la tercera década del siglo XXI que se descubre parte fundamental de su biografía. En la investigación acerca de su producción bibliográfica destaca el trabajo de Lola Luna y, en el estudio de la biografía, la investigación de Juana Escabias. En la década de 1980, Luna halló en la Biblioteca Colombina una pieza de Ana Caro de la cual se conocía la existencia, pero no se tenía localizada. Esta es un auto sacramental titulado *Coloquio entre dos*. Además, Luna documentó la participación de Caro de Mallén en algunas academias de la ciudad de Sevilla. En la década de 2010 culmina una ardua investigación dirigida por Juana Escabias acerca de la vida de la dramaturga seglar más popular en los corrales de comedias. En 2018 edita la obra *Valor, agravio y mujer* acompañada de un estudio biográfico hasta entonces inédito, donde recoge todo lo descubierto en la investigación y desvela un dato

insólito: Ana Caro nace bajo la condición de esclava y es prohijada por un matrimonio vinculado a la Corona. Unos años más tardes, en 2023, Escabias edita el *Teatro completo* de nuestra autora, obra que ha servido de referencia para el presente trabajo.

Ana María Caro Mallén de Torres es bautizada el 6 de octubre de 1601 en la Parroquia del Sagrario Catedral de Sevilla. En la partida bautismal se encuentra una indicación: «En seis días del mes de octubre de mil seiscientos y uno años bauticé a ana maría sclava de Gabriel Mallén. Fue su compadre el secretario Melchor de Adarve, testigos Juan Sillero y Bartolomé Muñoz. Era adulta»<sup>2</sup>. Se desconoce la fecha de nacimiento, pero, en la época, las niñas esclavas a partir de los nueve años y medio de edad se consideraban adultas. Ana Caro, pues, habría nacido hacia el año 1590.

Sus padres adoptivos son Gabriel Caro Mallén y Ana María de Torres. Gabriel, perteneciente a una familia noble, llegará a ser procurador de la Real Chancillería y Audiencia de la ciudad de Granada. Esto significa estar vinculado a la Corona. El matrimonio se casa en 1596 y no es hasta el año 1600 que bautizan a su primer hijo: Juan, hijo natural. Escabias arguye que es un período de tiempo considerable, por lo que cabe pensar que «o tenían dificultades para procrear o perdieron a algún hijo a punto de nacer o ya nacido» (Caro de Mallén, 2023: 16). Ana María de Torres muere en 1606 y Gabriel Caro Mallén vuelve a casarse y tendrá otro hijo. Este otro hijo, también llamado Juan, es preparado como fraile dominico y en todos los documentos donde consta aparece con el nombre de fray Juan Mallén. Por asuntos relacionados con los estudios del hijo menor, la familia se traslada de Granada a Sevilla. El grupo familiar es entonces compuesto por Gabriel, su mujer Alfonsa, nuestra Ana María y

---

<sup>2</sup>Extracto de Juana Escabias en la “Introducción” de Caro de Mallén (2023: 17).

Juan. El hijo mayor permanece en Granada, donde se ha casado y ha formado ya su propia familia. Sevilla será la ciudad donde Ana Caro vivirá toda su vida y donde escribirá su obra.

En las décadas precedentes a la expulsión definitiva de los moriscos<sup>3</sup> de España que termina en 1614, esta población es dispersada por la península a fin de evitar nuevas revueltas. Los moriscos son ejecutados, vendidos como esclavos o, en el mejor de los casos, enviados en galeras. Ante la complicación de expulsar a los niños, estos también son vendidos como esclavos. En estos años, para los moriscos, ser menor de edad supone una desventaja adicional, pues los hijos de los detenidos nacen esclavos. Ante esta situación, las autoridades españolas dan una serie de recomendaciones a menudo contradictorias. Son unos años de gran confusión, principalmente por la enorme diferencia de trato que reciben unos y otros moriscos. Además, el rey Felipe III repara en el hecho de que esclavizar ciudadanos que ya se habían bautizado como cristianos puede comportarle la oposición de los cristianos e incluso de la Iglesia.

En medio del desorden y la confusión, se realizan abusos de todo tipo a los niños esclavizados. Frente esta situación, la monarquía española se ve obligada a proteger a los infantes y uno de los medios que promueve es el prohijamiento. Familias acomodadas de cristianos viejos pueden adoptar a infantes moriscos. De esta manera, los padres adoptivos ejercen una fuerte asimilación de carácter cultural. El prohijamiento pasa a ser un fenómeno frecuente en estas décadas y será exaltado como un «acto virtuoso» (Caro de Mallén, 2023: 24). En la Real Audiencia de Granada se gestionan los casos de estos niños. Gabriel Caro de

---

<sup>3</sup>Si el término *morisco* o *cristiano nuevo* era usado para referirse a la población de orígenes musulmanes conversos al cristianismo tras la Pragmática de conversión forzosa de los Reyes Católicos de 1502, *mudéjar* era como se denominaba a los musulmanes que convivieron con los cristianos después de la Reconquista cristiana del territorio peninsular. Sobre este tema, véase Epalza (1992).

Mallén, por tanto, los conoce de manera directa. Es de suponer que de esta forma conoció a la que bautizaría como su hija en un «acto de protección a la menor» (Caro de Mallén, 2023: 24).

Sin embargo, no cualquier persona puede adoptar. Los requisitos son: ser un varón libre y emancipado, que esté demostrada su capacidad natural para engendrar y que sea como mínimo dieciocho años mayor que el niño prohijado. Gabriel Caro Mallén reúne todas las condiciones. Ana María Caro Mallén de Torres es prohijada por «una de las familias cristianas más poderosas e influyentes de la Granada de la época» (Caro de Mallén, 2022: 32). Los hijos prohijados perdían su condición de esclavos y adquirirían todos los derechos que tenían los hijos naturales. Sin embargo, desconocemos el momento en que la niña llega a casa de Gabriel y Ana María. Aunque las leyes de la época no permitían adoptar a quien no hubiese demostrado su capacidad para engendrar, es posible que Ana Caro ya viviera «bajo aquel techo antes de que su hermano Juan naciera, y haberse visto obligada a esperar ese acontecimiento para ser bautizada y adoptada» (Caro de Mallén, 2023: 24-25).

Juana Escabias, a lo largo de su investigación, halló un documento del año 1646. Es la inscripción de fallecimiento de nuestra autora. Data del seis de noviembre de ese año y se encuentra en la Real Parroquia de Santa María Magdalena, que en el siglo XVII era el Convento de San Pablo el Real, al que perteneció fray Juan Mallén. «El entierro de la finada es uno de los más costosos celebrados en esas fechas. Se contabilizan por ella, en reales de la época, los siguientes gastos: “Sepultura 12. Capas 3. Dobles 4. Ciriales 4”» (Caro de Mallén, 2013: 110). El primer concepto hace referencia a la preparación de la tumba, el segundo a la tarea de los religiosos, el tercero a los dobles de campana para anunciar el entierro y, el cuarto, a los portadores de cirios. La inscripción de fallecimiento forma parte de un largo listado de fallecidos por la epidemia de la peste. Hay un añadido en la inscripción que especifica que

Ana Caro murió en “La Rabeta”, una plaza de Sevilla donde, en el siglo XVII, había un hospital con ese nombre.

## 2.2. Trayectoria literaria

Ana Caro de Mallén inicia su carrera literaria en la ciudad de Sevilla. Da a conocer sus versos en la academia sevillana ubicada en la casa de los duques de Medina Sidonia. Presidido por Antonio Ortiz de Melgarejo, el círculo cultural es sustentado por el conde de la Torre. Pronto, nuestra autora es reconocida por el auditorio. En la famosa novela satírica *El diablo cojuelo* publicada en 1641, el escritor Luis Vélez de Guevara narra un encuentro con Ana Caro: «habiendo referido algunos versos de los sujetos que habían dado en la pasada y que daban fin en los que entonces había leído con una silva al Fénix, Ana Caro, décima musa sevillana» (Vélez de Guevara, 1999: 107). El epíteto elogioso “décima musa sevillana” perdurará y figurará en las primeras ediciones de las piezas de Ana Caro.

Caro de Mallén emplea la silva para homenajear a don José García de Salcedo Coronel, miembro también de la academia y a quien el escritor Diego Ortiz de Zúñiga nombraba “fénix de las letras humanas”<sup>4</sup>. Caro de Mallén utiliza de manera frecuente la silva andaluza, a imitación del poeta a quien tanto admiraba, Luis de Góngora. En la comedia *Valor, agravio y mujer* se explicita tal admiración. La autora pone en boca de un personaje los siguientes versos:

«Mas porque de una vez sepas  
cuál es mi patria, nació

---

<sup>4</sup>Así aparece en la “Introducción” de Juana Escabias de Caro de Mallén (2013).

don Luis de Góngora en ella;  
raro prodigio del orbe  
que la castellana lengua  
enriqueció con su ingenio,  
frasis, dulzura, agudeza» (Caro de Mallén, 2023: 112-113, vv. 268-274)

Conoció la fama en vida. Obtuvo reconocimiento y elogios en los ambientes artísticos que frecuentó y aparece citada en la *Bibliotheca Hispana Nova* de Nicolás Antonio: «cultivó la poesía en nuestro tiempo, y permitió que fueran representadas en público algunas Comedias, que efectivamente lo fueron con gran éxito»<sup>5</sup>. La fama y el reconocimiento ganados en vida y a lo largo del siglo XVII fueron «apagándose en siglos posteriores, hasta quedar prácticamente en el olvido su nombre y su legado a comienzos del siglo XX» (Caro de Mallén, 2023: 27-28). Afortunadamente, en la actualidad se ha revalorizado su obra, pese a que las piezas conservadas son muy pocas. Pérez Martín arguye que la peste es una posible explicación al hecho de que tan pocas obras de esta autora hayan llegado a nuestros días, pues «muchos de sus enseres fueron quemados con el fin de atajar la epidemia» (2020: 5).

Conservamos cuatro relaciones de sucesos, dos comedias, una loa sacramental, un auto sacramental, cuatro poemas sueltos y tenemos conocimiento de los títulos de dos autos sacramentales perdidos. Uno es *La cuesta de Castilleja*, estrenado el año 1642 en Sevilla. El otro se titula *La puerta de la Macarena*. A finales del siglo XIX, el historiador Sánchez Arjona<sup>6</sup> atribuyó la autoría de un auto con este nombre a Ana Caro, que habría sido representado en las fiestas del Corpus de Sevilla. Escabias, en su reciente investigación, ha encontrado un

---

<sup>5</sup>Extracto de Escabias en la “Introducción” de Caro de Mallén (2023: 27).

<sup>6</sup>Véase bibliografía.



mandamiento de pago a nombre de Manuel de Vallejo de La Joya por un auto sacramental que Ana Caro de Mallén escribió en 1641 para las fiestas del Corpus<sup>7</sup>. Este se titula *La puerta de la Macarena*.

Lola luna, en *Leyendo como una mujer la imagen de la Mujer* (1996), defiende que nuestra autora cultivó los géneros de mayor captación de público de la época barroca. Estos son las relaciones de sucesos y el teatro. En estos primeros se narra la expansión territorial del Imperio español y el problema relacionado con las fronteras del mismo, a la vez que reflejan la cultura barroca de propaganda ideológica. La primera publicación que se conoce de Ana Caro es una relación de sucesos del año 1628 impresa en la ciudad donde se publicará toda su obra, Sevilla. En ella la autora describe el homenaje público realizado a unos misioneros españoles que fueron asesinados en Japón pocos años antes. La segunda obra conocida se publica en 1633 y es una nueva relación de sucesos sobre la ofensiva militar que el Ejército Español realizó en Marruecos en el mismo año. Dos años más tarde, se publica otra relación de sucesos que trata de la ocupación de Tillemont de Flandes por las tropas de Mosén Chatillón. La última relación que se conoce contiene tres crónicas que se publicaron en 1637 con el título *Contexto de las reales fiestas que se hicieron en el Palacio del Buen Retiro* y parece que fue remunerada por el Conde Duque de Olivares<sup>8</sup>.

En el año 1637, desde Palacio se solicita la presencia de Ana Caro en la Corte de Madrid y se le encarga una relación de sucesos sobre dos acontecimientos distintos: la llegada de la princesa de Cariñán, prima de la reina, y la coronación del rey Fernando III de Hungría

---

<sup>7</sup>Este se encuentra en el Archivo Municipal de Sevilla, en la sección XV, Libro Manual del Mayor de Caja, 1640-1648, fol. 76 v., H/3205. Tomo la información de la “Introducción” de Juana Escabias de Caro de Mallén (2023).

<sup>8</sup>Sobre la remuneración de las relaciones de sucesos de Caro de Mallén véase Luna (1996).

como “Rey de Romanos”. Escabias (2023) sostiene que Caro de Mallén cobró 1100 reales por esta relación, pues se conservan documentos del Archivo de la Villa de Madrid que lo aseguran. Durante su estada en esta ciudad, Caro de Mallén frecuenta distintos círculos y conoce a diversos intelectuales. Uno de ellos es la escritora María de Zayas, con quien entablará una estrecha amistad. Un año más tarde, Caro de Mallén publica unas décimas dedicadas a esta escritora. En 1639, el Ayuntamiento de Sevilla le encarga una pieza teatral para ser representada en las fiestas del Corpus. Esta es la *Loa sacramental*. No será la única obra encargada por el Ayuntamiento sevillano a Ana Caro. Entre 1639 y 1645 «se contabilizan varios autos sacramentales escritos por Caro de Mallén solicitados previamente por el Ayuntamiento de la ciudad, por lo que se percibe diferentes cantidades de dinero, en ocasiones trescientos reales» (Caro de Mallén, 2023: 33). Esta pequeña pieza teatral tiene cuatro personajes –un portugués, un morisco, un francés y un guineano– y cada uno habla en su propia lengua; sin embargo, el portugués es el personaje que acapara más guion.

En el año 1640, publica otras décimas, esta vez en honor a Francisco Salado Garcés y Ribera, *Los aplausos a María*. En 1645 publica un soneto, *Marinero que nunca hallado*, en honor a Tomás Palomares; y, un año después, el que será su último testimonio literario, un soneto dedicado a Inés Jacinta Manrique de Lara, *Si pensara señora que al terrible*. Esta es toda su producción editada en vida. Sin embargo, aún quedan tres obras teatrales que se representaron antes de su muerte: *Coloquio entre dos* y las comedias *Valor, agravio y mujer* y *El conde Partinuplés*.

Aunque no se había hallado el texto, el título de *Coloquio entre dos* se conocía por la existencia de un documento de cobro del Ayuntamiento de Sevilla conservado en el Archivo Municipal de la ciudad. Escabias (2023) argumenta que el descubrimiento de nuevas obras de

la autora siglos más tarde afianza la teoría de que la producción literaria de Caro de Mallén debió de ser mucho mayor que los pocos testimonios que han llegado a nuestros días. La investigadora añade el argumento de que sus dos comedias largas son claramente obras de madurez, «de una pluma respaldada por años de oficio y práctica en los que perfeccionó su dominio de la versificación y su pericia para la construcción dramática» (Caro de Mallén, 2023: 34).

*El conde Partinuplés y Valor, agravio y mujer* siguen la fórmula de la comedia promulgada por Lope de Vega, aunque en un estadio más avanzado. Caro de Mallén recibe notables influencias de los autores Tirso de Molina y Calderón de la Barca. *El conde Partinuplés* es una comedia caballerescas y palatina inspirada en la novela francesa del siglo XII *Partonopleus de Blois*, que fue muy leída en España después de su traducción a finales del XV. Escabias (2022) añade como posibles influencias el mito de Eros y Psique y un lay de María de Francia, *Lanval*. La comedia de Ana Caro narra la historia de un conde que se enamora de una joven que no le permite ver su rostro para asegurarse de que su amor es sincero. *Valor, agravio y mujer* es una comedia de capa y espada, esto es, un género de literatura de aventuras europea cuyos protagonistas son caballeros heroicos e idealistas. Doña Leonor, la protagonista es abandonada por un hombre que le había prometido matrimonio. Ella se disfraza de varón para perseguirle e intentar recuperarlo, a él y a su honor. Escabias (2022) asegura que la fuente de esta obra se halla en *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina.

Ana María Caro Mallén de Torres es prohijada por una familia noble ligada a la Corona. Pertenece a la nobleza y su discurso literario es el de esta clase. Sin embargo, en sus obras podemos entrever algunos dejes de ironía e incluso de crítica. Conseguirá publicar y estrenar sus obras en vida, a menudo en antologías acompañada de escritores de primera línea. Cobrará

por sus obras y sus clientes serán siempre nobles, burgueses y cortesanos. Vive en una época en que no está bien visto que las mujeres escriban. Aún así, en el Siglo de Oro los certámenes literarios y las Justas Poéticas son cada vez más frecuentes y, de manera progresiva, habrá más mujeres que, sin salir del ámbito de lo privado, asistan a estos eventos.

## 3. Las mujeres y el teatro

### 3.1. Desde la Antigüedad hasta el Renacimiento

En la Antigüedad el teatro llega a ser una de las máximas expresiones del arte y de la literatura y es considerado el género más democrático, pues se dirige al conjunto de los ciudadanos –varones, no hay que decirlo. Sin embargo, durante toda la Antigüedad y hasta la Edad Moderna, las mujeres están ausentes en los escenarios. En la antigua Grecia, los personajes de Medea, Lisístrata, Antígona, están representados por varones travestidos. Siglos más tarde, en la antigua Roma se mantiene esta privación de representar a las mujeres. No obstante, en la época imperial, surge un género, la farsa atelana, que permite la actuación de mujeres. De esta manera, a las mujeres se les permitía actuar en un solo género, el mimo, cuyas actuaciones acababan con las mismas actrices desnudas. Esta afición por ver a mujeres desnudas o ligeras de ropa en los escenarios perdurará en el tiempo y llegará hasta los corrales de comedias.

En la época medieval, la expansión del cristianismo por el continente lleva a la práctica desaparición de las representaciones dramáticas. La Iglesia prohíbe y hasta llega a perseguir el mismo por considerarlo “inmoral”. En su lugar surge un teatro estrictamente religioso dirigido a la divulgación de las Sagradas Escrituras. Este se lleva a cabo dentro del templo por los sacerdotes. Las monjas eran las únicas mujeres de la Edad Media que tenían acceso a la educación. Es en los conventos, pues, donde hay que buscar a las escritoras del Medievo. La monja alemana Hroswitha de Gandersheim (935-973, fechas aproximadas) es reconocida como la primera mujer que escribió teatro en la época medieval. Escribía obras de devoción pensadas exclusivamente para ser leídas por sus compañeras, pero, con el tiempo, estas

llegarían a representarse. Todos los personajes, incluso los masculinos, eran representados por mujeres, pues no había varones en estos conventos. La obra de Hroswitha está escrita en latín y en ella queda manifiesta la misión de la autora: trazar una imagen de las mujeres cristianas como seres castos y perseverantes, alejándolas, de esta manera, del estereotipo heredado de la Antigüedad de «fémina liviana» (Escabias, 2022: 78).

De manera paulatina, el teatro religioso reservado al culto crecerá en número de intérpretes y saldrá a la calle, trascendiendo, de esta manera, el espacio y la temática religiosos. Surge entonces la figura del juglar, profesional de la interpretación que trabaja en las plazas públicas para entretener a los transeúntes. En España había juglaresas. Se conservan códices medievales que las representan participando en distintos eventos, tanto de carácter religioso como popular. También se tiene constancia de la existencia de *trobairitz*, mujeres poetas pertenecientes a la nobleza que componían e incluso actuaban durante los siglos XII y XIII.

El humanismo, acompañado de la Contrarreforma, replantea el rol de las mujeres en la sociedad. En pintura aparecen por primera vez representadas mujeres reales, que no son musas ni seres mitológicos, sino sencillamente amas de casas. Si las mujeres en las obras de El Greco son casi anecdóticas, en Velázquez aparecen pero situadas en entornos domésticos. La única salida posible para las mujeres de la época, exceptuando el convento, es la institución del matrimonio. De esta manera, pasan de estar bajo la tutela del padre a estar bajo la del marido. Siempre subordinadas a la voluntad masculina. A mitad del siglo XVI comienzan a propagarse ideas morales que dibujan una “mujer ideal” relegada a la reproducción, encerrada en el ámbito doméstico, sumisa, diligente y pasiva. Recae en las mujeres la conservación del honor familiar. En consecuencia, las mujeres prácticamente no tienen acceso a la educación y, por tanto, no pueden acceder a la cultura escrita. La magnitud del fenómeno teatral iniciado a

finales de siglo XVI se explica, parcialmente, por la participación de las mujeres. Será la primera vez en la historia que las mujeres participarán de manera masiva en el mundo de la cultura.

El teatro de las primeras décadas del siglo XVI constituye una cierta continuidad con el teatro precedente. Por un lado, hay un teatro cortesano de público cerrado y mecenazgo y, por otro lado, un teatro religioso de carácter popular. Este último está marcado por las fiestas del Corpus. Pese a que las mujeres podían participar de los cantos y las danzas de esta festividad, las representaciones del Corpus eran organizadas por los gremios locales – compuestos en su totalidad por varones– y los miembros de los oficios eran los encargados de sacar los carros y de actuar. Es de suponer que los mismos varones representasen de manera puntual los personajes femeninos. En una prolongación de la época medieval, el teatro cortesano y el teatro religioso-popular comparten una característica fundamental: la ocasión. Pontón (2013) apunta que las representaciones del Corpus dispusieron las posibilidades de que surgieran las primeras compañías estables, base indispensable para el auge del fenómeno teatral que verá su máximo esplendor en las últimas décadas del XVI y las primeras del XVII. El teatro se convertirá en el género artístico que canalizará las ideas del nuevo movimiento llamado “barroco”.

### 3.2. El Siglo de Oro

En los años previos al establecimiento de los primeros corrales de comedias, las representaciones teatrales tenían lugar, frecuentemente, en los patios interiores de las casas.

Las características de estos primeros espacios fijos de representación determinaron la forma de los corrales de comedias estables, a la vez que remarcaban el entrelazamiento del teatro en la vida urbana. En la década de 1570 surgen los primeros teatros estables en la Península, los llamados “corrales de comedias”. Un corral es, ante todo, un negocio. Por tanto, se entiende que su aparición y su dispersión en la siguiente década por toda la geografía española se debe a un auge del fenómeno teatral.

Los corrales de comedias, en sus inicios, son inextricables de los circuitos de beneficencia. Los hospitales y las cofradías tenían la competencia de organizar representaciones teatrales, a cambio del recibo de gran parte de los beneficios económicos. Los corrales estaban patrocinados por las autoridades locales que, de esta manera, se aseguraban de controlar lo que ocurría en el escenario, a la vez que se defendían de los moralistas. La consideración que tenía la sociedad del teatro, especialmente antes del cambio de siglo, era pésima. Era considerada una actividad reprobable desde el punto de vista moral. Los actores no disfrutaban de aceptación social y las mujeres que se dedicaban al arte dramático eran calumniadas de prostitutas.

En el Siglo de Oro, el teatro llegará a ser un acontecimiento el público del cual estará conformado por representantes de todos los estamentos sociales. Esto no significa, no obstante, que ahí la ciudadanía se mezclase, pues los corrales «reproducían las diferencias propias de la sociedad, donde las circunstancias económicas determinaban el lugar de cada cual» (García López, Fosalba y Pontón, 2013: 588). El nuevo espacio se opone a los espacios destinados a las representaciones teatrales de las épocas precedentes. Entre la apertura de la calle y la estrechez de la clausura de los conventos, se encuentra el corral, donde público y representación están separados con claridad. Sin embargo, en los corrales de comedias, el



público estaba situado al frente del escenario, pero también en los laterales; de manera que, aun perteneciendo al público, los espectadores podían sentirse parte realmente de la escena. En la década de 1580, los corrales empezarán a segregar por sexo y se creará un espacio determinado solo para las mujeres, la “cazuela”, situada frente al escenario en el primer piso y cuyo acceso será independiente del acceso del patio y corredores.

La comedia nueva debe entenderse como un «fenómeno necesariamente colectivo y que por lo tanto no entiende de singularidades, aunque sí de catalizadores» (García López, Fosabla y Pontón, 2013: 643). Lope de Vega será el autor en cuya obra confluirán los senderos recorridos por el teatro precedente —el teatro religioso, el teatro de raíz popular, el teatro cortesano y la llamada *commedia dell'arte* que divulgarán las compañías italianas a partir, sobre todo, de mediados de siglo. Las primeras actrices documentadas que actúan en la Península pertenecían a estas compañías italianas. En la década de 1560, la compañía de Zan Ganassa circulaba por los corrales españoles con las actrices “La Divina” Vincenza Armani y Barbara Flaminia, esta última esposa de Ganassa. Dos grandes actrices de su tiempo que revolucionaron los corrales europeos, pues incentivaron a las compañías a incorporar mujeres en sus repertorios para representar a los personajes femeninos.

Frente a la concepción didáctica y moralista de la literatura heredada de la época medieval, Lope enfrenta los compromisos de una profesión incipiente que se mueve de acuerdo con las demandas de un público cada vez más asiduo. Además, la sociedad española experimenta transformaciones de carácter social y cultural en el cambio de siglo relacionadas con la llegada de Felipe III al poder. Si su predecesor no era propenso al mecenazgo de las artes, el nuevo monarca se percató de la importancia de tener escritores que hablen a su favor. Bajo este reinado y el de su sucesor, Felipe IV, es cuando se desarrollará la “comedia nueva”,

una manera insólita de entender la práctica teatral que Lope de Vega defenderá en su famoso *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de 1609. En este pseudo ensayo, el dramaturgo propone una serie de rasgos de carácter estilístico para la comedia, entre los cuales encontramos el uso del verso polimétrico, el retorno a los tres actos y la ruptura de la regla de las tres unidades dramáticas heredada de la época clásica. Las mujeres, en la comedia nueva, se mantienen como las encargadas de salvaguardar el honor de la familia. Los temas principales de este teatro serán el honor y el amor.

En el año 1586 el Consejo de Castilla decreta una ley que prohíbe la actuación de mujeres en los tablados: «a todas las personas que tienen compañías de representaciones no traigan en ellas para representar ningun personaje muger ninguna, so pena de zinco años de destierro del reyno y de cada 100.000 maravedis para la Camara e Su Majestad» (González, 2008: 138). Esto indica que ya figuraba un número considerable de mujeres en los repertorios de actores de las compañías. En noviembre de 1587, la compañía italiana *Los Confidentes* presenta una petición al Consejo de Castilla solicitando el permiso para representar en el Corral del Príncipe de Madrid con las actrices de la compañía. Ese mismo mes se levanta la prohibición a las mujeres de actuar en los tablados. Sin embargo, unos meses antes, catorce actrices, entre ellas Mariana de Vaca y María de la O, presentan un memorial solicitando al Consejo de Castilla licencia para actuar en los escenarios adoptando un «tono moralizante, sabiendo como sabían que las principales razones esgrimidas en su contra eran de orden moral» (Ferrer Valls, 2002: 142). Así pues, solicitan el permiso aceptando dos condiciones: que los actores y actrices no puedan interpretar personajes del otro sexo y que las actrices estén todas casadas y su marido trabaje en la misma compañía. Numerosas leyes se suceden en las últimas décadas del siglo XVI que prohíben y vetan la presencia de las mujeres en los

tablados, pero el crecimiento exponencial del fenómeno teatral lleva irremediablemente a la total legalización de las actrices en las tablas españolas a partir del cambio de siglo.

Durante el Siglo de Oro, las mujeres se relacionan con el teatro de distintas maneras, pero las más frecuentes son: como actrices, como *autoras* –esto es, directoras de compañías– y compaginando ambas funciones. En los siglos XVI y XVII las mujeres no son consideradas sujeto legal, por tanto, su relación con la empresa teatral está condicionada por su vinculación a una figura masculina –el marido o, en caso de ser muy jóvenes, el padre–, tal y como exige la ley. Algunas actrices como María de Córdoba o “La Divina” Armani llegaron a ser *autoras*. La filóloga e historiadora de la literatura Teresa Ferrer Valls (2002) comenta que de las 6200 entradas que contiene el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*<sup>9</sup>, 1578 corresponden a actrices. De estas actrices documentadas, 62 ejercieron también como *autoras*. Ferrer Valls añade que, muy probablemente, el número de mujeres que ejercieron como *autoras* sea superior al documentado. Muchas mujeres casadas llevaban a cabo tareas de dirección en las compañías de sus maridos. Si las primeras actrices accedieron al oficio gracias a su vinculación con un hombre, ocurre lo mismo con las primeras *autoras*. El número de *autoras* irá incrementándose a medida que nos acerquemos a mitad de siglo y empezará a haber *autoras* totalmente desvinculadas de una figura masculina. Este fenómeno, apunta González (2008) seguramente responda a tres factores: a un relajamiento de la normativa teatral, a una fase de culminación de la carrera profesional de algunas *autoras*, pero también

---

<sup>9</sup> El *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT) recoge la actividad de 5000 profesionales del teatro de los siglos XVI y XVII. Dirigido por Teresa Ferrer Valls, el proyecto ha llevado 15 años de estudio.

al reconocimiento de la aportación de las mujeres en el teatro mediante la concesión del título de *autoras* por parte de Su Majestad.

Sin embargo, en pleno barroco empieza a crecer el número de mujeres dramaturgas. Entre las décadas de 1620 y 1650 cuantificamos un número relativamente elevado de mujeres que escriben piezas dramáticas. Una posible explicación a este florecimiento es que las mujeres llevan ya unas décadas accediendo a la cultura gracias a la expansión de la imprenta y del fenómeno teatral y deciden introducirse en el espacio literario que hasta entonces ha estado reservado a los hombres. En la época es frecuente leer escritos de mujeres reclamando un lugar en la cultura. La novelista María de Zayas proclama en sus *Novelas amorosas y ejemplares* de 1638:

«y así, la verdadera causa de no ser las mujeres doctas no es defecto del caudal, sino falta de la aplicación, porque si en nuestra crianza como nos ponen el cambray en las almohadillas y los dibuxos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres y quizá más agudas»  
(Zayas, 1989: 48).

Y Caro de Mallén en *Valor, agravio y mujer* nos informa de la penetración de las mujeres en el ámbito teatral. Ribete, criado de la protagonista, explica a otro criado la situación que se vive en la época del reinado de Felipe IV:

«solo en esto de poetas  
hay notable variedad  
por innumerables, tanto  
que aun quieren poetizar  
las mujeres, y se atreven

a escribir comedias ya» (Caro de Mallén, 2023: 148, vv. 1165-1170)

La conversación continúa y Ribete nombra a una serie de autoras destacadas de la Antigüedad:

«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» (Caro de Mallén, 2023: 148, vv. 1174-1180)

Lola Luna (1996) explica que, en la época de la primera generación de escritores plenamente barrocos, surge de nuevo la controversia dicotómica que separa entre antiguos y modernos, esto es, entre clásicos e italianizantes. En medio de esta división, según Luna, deben inscribirse todas aquellas escritoras que siguieron la corriente de escritura femenina surgida en la Italia del XVI a raíz del florecimiento del neoplatonismo humanista. A esta corriente «se adscriben las damas humanistas de la corte de Isabel I y, más tarde, el amplio grupo de escritoras españolas del Siglo de Oro» (Luna, 1996: 30). Ribete, pues, mediante un recurso de metateatralidad, se refiere con esa “novedad” a la existencia de una práctica dramática llevada a cabo por mujeres y, además, expone como modelos literarios escritoras clásicas, pero también a las modernas italianas.

Por lo que respecta a los personajes femeninos representados en las tablas, contradicen de manera clara los preceptos de la época sobre comportamiento y moral. De manera general, los personajes femeninos siembran el desorden y propician los enredos. Se comportan de

manera egoísta porque tienen un solo objetivo: casarse con el joven del que están enamoradas. En la mayoría de los casos, estas mujeres no están sujetas a la tutela de ningún varón y, por ende, se benefician de la libertad de acción que este hecho les brinda. El período barroco se caracteriza por el gusto por la complejidad y, en el teatro, esto se traduce en una delectación por todo aquello enrevesado. En las tablas del Siglo de Oro triunfará el personaje del burlador –muchacho que se vanagloria de deshonrar a las mujeres seduciéndolas y engañándolas–, pero también los personajes travestidos –la mujer disfrazada de varón llegará a convertirse en tópico y arrasará en los corrales de comedias. El tópico del “mundo al revés” ejemplifica una época.

## 4. El tópico de la mujer vestida de hombre

### 4.1. El tópico en el teatro del Siglo de Oro

El disfraz varonil es un recurso estético ampliamente utilizado por los dramaturgos del Siglo de Oro español que consiste en la adopción por parte de una actriz de los rasgos propios del otro sexo en el momento en que se viste de varón. A diferencia de los demás personajes, el público siempre se percata de la naturaleza del personaje que se traveste. Aunque la filóloga Carmen Bravo-Villasante, en su tesis publicada en 1988 en la Revista de Occidente de Madrid *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)* sitúa el origen de este tópico en Plauto, Juana Escabias (2022) apunta que es anterior, pues ya lo encontramos en Aristófanes. El comediógrafo griego estrena en 391 a.C. *La asamblea de las mujeres* en Atenas, en cuya obra las protagonistas se visten de varón para votar en la asamblea de ciudadanos unas leyes más acordes al bien común de toda la comunidad, y no solo de la ciudadanía masculina.

La filóloga María José Rodríguez Campillo argumenta que el disfraz varonil no es más que una de las distintas técnicas de metateatralidad tan empleadas por los autores del Siglo de Oro: «la metateatralidad supone una simultaneidad de planos teatrales, sea cual sea la estrategia empleada: obra dentro de la obra, uso de ceremonias, personaje que juega otro rol, el disfraz varonil, por ejemplo» (2020: 147). Esta técnica adquiere una importancia fundamental en el teatro clásico español, principalmente por contribuir al engaño barroco. La función del disfraz es engañar al resto de personajes para llevar a cabo los propios objetivos. El recurso es utilizado por Caro de Mallén en *Valor, agravio y mujer* cuando viste a Leonor de hombre para vengar su deshonra. El traje parece que cambia la naturaleza de la travestida, pero también del resto de personajes.

En el metateatro, los personajes se rebelan, pues no cumplen con lo establecido. Según Rodríguez Campillo, de los actos rebeldes de los personajes se derivan una serie de implicaciones: el cuestionamiento del orden establecido, el teatro dentro del teatro, las autorreferencias y las autorreflexiones. En definitiva, todo aquello que sirva a una finalidad determinada: «cambiar la percepción tradicional que el público tiene de la realidad» (2020: 149). Esta autora concluye que la metateatralidad es relativamente revolucionaria, o más bien, puede llegar a desarrollar una función revolucionaria.

En el teatro español del siglo XVI se establecen dos tipos diferenciados de mujeres disfrazadas de varón: la mujer enamorada y la heroica-guerrera (Bravo-Villasante, 1988). El primer tipo, más femenina, es movida por el amor hacia su enamorado. El segundo tipo, más masculina, huye del amor romántico y el motivo por el cual se viste de hombre es para escapar de la opresión que sufre su sexo. Por lo que respeta al modelo de mujer enamorada, Bravo-Villasante establece las doncellas andantes de los libros de caballerías que van en busca de su enamorado como evidente influencia. En cuanto al modelo de mujer guerrera, la investigadora remite a las amazonas de la mitología clásica plasmadas en la literatura latina. Estas son mujeres que viven en una lucha eterna contra el sexo masculino. Aunque Rosaura, la protagonista de *El conde Partinuplés*, no vista el traje varonil, es un personaje femenino claramente influenciado por este modelo, como declara ella misma en su segunda intervención:

«Decidme qué es; porque yo,  
atrevida y fervorosa,  
con vosotros, imitando  
las ilustres amazonas,  
saldré a defender, valiente,



de estos reinos la corona,

y aún ofreceré mi vida

con resolución heroica» (Caro de Mallén, 2023: 218, vv. 29-36)

Bravo-Villasante (1988) asegura que estos dos tipos de mujeres travestidas que encontramos en el teatro español son influencia directa de la literatura italiana.

El significado peyorativo que atribuimos hoy en día al adjetivo “varonil” no era conocido en los siglos XVI y XVII. Entonces era un elogio que las mujeres recibían con gran satisfacción. Durante el Renacimiento italiano, se tenía a las mujeres con carácter viril como el más alto ideal femenino, pues las mujeres debían tender a sobrepasar el estado de inferioridad que suponía la feminidad. Varonil era aquella mujer que osaba, que poseía inteligencia y se armaba de valor, pero también aquella que era bondadosa y desprendida. Esta imagen entró en el teatro italiano y de esta manera llegó a las comedias del Siglo de Oro español.

El poema de Ludovico Ariosto *Orlando furioso* de 1516, traducido por primera vez al español en 1549 y que gozó de un éxito increíble en toda Europa, establece estos dos modelos de personajes femeninos que tendrán fortuna e influirán en el teatro español. Por un lado está Bradamante, que anda a caballo y empuña la espada mientras busca a su enamorado. Bradamante se viste de hombre con el único objetivo de recuperar a su amante. Es confundida por un varón y enamora a otra doncella. Esta situación de equívoco que se genera cuando una mujer se enamora de otra travestida tendrá un largo recorrido en nuestro teatro. Por otro lado está Marfisa, una mujer que nace con un carácter y unas cualidades marcadamente varoniles.

Algunos años más tarde, en 1581, se publica una obra que será determinante para el desarrollo del tópico del disfraz varonil. Esta es el poema épico del italiano Torquato Tasso

*La Gerusalemme liberata* que se traduce al español en 1587. Bravo-Villasante asegura que «T. Tasso sigue el camino de Ariosto en cuanto a los personajes femeninos y presenta dos tipos de mujeres vestidas de hombre pertenecientes a la clasificación anterior de heroica guerrera y mujer enamorada» (1988: 23). Clorinda ha sido amamantada por las fieras desde su nacimiento –igual que las amazonas de la Antigüedad– y ha aprendido el ejercicio de las armas durante la niñez. Ambos autores italianos sienten admiración por sus heroínas (Bravo-Villasante, 1988). Herminia, en cambio, si viste el traje de varón es porque está enamorada y quiere salvar a su amado de la muerte: «Yo no pretendo guerrear, quiero tan sólo llevar a cabo, por medio de estas armas, una ingeniosa astucia; quiero fingirme Clorinda, porque cubierta con su armadura estoy cierta de salir de estas murallas» (Tasso, 2000: 110).

Después de establecer las influencias provenientes de la literatura caballeresca, queda por considerar las influencias de la literatura italiana. El recurso del disfraz varonil estaba muy extendido en la comedia italiana del Renacimiento y que, de allí, debió de pasar a las comedias de Lope de Rueda y sus seguidores. Esta última fuente de inspiración directa para la comedia nueva española. Sin embargo, la comedia española no acepta las obscenidades de la comedia italiana y, por este motivo, las mujeres disfrazadas de varón que encontramos en nuestro teatro tienen como objetivo restituir su honor o vengarse de un agravio que han sufrido.

El dramaturgo y actor Lope de Rueda, considerado una de las figuras más importantes del teatro popular y profesional español imita la comedia *Gli Ingannati* (1531) con el mismo título, *Los engañados*. Obviando algunos pequeños elementos que Rueda introdujo o de los cuales prescindió, es la misma comedia. El personaje de Lelia se disfraza de varón en la obra italiana y vuelve a vestirse en ropaje de hombre en la versión española. Bravo-Villasante precisa que «todavía el autor no agota todas las posibilidades que ofrece este disfraz, como

luego harán Lope, Tirso, etc.» (1988: 30). Además, Jorge de Montemayor, en *La Diana* de 1559 inserta una historieta en donde la protagonista se viste de varón por amor y enamora, involuntariamente, a una dama. Ambas piezas tendrán fortuna y constituirán el modelo español de las mujeres disfrazadas de varón que les sucederán. Los dramaturgos del Siglo de Oro, en mayor parte, acudirán a sus predecesores españoles en lugar de remitirse directamente a la fuente italiana.

El autor que trazará el camino del teatro español, Lope de Vega, acoge prontamente el recurso del disfraz varonil. Lo encontramos ya en sus primeras obras, en donde se ciñe a los modelos italianos. Bravo-Villasante asegura que «el escritor, bajo el fuerte influjo de la lectura del poema de Ariosto, todavía no puede crear otros personajes que no sean idénticos» (1988: 45). Sin embargo, con el tiempo llegarán a coexistir en la obra de Lope una variedad inmensa de tipos de mujeres disfrazadas de varón y el dramaturgo las emplazará en situaciones nunca representadas en las tablas. Un ejemplo sería *La escolástica celosa*, cuya protagonista, movida por el amor, se hace pasar por un estudiante de la universidad<sup>10</sup>. Si Lope de Vega, que escribía teniendo en cuenta las exigencias del “vulgo”, utilizaba este recurso, es porque tenía éxito en las tablas. De esta manera lo explicita en su famosísimo *Arte nuevo de hacer comedias*:

«Las damas no desdigan de su nombre,  
y si mudan traje, sea de modo  
que pueda perdonarse, porque suele  
el disfraz varonil agradar mucho» (Vega, 2006: 146, vv. 280-283)

---

<sup>10</sup>Según afirma parte considerable de la crítica, la dramaturga y poeta española Feliciano Enríquez de Guzmán (1572-1644) estudió en la Universidad de Salamanca camuflada con el hábito de varón. Lope de Vega pudo haberse inspirado en esta historia para escribir *La escolástica celosa*.

A los mosqueteros les agradaban las comedias de enredos y, además, se deleitaban por ver a una mujer mostrando su cuerpo más allá de lo moralmente aceptado en la época. Con el traje varonil, las piernas femeninas quedaban a la vista, a diferencia de con los trajes masculinos, que tanto piernas como pies quedaban escondidos.

El tópico del disfraz varonil llega hasta Tirso de Molina, quien lleva al extremo la confusión y el enredo que provoca. Tirso es uno de los dramaturgos más prolíficos del Siglo de Oro y su teatro se caracteriza por una gran complejidad argumental y una profunda dimensión psicológica que lo diferencia de sus predecesores e incluso contemporáneos. En sus obras destacan especialmente los personajes femeninos. Tirso tuvo una influencia determinante en la escritura de Caro de Mallén. En el siguiente apartado trataremos dos motivos de su obra que nos interesan particularmente: su comedia de enredo *Don Gil de las calzas verdes*, que puede considerarse una fuente directa de *Valor, agravio y mujer*, y su “Don Juan” de *El burlador de Sevilla* (1630) que llegará a convertirse en un personaje arquetípico de la literatura española y que encontraremos, también, en la comedia de Ana Caro.

El recurso del disfraz varonil llegará a ser tan recurrente en las tablas que se vaciará de contenido pues agotará sus posibilidades. Un ejemplo excelente para ilustrarlo es Calderón de la Barca, quien emplea el tópico pero no le da el protagonismo que había recibido con anterioridad. Bravo-Villasante arguye que «Calderón, más atento quizá a la expresión de los conceptos filosóficos, menos espectador divertido ante sus figuras, se olvida de la gracia del disfraz y, aunque lo use, apenas hace referencia a él» (1988: 99). Este dramaturgo creará muchas mujeres cuyos caracteres y acciones nos recuerdan a los personajes femeninos travestidos, sin embargo, no las vestirá de varón. Los autores considerados de la escuela de

Calderón recorrerán muy a menudo al tópico y lo llevarán a tal extremo que estos personajes adquirirán rasgos caricaturescos. El enredo, pues, se convertirá en el protagonista de la trama.

## 4.2. El tópico en la obra teatral de Ana Caro de Mallén

### 4.2.1. *Valor, agravio y mujer*

*Valor, agravio y mujer* es una comedia de capa y espada. Aunque desconocemos la fecha exacta de la primera representación, suponemos que debe fecharse entre 1630 y 1643<sup>11</sup>. La protagonista, Leonor, es deshonrada por parte de don Juan, un personaje tópico que se ha convertido en una figura recurrente en la literatura española. Como se ha comentado antes, este aparece por primera vez en *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, pero seguramente debía ser un personaje vivo en la cultura popular de muchos años antes. Representa un hombre cuyo interés es exclusivamente satisfacer su propio placer burlando continuamente a las mujeres. El don Juan de Ana Caro promete matrimonio a Leonor después de conocerse en una iglesia de Sevilla. Sin embargo, huye a Flandes, abandonando de esta manera a la protagonista de la obra. La comedia se inicia en este momento, empleando la técnica literaria llamada *in media res*, pues el motor de la acción dramática ya ha empezado cuando se inicia la narración.

Leonor decide viajar a Flandes para, según ella, «cobrar mi perdido honor» (Caro de Mallén, 2023: 119, v. 465). No obstante, sabe que una mujer sola no puede llevar a cabo la empresa que se propone. Por este motivo, se determina a vestirse de varón para justificar frente de la sociedad de la época su comportamiento. Ahora bien, ¿cuál es esta empresa que

---

<sup>11</sup>Para un desarrollo de este tema véase Luna (1993).

se propone? Lograr que don Juan cumpla su promesa de matrimonio. Leonor está dispuesta a morir —«o he de morir o acabar / la empresa que comencé» (Caro de Mallén, 2023: 120, vv. 498-499)— pero también a matar: «Mataré, ¡vive Dios!» (Caro de Mallén, 2023: 121, v. 518), si no consigue que Juan se case con ella.

Leonor explica que fue la pasión lo que la llevó a ser deshonrada, pero que ahora será la razón la que gobernará sus actos:

«Cuando gobierna  
la fuerza de la pasión,  
no hay discurso cuerdo o sabio  
en quien ama. Pero yo  
mi razón, que mi amor no,  
consultada con mi agravio  
voy siguiendo, en las violencias  
de mi forzoso desatino  
se rindieron las potencias» (Caro de Mallén, 2023: 120, vv. 470-479)

Para llevar a cabo sus objetivos se valdrá del disfraz varonil, que no solo cambiará su aspecto, sino también su carácter y comportamiento. En el momento en que cambia de vestuario, su criado le dice: «he pensado / que el nuevo traje te ha dado / alientos» (Caro de Mallén, 2023: 121, vv. 505-507), a lo que responde Leonardo (este es el nombre que escoge Leonor para su personaje masculino): «Engañaste si imaginas, / Ribete, que soy mujer, / mi agravio mudó mi ser» (Caro de Mallén, 2023: 121, vv. 508-510). Ribete y el público son los únicos que tienen conocimiento de la verdadera naturaleza de Leonardo.

Protagonista y criado, pues, viajan a Flandes con el pretexto de hallar a Fernando (el auténtico hermano de Leonor) exponiendo que Leonardo guarda una relación familiar con Fernando. La intención de Leonor es llegar hasta don Juan a través de su hermano. Sin embargo, las cosas se tuercen cuando Fernando le explica a Leonardo que don Juan se encuentra cortejando a otra dama, la condesa Estela. El primer acto acaba con un monólogo largo de la protagonista donde, arrebatada por la pasión, manifiesta su sed de venganza contra don Juan. Si el objetivo inicial de Leonor era casarse con el hombre que le había prometido matrimonio, a partir de aquí, aquello que moverá la acción dramática será la ansia de venganza de Leonor contra don Juan:

«¿es posible que la injurie  
don Juan? ¡Venganza, venganza!

[...]

Mi honor en la altiva cumbre

de los cielos he de ver,

o hacer que se me 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» (Caro de Mallén, 2023: 135-136, vv. 863-887)

El segundo acto empieza con una conversación entre la condesa Estela y su prima Lisarda. Hablan de la sensación que ha causado la llegada del joven Leonardo en la corte de Bruselas y, concretamente, de la impresión que ha suscitado en la condesa:

«La obligación de don Juan,  
bien solicita en mi intento  
forzoso agradecimiento.  
Mas este Adonis galán,  
este fénix español,  
este Ganímedes nuevo,  
este dios de amor mancebo,  
este Narciso<sup>12</sup>, este sol,  
de tal suerte en mi sentido  
mudanza su vista ha hecho» (Caro de Mallén, 2023: 138, vv. 912-921)

Como se aprecia en estos versos, Leonor, vestida en traje varonil, consigue enamorar a Estela. El enamoramiento de una mujer hacia otra contribuía de manera definitiva al embrollo iniciado por el traje varonil y gustaba mucho entre el público.

Ribete, en un momento de la comedia, pone en cuestión la fuerza de Leonor con una advertencia: «Mira, Leonor, lo que haces» (Caro de Mallén, 2023: 154, v. 1328). Pero esta le responde defendiéndose con una referencia metaliteraria en donde hace mención a mujeres de la tradición literaria que excelieron en el arte de las armas. Todas ellas, por tanto, se caracterizan por ser “varoniles”:

«Semíramis, ¿no fue heroica?  
Cenobia, Drusila, Draznes,  
Camila, y otras cien mil,  
¿no sirvieron de ejemplares

---

<sup>12</sup>En estos versos Caro de Mallén compara el personaje de Leonardo con personajes pertenecientes a la mitología griega caracterizados por su gran belleza.



a mil varones famosos?» (Caro de Mallén, 2023: 154, vv. 1341-1345)

Leonor, con el objetivo de matar a su burlador, ha ido ideando un plan que involucra a los demás personajes. La protagonista, en consecuencia, actúa como un ente externo a la ficción dramática; casi como el dramaturgo que mueve los hilos de los personajes a su voluntad. Relacionaríamos este procedimiento con el tópico *theatrum mundi*.

En el acto segundo, Leonardo reta a don Juan: «O nos hemos de matar / o solo habéis de dejarme / en este puesto» (Caro de Mallén, 2023: 157, vv. 1416-1418). Don Juan, sorprendido ante la amenaza de Leonardo, se mostrará como un personaje cobarde y esquivará la confrontación: «¿Hay tal locura?» (Caro de Mallén, 2023: 157, v. 1419). Pero Leonardo le reprochará su comportamiento inmoral del pasado: «Si como es justo guardasen / los hombres de vuestras prendas / otros preceptos más graves» (Caro de Mallén, 2023: 158, vv. 1431-1433). En estos versos, Leonor es presentada al espectador como un ser moralmente superior a don Juan. Además, la protagonista calificará a su burlador de “mudable”, “aleve” y “engañador”, características atribuidas al sexo femenino. A medida que avanza la trama, el personaje de Leonor va reafirmando en la virilidad, mientras que el personaje de don Juan va feminizándose. Luna (1993) postula que el personaje tirsiano en la comedia de Caro de Mallén debe entenderse como una adaptación en forma de parodia, pues es él quien acaba humillado y engañado por su burlada amante, ya que «en cierta medida, *Valor, agravio y mujer* es una transformación indirecta, una “imitación”, del mítico texto atribuido a Tirso» (1993: 16-17).

La trama dará un giro de guion inesperado cuando Leonardo defienda a don Juan de la amenaza del príncipe Ludovico, a lo cual el burlador reaccionará con gran sorpresa: «¿Qué es esto, cielos? / ¿Tal mudanza en un instante?» (Caro de Mallén, 2023: 161, vv. 1520-1521). Leonardo explicará su cambio de opinión:

«de vos. No quise que nadie  
tuviese parte en la gloria  
que ya espero con vengarme,  
pues no era victoria mía  
que otro valor me usurpase  
el triunfo, ni fuera gusto  
ni lisonja el ayudarme,  
pues con esto mi venganza  
fuera menos memorable  
cuando está toda mi dicha  
en mataros solo» (Caro de Mallén, 2023: 163, vv. 1561-1571)

En esta intervención, Leonor insiste en la idea de erigirse como “heroína” de la comedia en clara oposición al personaje masculino principal, don Juan.

Hacia el final de la jornada segunda, tiene lugar la escena de los balcones. En esta escena doble se llevarán a cabo dos conversaciones paralelas: una entre don Juan y Leonor (pero don Juan cree que habla con Estela) y otra entre la condesa Estela y el príncipe Ludovico (pero Estela cree que habla con Leonardo). Esta escena dará lugar a muchos equívocos. Cuando don Juan aparece, Leonor, que lleva traje femenino, parece ser que pierde la braveza que caracterizaba al personaje y en un aparte manifiesta:

«Este es don Juan. A espacio, amor,  
[a espacio,  
que esta noche me pones  
de perderme y ganarme en ocasiones» (Caro de Mallén, 2023: 166, vv. 1623-1625)

Leonor vestida de Estela le reprocha a don Juan el deshonor que le causó a una mujer en Sevilla: «doña Leonor, la dama sevillana? / Y ya sabéis, ingrato, habéis burlado / con su honor la verdad de su cuidado» (Caro de Mallén, 2023: 167, vv. 1653-1655). Leonor acaba mandando a don Juan: «Volved, volved a España, / que no es honrosa hazaña / burlar a una mujer ilustre y noble» (Caro de Mallén, 2023: 172, vv. 1785-1787). Termina la conversación con un don Juan completamente desengañado porque “Estela” le ha rechazado. Entretanto, en la conversación entre la verdadera Estela y el príncipe Ludovico (o Leonardo según cree la condesa), ella consigue desengañar al príncipe con estos versos: «Por cansado, soberbio y ambicioso, / aún su nombre aborrezco [es decir, aborrece al príncipe]» (Caro de Mallén, 2023: 168, vv. 1669-1670). Si el acto primero se cerraba con un monólogo de la protagonista femenina, este segundo acto terminará con un monólogo del protagonista masculino. Contrasta la seguridad y valentía que muestra Leonor en su monólogo con la debilidad y cobardía que don Juan manifiesta en estos versos: «¿Dónde está mi valor? ¿Dónde [mi brío?】» (Caro de Mallén, 2023: 174, v. 1820).

El engaño iniciado por esta escena doble crecerá nada más empezar la tercera jornada. Don Juan le preguntará a la verdadera Estela cómo es que tiene conocimiento de que él burló a una dama en Sevilla. La condesa, que hasta este momento no lo sabía, le responde que él mismo se lo ha dicho en ese preciso instante. Acto seguido, lo rechaza a la vez que le recrimina que «Leonor fue vuestra agraviada» (Caro de Mallén, 2023: 180, v. 1964). El enredo y el engaño aumentan cuando Tomillo, el criado de don Juan, le dice a Estela: «¿No sabes que le parece / hermosa quien sea dama?】» (Caro de Mallén, 2023: 182, vv. 2000-2001). Con esta intervención, se refuerza la referencia del mito literario del don Juan.

En la mitad de la tercera jornada tiene lugar un diálogo fundamental para entender el significado de la obra. Don Juan solicita la ayuda de Leonardo y este último le responde «¿Cómo a muy vuestro / no decís, siendo el camino / más cierto para mandarme?» (Caro de Mallén, 2023: 186, vv. 2084-2086). Alba Urban Baños, en su tesis de 2014 titulada *Dramaturgas seculares en la España del Siglo de Oro*, asegura que esta respuesta tiene un sentido para don Juan –palabras de mera cortesía– y otro para los conocedores de la verdadera naturaleza de Leonardo: Leonor, pues, «admite que aceptaría sus órdenes si, desde el principio, la hubiese reconocido como suya, como su mujer» (2014: 476). Urban Baños continúa argumentando que Leonor, en estos versos, está subordinándose al hombre que le ha prometido matrimonio. La rebelión de Leonor, pues, no es en contra de la sociedad de la época y el rígido código social que se les impone a las mujeres, sino que sencillamente es en contra de su burlador.

Leonor continuará embrollando la trama. Esta vez, Leonardo desmentirá su amor por la condesa y hará creer a don Juan que está enamorado de la dama de un retrato que le muestra (este objeto es empleado con frecuencia en el teatro áureo para anticipar a un personaje). Don Juan, al advertir que la dama pintada es Leonor, queda “petrificado”:

«Basilisco  
mortal ha sido a mis ojos.  
Parece que en él he visto  
la cabeza de Medusa,  
que en piedra me ha convertido,  
que me ha quitado la vida» (Caro de Mallén, 2023: 189, vv. 2179-2184)

Leonardo sigue con su engaño y le dirá a don Juan que está a punto de casarse con Leonor, pero que antes de la ceremonia debe encontrar a su burlador y matarlo para, de esta manera, recobrar el honor de Leonor. Seguidamente, don Juan estalla en un ataque de celos y manifiesta: «pueden más celos que amor. / Ya la adoro, ya me rindo» (Caro de Mallén, 2023: 193, vv. 2256-2257). Los celos, pues, han atizado el amor de don Juan por Leonor. No obstante, el burlador ha sido burlado y se siente como tal: «pues la ofensa que me hizo / siempre estará en mis oídos» (Caro de Mallén, 2023: 193, vv. 2261-2262). Don Juan acabará citando a su nuevo adversario a un duelo esa misma tarde.

Los personajes se retan el uno al otro a muerte. Mientras que Leonardo pretende matar a don Juan, este último quiere morir también, pues la muerte de su rival no le restituiría su honor. Sin embargo, antes de empezar la pugna, aparecen el príncipe Ludovico y Fernando, quienes solicitan explicaciones. Leonor, vestida de varón y sin salir del personaje, les explica la deshonra que don Juan le provocó a la dama sevillana:

«Mas yo, amante verdadero,  
le prometí de vengar  
su agravio, y dando al silencio  
con la muerte de don Juan  
la ley forzosa del duelo,  
ser su esposo y lo he de ser,  
don Fernando, si no muero  
a manos de mi enemigo» (Caro de Mallén, 2023: 208, vv. 2625-2632)

Ante tales explicaciones, los personajes manifiestan su desconcierto: «¿Hay mayores confusiones?» (Caro de Mallén, 2023: 209, v. 2640). El público, suponemos, estaría

disfrutando enormemente con el embrollo. A continuación, Don Juan expresa su pesar: «¡Ah, si hubiera sido honrada» (Caro de Mallén, 2023: 209, v. 2656). El burlador, pues, declara que se casaría con Leonor si esta no hubiera sido deshonrada por otro hombre. Con esta intervención, el espectador, si tenía alguna duda de cómo se enmendaría el enredo, ya no la tiene.

Finalmente, aparece Leonor en traje femenino para revelar su identidad real – empleando, pues, el famoso recurso de la anagnórisis, esto es, el reconocimiento del héroe– para perdonar a don Juan y para explicar el motivo por el cuál se ha vestido de varón.

«Salí a quitarte la vida  
y lo hiciera ¡vive el cielo!  
a no verte tan arrepentido,  
que tanto puede en un pecho  
valor, agravio y mujer.  
Leonardo fui, mas ya vuelvo  
a ser Leonor» (Caro de Mallén, 2023: 212, vv. 2718-2724)

El objetivo de Leonor, pues, ha mudado. Don Juan se ha mostrado arrepentido y la protagonista ha dejado a un lado la venganza. El espectador, sin embargo, sabe que «este arrepentimiento ha sido forzado por Leonor: primero a través de sus engaños y, en segundo lugar, al hacerle afirmar frente a su hermano que la volvería a querer si se demostraba que no había admitido el amor de otro hombre» (Urban Baños, 2014: 521). La obra acaba con la concreción del matrimonio, claramente forzada por Leonor: «¿Me querrás?» le pregunta la protagonista a don Juan; a lo que él responde «Te adoraré» (Caro de Mallén, 2023: 212, v. 2725), como si el burlador tuviese alguna otra opción aparte de la muerte. Este final, que desde

nuestra contemporaneidad puede parecernos abrupto e inverosímil, es prototípico de la comedia nueva y prácticamente el único admitido por la moral de la época.

Aquello que motiva la acción en la comedia de Caro de Mallén es la recuperación del honor de Leonor. El objetivo –y la justificación– del empleo del disfraz varonil en la comedia nueva española gira, mayoritariamente, entorno a la restitución del honor familiar que recae en las mujeres. Luna (1993) argumenta que, en la sociedad barroca de la primera mitad del XVII, con el conflicto con los moriscos que afectó a la genealogía del linaje, adquiere aún más importancia la mujer como amparo del honor familiar. Además, añade que, en *Valor, agravio y mujer*, se combinan diferentes elementos fundamentales para entender el código del honor de la literatura del Siglo de Oro: la virtud, la castidad convertida en valor, el agravio, la venganza familiar. Luna asegura que «la mujer abandona su papel pasivo en la relación seductor-verdugo / seducida-víctima y altera simbólicamente el código del honor usurpando para sí el papel dramático de vengador, gracias al disfraz de hombre» (1993: 15).

Aunque pueda parecer complicado esclarecer si Leonor corresponde al tipo heroica-guerrera o mujer enamorada porque aparentemente pertenecería a ambos tipos clasificatorios, la protagonista de Ana Caro es claramente una disfrazada guerrera. Pese a que en un principio se nos presenta a una mujer que se mueve por amor, el verdadero motivo por el cual Leonor persigue a don Juan es para vengar su agravio y restituir su honor. Además, cuando viste el traje varonil, adquiere los rasgos asignados al sexo masculino tales como la braveza, la astucia y la resolución. Luna (1993) defiende que Leonor «pertenecería al tipo de vengadora, que al vengar su agravio usurpa el papel asumido por el hombre en el mantenimiento del orden social» (1993: 36), demostrando, de esta manera, que las mujeres pueden ser sensibles al honor

y no solo las depositarias de él. Leonor, pues, estaría desafiando la supuesta superioridad del hombre respecto de la mujer.

Este tipo de mujer disfrazada plantea una dificultad de interpretación, pues se mueve entre lo masculino y lo femenino de manera poco clara. Si se interpreta el personaje como principalmente femenino, este actúa en contra del decoro y, por tanto, en contra de las convenciones dramáticas relacionadas con el honor. Sin embargo, a los ojos de los demás personajes es un varón, lo que implica que Ana Caro se rige a las convenciones del código del honor del teatro del Siglo de Oro, pues, tal y como apunta Luna, «no hay nada más familiar al drama español que la venganza del honor ultrajado» (1993: 43). Si la obligación de la restauración del honor recae sobre los miembros masculinos de la familia, Caro de Mallén se toma la libertad de dejar que su protagonista se encargue, probando que no tiene familiares masculinos que la puedan ayudar. Los únicos familiares que tiene Leonor son una hermana y un hermano. Este último, explica la protagonista a su criado, abandonó la familia cuando Leonor era pequeña. Por este motivo, la protagonista deshonrada –que, por tanto, no puede casarse– figura que se ha encerrado en un convento: «Fingí en el más recoleto / monasterio mi retiro, / y solo a ocultarme aspiro» (Caro de Mallén, 2023: 120, vv. 484-486).

El recurso del disfraz varonil como técnica de metateatralidad transgrede los preceptos dramáticos establecidos con la finalidad de transmitir al público un mensaje que dista del ordinario. Esto es así porque las técnicas de metateatro inducen al espectador a cuestionar la línea entre la ficción dramática y el mundo real. Aunque el metateatro ha sido cultivado en todas las épocas, Rodríguez Campillo (2020) apunta que es a partir del siglo XVII cuando adquiere una importancia fundamental. Y lo hace a través de la pluma de escritores como



Calderón de la Barca y William Shakespeare. En la obra de estos autores, las tablas se transforman en el escenario de un juego el público del cual se hace partícipe.

La técnica más comuna de metatetralidad es la llamada “teatro dentro del teatro”, donde tendríamos que considerar el tópico del disfraz varonil. La estrategia de insertar un personaje dentro de otro personaje responde al gusto de la época por el engaño y el conflicto, ejemplificados en el tópico barroco *theatrum mundi*. Según este tópico, el mundo se configura como una pieza teatral, lo cual implica que los individuos importan en la sociedad por su representación, por su rol social, y no por su verdadera naturaleza. Leonor se viste de hombre y, con esto, consigue que los demás personajes (que representan el conjunto de la sociedad) la perciban y la traten como lo que parece ser: un varón.

Pese al uso de la vestimenta masculina, Leonor no abandona completamente los rasgos asociados al sexo femenino. En primer lugar, su comportamiento hacia las otras mujeres es más respetuoso que el que tendría un varón. Leonardo corteja a Estela con respeto y cortesía:

«yo, aunque sé que estás en mí,  
en fe de mi amor, no creo,  
si en tus ojos no me veo  
que merezca estar en ti» (Caro de Mallén, 2023: 184. vv. 2044-2047)

Es probable que la consideración por parte de Leonardo de la honra de la condesa venga influida por la consideración que Leonor tiene del honor: como la más alta virtud de una mujer. La protagonista, pues, aun vestida de varón no puede desasirse de su naturaleza de mujer.

Siguiendo en esta línea, los personajes femeninos disfrazados de varón causan sensaciones excepcionales entre los demás personajes. Una posible explicación es la que ofrece Bravo-Villasante (1988): a menudo, estos personajes eran interpretados por

adolescentes que no pasaban de los veinte años. La extrema juventud de las actrices disfrazadas de varón explicaría –o justificaría– la impresión que causaban en el resto de personajes. Fernando exclama «¡Qué gallarda / presencia!» (Caro de Mallén, 2023: 126, vv. 618-619) cuando ve a Leonardo por primera vez y el antiguo amante de doña Inés en *Don Gil de las calzas verdes*, cuando esta se interesa por la mujer disfrazada, le reprocha: «¿Por un rapaz me desprecias / antes de saber quién es? ¡Por un niño, doña Inés!» (Téllez, 2023: 143, vv. 1184-1186).

Alba Urban Baños (2014) defiende que, si en la época las doncellas –esto es, las mujeres solteras– eran encerradas en los domicilios o en los monasterios para preservar su honor, en las tablas, a pesar de ser considerado el teatro como un “espejo de costumbres”, las mujeres eran concebidas como sujetos con libre albedrío. Por este motivo, en la obra de Caro de Mallén los personajes femeninos adquieren más protagonismo que los masculinos y, además, estos primeros pasan a encarnar valores y virtudes atribuidos a los hombres, en evidente oposición a las ideas atribuidas a los personajes masculinos. Como asegura Urban Baños, «la ficción teatral debía buscar la sorpresa del público, lo que conseguía a través de intrigas protagonizadas por personajes que transgredían las normas sociales, impensables en la vida real o, en todo caso, poco frecuentes» (2014: 406). El teatro barroco, pues, no reflejaría la realidad de la época, sino más bien el contrario, lo cual responde manifiestamente al tópico del mundo al revés.

#### 4.2.2. La influencia de Tirso de Molina: *Don Gil de las calzas verdes*

Estrenada en el año 1615 en el Mesón de la Fruta de Toledo, esta comedia tirsiana de enredo es considerada la obra más compleja argumentalmente del repertorio del dramaturgo e incluso del teatro áureo. Destaca el uso del tópico del disfraz varonil, y es que «fue Tirso el que más explotó dramáticamente el recurso, no por el número de veces que lo empleó, sino por la complejidad» (Luna, 1993: 37). En *Don Gil de las calzas verdes*, el protagonismo del disfraz es tal que todo lo demás quedará en un segundo plano.

Aunque el argumento de la comedia es realmente intrincado, puede sintetizarse en el siguiente: doña Juana, vestida de hombre, viaja de Valladolid a Madrid en busca de su enamorado llamado don Martín, quien le ha propuesto matrimonio y ha huido, dejándola deshonrada. Don Martín, que ha ido a la capital para casarse con doña Inés, ha tomado el nombre falso de don Gil de Albornoz. Al tener conocimiento de estos hechos, doña Juana se viste en traje varonil y toma el nombre de don Gil (el que lleva calzas verdes) para pretender a doña Inés, que ya está prometida con el otro don Gil.

A partir de aquí, doña Juana enredará la trama a pasos gigantescos: promete casamiento a doña Inés, crea otra falsa identidad y consigue ser amiga íntima de doña Inés, finge un embarazo y su muerte en un convento en Valladolid. Enmarañada en sus propias mentiras e invenciones, llegará un momento en que doña Juana «alcanzará una maestría en su metamorfismo proteico difícilmente igualable» (Arellano, 2007: 5). En el tercer acto, tiene lugar una escena en la cual hasta cuatro personajes fingen ser don Gil, creando una sensación de suma confusión en donde el criado Caramanchel exclama: «Don Giles llueve Dios hoy» (Téllez, 2023: 207, v. 2982). El solapamiento de máscaras e identidades es extremo, pero en

el segundo acto doña Juana proporciona al espectador la clave de lectura: «Ya soy hombre, ya mujer, / ya don Gil, ya doña Elvira; / mas si amo, ¿qué no seré?» (Téllez, 2023: 151, vv. 1439-1441). El enredo se soluciona con la revelación de las identidades que se esconden detrás de los disfraces y como era de esperar en la época, con el concierto de la boda de doña Juana y don Martín.

Tirso tenía resuelta su comedia si empleaba el recurso del disfraz varonil. Era una técnica que agradaba sobremanera al público, y más concretamente a los mosqueteros. Se deleitaban viendo a una mujer en ropas más ligeras que de costumbre y se recreaban en el enorme embrollo de confusiones que se generaban en las tablas. Sin embargo, no parece que este dramaturgo utilizase el disfraz varonil con el único objetivo de conseguir éxito comercial. Tirso se vale de él para construir una comedia de enredo con una trama argumental muy compleja que lleva al espectador a reflexionar sobre el tema de la identidad y el engaño derivado de la apariencia. En *Don Gil de las calzas verdes*, la actuación de los personajes, la vestimenta, el movimiento, generan confusión: «nada es lo que parece ser, todo se comprende a medias, todo genera engaño» (Téllez, 2023: 58).

Si intentamos clasificar a doña Juana asumiendo la separación propuesta por Bravo-Villasante (1988), nos encontramos con una disyuntiva. Aquello que mueve a la protagonista de Tirso a actuar es el amor que siente por don Martín; sin embargo, es capaz de aprovecharse del recurso del disfraz varonil y de los demás personajes para conseguir su objetivo. En comparación con la protagonista de la otra obra analizada hasta ahora, doña Juana no se muestra tan brava y feroz como se nos presenta Leonor, ya que esta última empuña la espada y no teme batirse en duelo con don Juan o con quien sea necesario. Caro de Mallén, pues,

construye a un personaje femenino más “varonil” –en el sentido laudatorio de la palabra– que Tirso de Molina.

Juana Escabias (2023) defiende vehemente que esta comedia de Tirso debe considerarse una influencia directa para la composición de *Valor, agravio y mujer*. Aunque *Don Gil de las calzas verdes* se estrenó en el año 1615 y no gozó de mucho éxito en su estrena, tenemos constancia de que se representó en distintas ciudades de la Península a lo largo de la década de 1620 –incluida Sevilla, donde vivía Caro de Mallén– y que, en 1635, se publicó por primera vez en la 4ª parte de las comedias de Tirso de Molina editadas por Francisco de Lucas de Ávila. Desconocemos la data de escritura de *Valor, agravio y mujer*, pero es de suponer que la autora leyó o vio representada la comedia.

Ambas obras comparten numerosas similitudes, empezando por el argumento –que responde a la comedia de enredos con disfraz varonil del teatro clásico español del Siglo de Oro: una dama burlada se disfraza de varón para encontrar a su burlador, enamora a la mujer con la que se quiere casar su burlador y, finalmente, la protagonista se casa con su enamorado. Pero, como asegura Escabias también comparten cuestiones de cariz estructural y formal. Entre ellas:

«- La figura del criado Ribete que acompaña y encubre a la doña Leonor de la segunda obra tiene su equivalente en el criado y cómplice de doña Juana que es Quintana. Los dos interrogan a sus damas cuando aparecen por primera vez en escena para poner al público en antecedentes sobre los motivos por los que ambas visten atuendo varonil.  
[...]

- El importante papel que en ambas obras juegan las falsas cartas entregadas por las protagonistas a sus burladores por manos de terceros con el fin de inducirles a engaños y confusiones.
- El peso que en las dos obras poseen las entrevistas nocturnas en las que unos personajes suplantán a otros amparándose en la oscuridad» (Caro de Mallén, 2023: 40)

Escabias asegura que hay muchas otras referencias, por ejemplo, la mención al convento donde supuestamente están recluidas las protagonistas<sup>13</sup>. Pero añade que la obra de Caro de Mallén no es una simple imitación de *Don Gil de las calzas verdes*, sino que nuestra dramaturga «construye una sólida obra llena de ingredientes propios que desarrolla con originalidad e independencia. Es un texto diferente a todo lo existente, nuevo y único» (Caro de Mallén, 2023: 41). Además, la filóloga agrega que la comedia de Ana Caro tiene una característica definitoria que la diferencia enormemente de la comedia de Tirso: es una voz femenina en un contexto dominado por los hombres.

La principal diferencia que encontramos entre *Don Gil de las calzas verdes* y *Valor, agravio y mujer*, pues, deriva del hecho que Ana Caro construye unos personajes femeninos poderosos y con una enorme capacidad de decisión. Desde su primera intervención en escena, el espectador sabe que lo que pretende Leonor no es recuperar a su amado, sino «cobrar mi perdido honor» (Caro de Mallén, 2023: 119, v. 465). Mientras que doña Juana, en el principio del primer acto efectúa un largo monólogo donde indica que su objetivo es recuperar a su amado. Esta es una diferencia fundamental entre las dos obras: si bien doña Juana actuará por amor; a Leonor no la mueve la pasión amorosa, sino el reclamo de la dignidad que como ser humano se merece.

---

<sup>13</sup>Para un desarrollo de este tema véase el actualizado estudio de Escabias (2023).

### 4.2.3. *El conde Partinuplés*

En la segunda y última comedia conservada de Ana Caro, la dramaturga no viste a los personajes femeninos en traje de hombre –exceptuando Lisbella en una escena–. Sin embargo, cabe analizar, aunque sea brevemente, esta obra porque las mujeres que en ella actúan adquieren un protagonismo determinante ya que en sus personajes se encarnan los valores asociados al sexo masculino. Esto puede considerarse una evolución y un acercamiento a los personajes dramáticos de Calderón de la Barca, autor que influyó de manera decisiva a nuestra autora y que creó muchos caracteres femeninos varoniles sin vestirlos con ropaje de hombre. Para Escabias (2023), las mujeres de esta comedia son el máximo exponente de la dramaturgia de Caro de Mallén, pues son las protagonistas de la trama y mueven los hilos de su vida y de la vida de los personajes masculinos. Si en *Valor, agravio y mujer* es una única mujer la que determina la acción de la comedia, en *El conde Partinuplés* serán las tres mujeres de la trama quienes dispondrán el devenir del resto de los personajes.

Desconocemos el año exacto tanto de representación como de escritura de *El conde Partinuplés*, pero en 1653 aparece publicada en la *Compilación de Comedias: quarta parte de diferentes autores* editada por Diego Balbuena en la ciudad de Madrid. Tenemos constancia, no obstante, que se representó varias veces y que obtuvo un gran éxito. Esta comedia pertenece al subgénero de comedias de magia que, como apunta Escabias (2023), causó furor entre el público del Siglo de Oro aunque en el siglo siguiente fuese despreciado por la crítica. Desde el punto de vista de la técnica escenográfica, este tipo de piezas requerían un enorme número de recursos relacionados con la maquinaria escénica. *El conde Partinuplés*, pues, a diferencia de la otra comedia conservada de la autora, es una comedia de espectáculo.

*El conde Partinuplés* es una comedia caballeresca inspirada en el *Roman de Partonopeus* del siglo XVII. Escabias añade que el texto francés es una reinterpretación del mito de Eros y Psique trasladado a la época medieval, «con su correspondiente contextualización en el mundo caballeresco y connotaciones hacia el ideal del amor cortés» (2023: 58). El mundo caballeresco plasmado en la comedia de Caro de Mallén, sin embargo, se aleja completamente de la época en la que la caballería constituía una orden militar y religiosa.

La comedia de *El conde Partinuplés*, a pesar de lo que indica el título, está protagonizada por un personaje femenino: la emperatriz de Constantinopla, Rosaura. Esta no quiere contraer matrimonio por un vaticinio de los hados que determinó que, si se casaba, su marido le traería la ruina y la desgracia. No obstante, es forzada a contraer matrimonio por sus súbditos, que temen por la paz del reino. Rosaura accede pero con la condición de conocer antes a sus pretendientes. Quiere asegurarse de que su futuro marido posea una serie de cualidades humanas, tales como la bondad y el respeto hacia la mujer. Rosaura decidirá enamorar a su pretendiente escogido sin mostrarle el rostro, para asegurarse, de esta manera, que su amor es sincero. Para llevar a cabo esta empresa, la emperatriz necesitará la ayuda de su prima Aldora, quien introducirá el elemento sobrenatural.

Las tres mujeres de esta comedia se caracterizan por ser valientes, atrevidas y decididas. Por lo que respecta a Rosaura, en la primera escena del acto primero, se presenta a sí misma proyectándose en el modelo de las amazonas<sup>14</sup>. La emperatriz de Constantinopla no está de acuerdo con el destino que se le ha impuesto y lucha contra él. Aquello que mueve sus acciones

---

<sup>14</sup>Véase el capítulo “El tópico en el teatro del Siglo de Oro” del presente trabajo.



es la voluntad de alcanzar una vida plena, digna, y por esto necesita asegurarse que su marido será un hombre que la respetará. Rosaura le expresa sus deseos a Aldora de esta manera:

«Quisiera yo, prima mía,  
ver y conocer primero  
a estos caballeros que  
mis vasallos me han propuesto,  
y si de alguno me agrada  
arte, presencia e ingenio,  
saberle la condición,  
y verle el alma hacia dentro,  
el corazón, el agrado,  
discurso y entendimiento,  
penetrarle la intención,  
examinarle el concepto  
de su pecho en lo apacible,  
o ya ambicioso o ya necio» (Caro de Mallén, 2023: 227, vv. 264-277)

Aldora se presenta como una mujer inteligente, ingeniosa y con recursos que no duda en ayudar a su prima. Escabias (2023) apunta que Caro de Mallén repite la fórmula de la complicidad entre mujeres inteligentes. Un modelo de mujeres independientes que se repetirá a lo largo del Siglo de Oro. La protagonista restante, Lisbella, en *El conde Partinuplés* adquiere un protagonismo superior al que gozaba en el texto francés (Casas Pérez, 2017-2018). Ninguna de las tres mujeres viste el traje de hombre (exceptuando Lisbella en una escena puntual), pero su actitud y comportamiento son marcadamente varoniles. Por este motivo, podemos incluirlas en la clasificación propuesta por Bravo-Villasante (1988). Las tres mujeres

de esta comedia pertenecerían claramente al tipo de mujer guerrera. Aquello que las mueve no es el amor romántico, sino su propia realización como seres humanos. Si Rosaura y Lisbella luchan por el conde, no lo hacen por amor, sino porque lo conciben como mero objeto político: ambas requieren un marido para poder ejercer su derecho a gobernar sus reinos.

Respecto al conde Partinuplés, dista mucho del don Juan de *Valor, agravio y mujer*. El primero es un hombre de mente abierta, sensible y que consiente las iniciativas de los personajes femeninos. Casas Pérez (2017-2018) asegura que el conde dejará de encarnar los valores caballerescos que representaba en el texto francés, para pasar a representar lo que podríamos considerar un antihéroe. Se nos presenta un personaje cobarde, maleable y extremadamente curioso, conjunto de valores asociados al sexo femenino. La autora, en esta comedia, parodia al héroe porque lo ridiculiza frente a los personajes femeninos. En el acto segundo, el conde insiste en conocer la verdadera identidad de la emperatriz y esta le responde:

«Préciome tanto de tuya;  
¡oh Conde! y tanto me debes,  
que disculpo lo curioso  
de tu deseo impaciente,  
con los achaques de amor,  
que en ti flaquezas parecen» (Caro de Mallén, 2023: 275, vv. 1390-1395)

Si en la primera comedia analizada de Caro de Mallén se manifestaba una subversión de valores entre los dos personajes principales –Leonor y don Juan–, en *El conde Partinuplés*, este intercambio de virtudes se dará en el conjunto de personajes: los personajes femeninos pasarán a encarnar todos aquellos valores asociados históricamente al sexo masculino, y los

valores considerados femeninos restarán para los personajes masculinos. Y todo ello sin necesidad de modificar la apariencia.

La comedia se cierra con la concertación del matrimonio entre la emperatriz de Constantinopla y el conde. Este final, aunque exigido por el género y la época, resulta cómico. Las mujeres han trazado todo el argumento sin tener en consideración la voluntad de los personajes masculinos, pero al final se restablece el orden de la sociedad patriarcal. En la última escena de la obra, Rosaura le dice al conde «Yo soy tuya» (Caro de Mallén, 2023: 304, v. 2091) y Lisbella a Roberto «Que obedezco» (Caro de Mallén, 2023: 305, v. 2094), cuando a lo largo de la obra han demostrado que no son para nada sumisas. Urban Baños asegura que «el tono y los gestos de las actrices al pronunciar estos versos deberían dejar entrever la ironía última de la sevillana» (2014: 526).

#### 4.2.4. Las motivaciones de la dramaturga

El disfraz varonil llega a ser un tópico en la comedia española del Siglo de Oro. Esto significa que la inmensa mayoría de dramaturgos hacen uso de este recurso en sus obras. Entre estos dramaturgos se incluyen, evidentemente, las pocas dramaturgas que escribieron y de las cuales nos han llegado sus comedias. Teniendo en cuenta las implicaciones del uso de este recurso, analizar las motivaciones que llevan a los dramaturgos a valerse de él y el mensaje – o la ausencia de mensaje– que vehiculiza es fundamental para hacer una aproximación a la situación de las mujeres en la sociedad barroca española y, más concretamente, a la situación de las dramaturgas que escribieron en el Siglo de Oro.

El recurso del disfraz varonil entró en el teatro áureo porque dramaturgos como Lope de Vega supieron vislumbrar su potencial: vestir a una actriz en calzas cortas de varón era atractivo para los mosqueteros, a la vez que propiciaba el deseado enredo. Autores posteriores como Tirso de Molina dotaron este recurso de algo más de sentido, valiéndose de él para explorar en la psicología del personaje. La obra de nuestra autora recorre los senderos abiertos por este último autor, que se caracterizan por un claro protagonismo de los personajes femeninos, un argumento complejo y una notable profundidad psicológica. Ahora bien, tanto las mujeres fuertes e independientes de Tirso como las de Caro de Mallén acaban por someterse a las reglas sociales que dictaminaban que las mujeres debían estar bajo la tutela de un hombre.

Entonces, ¿hay algún elemento que diferencie las mujeres vestidas de varón de las piezas compuestas por hombres de las mujeres vestidas de varón de las obras escritas por mujeres? La respuesta es sí; y no algunos, sino varios elementos diferenciales. Las mujeres escritas por mujeres controlan su vida desde el inicio de la comedia hasta el final. Estos personajes femeninos dominan los códigos de conducta masculino y femenino sin distinción, probando que no son más que convencionalismos asociados al sexo con el que se nace. El disfraz les permite, amparadas por el gusto barroco de alteración de la realidad, apoderarse de un mundo que en la vida real no les pertenece; transgrediendo, de esta manera, los mandatos de su sexo. Las autoras demuestran, así, los convencionalismos ante los cuales deben claudicar como escritoras en un mundo de hombres.

El motivo por el cual se disfrazan no es el amor romántico. Aunque tanto Leonor como Rosaura tengan como fin el matrimonio, ninguna de las dos se casa por amor. La protagonista de *Valor, agravio y mujer* quiere ver restituido su honor y la protagonista de *El conde*

*Partinuplés* desea gozar de libertad para gobernar su reino. Ambas son seres humanos con libre albedrío, pero que desgraciadamente pertenecen a una tradición teatral ligada a una sociedad que exige su sumisión a un hombre. El teatro, además, a diferencia de la novela, es un género que se presenta menos proclive a ideas contrarias a las dominantes porque se trata de un evento público.

En la mayoría de piezas compuestas por hombres, los personajes femeninos disfrazados, después de desvelarse su verdadera identidad, piden perdón por haber actuado de esta manera. Sin embargo, las dramaturgas no excusan a sus protagonistas. Leonor, además, no solo no pedirá disculpas, sino que manifestará que perdona a su hermano y a don Juan por «el mal concepto / que habéis hecho de mi amor» (Caro de Mallén, 2023: 211, vv. 2701-2702). Y osará añadir que, aunque salió en búsqueda de don Juan para matarle, no lo ha hecho porque él se ha mostrado arrepentido. Se enfatiza, de esta manera, la determinación de Leonor.

En *Valor, agravio y mujer*, el disfraz no solo muda la personalidad y carácter de quien lo viste, también transforma al resto de personajes de la comedia. Además, en las dos obras de Caro de Mallén atendemos a una subversión de valores. Los personajes femeninos de Leonor, Rosaura, Aldora y Lisbella adquieren todos aquellos rasgos tradicionalmente asociados al sexo masculino (braveza, coraje, inteligencia, determinación, ingenio), mientras que los personajes masculinos –principalmente don Juan y el conde Partinuplés– pasan a encarnar las cualidades consideradas femeninas (maleabilidad, pasividad, cobardía). En el final de ambas comedias, aunque se ajusten plenamente a los preceptos de la comedia nueva y de la ideología imperante en la época, se aprecian rasgos claros de ironía, un elemento que no encontramos en las comedias compuestas por escritores varones. Esto puede entenderse como una desacreditación e incluso burla del final exigido.

Luna (1993) explica que no podemos sostener que el punto de vista de la escritora se identifique con el de sus personajes femeninos. Es más acertado, pues, conjeturar que Ana Caro se mantiene fiel a los valores de la sociedad patriarcal de su época, pero que en el texto se permite «una cierta reorientación en la posición de las mujeres en la sociedad» (Luna, 1993: 32). Todas las referencias metaliterarias que introduce la dramaturga sevillana en sus comedias deben interpretarse, pues, como una voluntad de afirmarse en el oficio de escritora, situándose, a la vez, en el canon de mujeres ilustres en letras.

Después de estas consideraciones, se nos presenta la siguiente incógnita: ¿es la obra de Ana Caro de Mallén feminista? Esta pregunta ya ha sido formulada con anterioridad por parte de distintos críticos y estudiosos de la literatura. Tanto Juana Escabias como otros filólogos abordan la cuestión pero remitiéndose a las aportaciones de Lola Luna en esta materia. En el estudio introductorio de la edición de 1993 de *Valor, agravio y mujer*, concretamente en el capítulo titulado “Feminismo en la Comedia”, Luna se adentra en la cuestión afirmando que, recientemente, las obras de Caro de Mallén han sido revalorizadas por la crítica por su carácter “feminista”.

Esta perspectiva feminista nueva, según Luna, se centra en los personajes dramáticos y en el mensaje de crítica de lo femenino que transmiten. El protagonismo de los personajes femeninos en las comedias del teatro áureo se interpreta, pues, como un acto de irrupción de las mujeres en la sociedad de la época. Ahora bien, Luna aclara algunos aspectos: el primero, gran parte de estos personajes femeninos son anulados de las tablas porque visten traje varonil; el segundo, «el término “feminismo” se refiere al movimiento moderno de emancipación de la mujer que tiene sus orígenes en la Revolución Francesa y su hito fundamental en el movimiento sufragista de este siglo [es decir, el XX]» (Luna, 1993: 20) y, el tercero, el

feminismo de la diferencia, que sería al que se adscribirían ideológicamente estas comedias, es un fenómeno de finales del siglo XX. Interpretar el teatro del Siglo de Oro desde la perspectiva feminista es, por tanto, un acto de anacronismo.

El éxito de Ana Caro en las tablas es extraordinariamente elevado. Precisamente “extraordinario” porque, en la época, que una mujer llegase a trascender el ámbito privado y se adueñase del ámbito público era una cosa realmente inusual. Nuestra autora, además, no solo llegará a ver representadas sus comedias, sino que llegará a hacerse un nicho entre los escritores de oficio. Caro de Mallén hará de la escritura su oficio porque se ganará la vida componiendo piezas para los corrales y relatando sucesos encargados por la aristocracia. Luna (1996) apunta que, desde la actualidad, nos sorprende esta doble vertiente: dama de letras y escritora aristócrata; pero sostiene que la educación que debió recibir Ana Caro debió ser la de una dama perteneciente a las clases privilegiadas o a la incipiente burguesía de las ciudades andaluzas de la época (1996: 154).

Es desde el punto de vista de la aristocracia y la nobleza, pues, que debe interpretarse la obra de la dramaturga sevillana. Por tanto, sus comedias deben analizarse «aunque solo sea parcialmente, como literatura de propaganda política al servicio del régimen dentro de la cultura barroca oficial» (Luna, 1996: 155). Aunque, simultáneamente, como textos producidos por un sujeto perteneciente a una posición de minoría, porque el número de mujeres que en el Siglo de Oro tenían acceso a la cultura escrita era exiguo. Teniendo en consideración el contexto en el que escribe Ana Caro, que su obra canalice los valores de la sociedad patriarcal y monárquica de la época no debe sorprendernos, pero sí que puede servirnos para desmentir el “profemenismo” literario que parte de la crítica contemporánea le ha atribuido. Nuestra dramaturga se introdujo en un mundo vetado para las mujeres y, dentro de él, quiso reafirmarse

como perteneciente a una tradición literaria femenina y lo hizo mediante la construcción de mujeres poderosas que dominan su propia vida y mediante referencias metaliterarias que rememoran a grandes mujeres de la Antigüedad.



## 5. Conclusiones

La situación de las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro se ve reflejada en la literatura del período. Concretamente en la comedia se aprecia con facilidad el valor que de la condición femenina se tenía en la época. Los personajes femeninos en los tablados están enmarcados completamente dentro de las exigencias de comportamiento asignadas a cada sexo marcadas por la sociedad del momento. El único método que encuentran para romper con estas imposiciones es el disfraz varonil, que les permite, no solo expresar comportamientos asociados al sexo masculino y vetados a ellas, sino también divertir al público.

Si el recurso triunfa es porque gusta a los mosqueteros, el sector del público de los corrales de comedias más numeroso y que, de una manera u otra, determina el éxito de la obra. Es de su agrado por dos motivos principales: el primero, por el gusto barroco ejemplificado en el tópico “mundo al revés” que lleva a una comedia de enredos y malentendidos y, el segundo, por la atracción de ver a una mujer mostrando su cuerpo más allá de lo moralmente aceptado en la época. Con el traje varonil, las piernas femeninas quedaban a la vista, a diferencia de con los trajes femeninos, que tanto piernas como pies quedaban escondidos.

La práctica del disfraz varonil en el teatro áureo esconde un sexismo desmesurado porque da a entender que solo haciéndose pasar por varón las mujeres pueden ser bravas, inteligentes, nobles. Sin embargo, la mujer disfrazada parece ser consciente de que lo que la sitúa en una posición de inferioridad respecto al hombre no es su naturaleza, el sexo, sino un constructo socialmente establecido sobre su sexo biológico, pero no lucha para cambiar su situación. Las mujeres que se visten de hombre generalmente utilizan el disfraz para perseguir

a un varón que las ha engañado y para que este se case con ellas, recuperando al final de la obra su posición de inferioridad y su sometimiento a un hombre.

Para la crítica actual es difícil establecer cuál es el motivo que lleva a Caro de Mallén a utilizar el recurso del disfraz varonil, pero después de analizar sus dos comedias conservadas es evidente que las motivaciones que pudo tener la dramaturga distan de aquellas que pudieron tener sus contemporáneos varones –que lo empleaban como mero recurso de entretenimiento del público. Respondiendo a la hipótesis de la cual partíamos en en la introducción del presente trabajo, Ana Caro emplea el disfraz varonil para canalizar ciertas ideas relacionadas con la situación de las mujeres en la sociedad de la época que se alejan de la ideología imperante monárquica e imperial. Nuestra dramaturga es crítica con una sociedad cuyos valores consisten en la subordinación de las mujeres al mandato masculino y su exclusión de la esfera de la vida pública. Para llevar a cabo esta crítica, nuestra dramaturga se vale del recurso del disfraz varonil porque las técnicas de metateatralidad incitan al público a no quedarse en una interpretación superficial.

Los personajes femeninos de Caro de Mallén se diferencian de los contruados por sus contemporáneos varones porque son más “varoniles”, es decir, tienen una capacidad de decisión superior, son más valientes, inteligentes, etc. No pertenecen al tipo clasificatorio de disfrazada enamorada, sino al de guerrera: aquello que los mueve no es el amor, sino ver restituida su dignidad como ser humano. Además, en las dos comedias escritas por nuestra dramaturga se da una subversión de valores entre personajes femeninos y personajes masculinos. Los primeros pasan a ser los auténticos protagonistas de la trama y los que moverán todos los hilos de la comedia, mientras que los últimos quedarán relegados a un rol pasivo. La dramaturga lleva a cabo una inteligente y sutil parodia del código del honor de la

época porque relega a los hombres a la posición de víctima del sistema erigido para subordinar a las mujeres.

En conclusión, no podemos leer la obra de la “décima musa sevillana” desde nuestra perspectiva, la feminista, sino de la suya propia; es decir, la de alguien perteneciente a los altos estragos de la sociedad, pero también perteneciente a una posición minoritaria y de minoración. Esta posición brinda a la obra de nuestra dramaturga una característica que podemos considerar definitoria: una voz femenina en un oficio controlado por hombres. Consciente de esta situación, Ana Caro construye mediante sus comedias un relato alternativo al oficial, un relato protagonizado por mujeres que como ella se dedicaron al oficio de las letras. Un relato, por tanto, en el cual incluirse en lo que podríamos considerar un acto de revisión de la historiografía literaria.

## 6. Bibliografía

Arellano, I., “Las máscaras de don Gil”, *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, 47 (2007), págs. 3-5.

Ariosto, L., *Orlando furioso*, ed. Francisco José Alcántara, Planeta, Madrid, 1988.

Bravo-Villasante, C., *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Editorial Mayo de Oro, Madrid, 1988.

Caro de Mallén, A., *Valor, agravio y mujer*, ed. Lola Luna, Castalia, Madrid, 1993.

Caro de Mallén, A., *Valor, agravio y mujer*, ed. Juana Escabias, Cátedra, Madrid, 2023.

Casas Pérez, V., *El disfraz de varón en las comedias de Ana Caro (1590-1646)*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2017-2018.

Epalza, M., *Los moriscos antes y después de la expulsión*, Editorial MAPFRE, Madrid, 1992.

Escabias, J., “Ana Caro Mallén: autora de ‘relaciones’ y cronista de su época”, *Historia y comunicación social*, Universidad Complutense de Madrid, 27, 1 (2022), págs. 197-205.

Escabias, J., “Ana María Caro Mallén de Torres, una dramaturga del Siglo de Oro ausente en las historias de la literatura”, *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 13 (2013), págs. 100-112.

Escabias, J., *Dramaturgas del Siglo de Oro. Guía básica*, Huerga y Fierro editores, S.L.U., Madrid, 2013.

Escabias, J., “Sexualidad y transexualidad en las dramaturgas del teatro del Siglo de Oro español”, *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 25 (2022), págs. 74-88.

Ferrer Valls, T., “La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, *autoras* y compañías en el Siglo de Oro”, *Actas de la II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, Universidad de La Rioja, Logroño, (2002), págs. 139-160).

Ferrer Valls, T., “Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral”, *Actas del Seminario “La presentación de la mujer en el teatro español”, Almagro, 23-24 de julio de 1997*, Mercedes de los Reyes Peña, (ed.), Almagro, Junta de Andalucía-Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, (1998), págs. 11-32.

García López, J., Fosalba, E., y Pontón, G., *Historia de la literatura española. 2. La conquista del clasicismo. 1500-1598*, Crítica, Barcelona, 2013.

González Cañal, R., y García González, A., *La mujer, protagonista del teatro español del Siglo de Oro*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Universidad de Castilla-La Mancha, 2021.

González, L. M., “La mujer en el teatro del siglo de oro español”, *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, 6-7 (1995), págs. 41-70.

González, L. M., “Mujer y empresa teatral en la España del Siglo de Oro. El caso de la actriz y *autora* María de Zavas”, *Revista sobre teatro áureo*, 2 (2008), págs. 135-158.

Luna, L., *Leyendo como una mujer la imagen de la Mujer*, Editorial Anthropos e Instituto Andaluz de la Mujer, Sevilla, 1996.

Montemayor, J., *La Diana*, ed. Juan Montero, Crítica, Barcelona, 1996.

Pérez Martín, A. M., “Ana María Caro Mallén de Torres: poeta y dramaturga andaluza del Siglo de Oro Español”, *XII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres, Amigos del Archivo Histórico Diocesano de Jaén*, (2020), págs. 795-807.

Reiz, M., “Breve historia gráfica de la mujer en el teatro. Desde los orígenes al Siglo de Oro Español”, *Verbeia. Journal of English and Spanish Studies = revista de estudios filológicos*, 1 (2016), págs. 259-272.

Rodríguez Campillo, M. J., “Creadoras en la dramaturgia femenina de los Siglos de Oro y sus mecanismos de metateatralidad para reaccionar contra lo establecido: Ana Caro”, *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 23 (2020), págs. 146-158.

Rodríguez Campillo, M. J., Jiménez López, M. D., y Bel Enguix, G., “El disfraz varonil en el teatro español de los Siglos de Oro”, *Triangle: Language, Literature, Computation*, 4 (2011), págs. 69-85.

Rueda, L., *Las cuatro comedias*, ed. Alfredo Hermenegildo, Cátedra, Madrid, 2001.

Ruiz Pérez, P., *Historia de la literatura española. 3. El siglo del arte nuevo. 1598-1691*, Crítica, Barcelona, 2010.

Sánchez Arjona, J., *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Editorial Padilla, Sevilla, 1989.

Serrano y Sanz, M., *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas: desde el año 1401 al 1833*, Atlas, Madrid, 1975.

Tasso, T., *Jerusalén libertada*, Iberia, Barcelona, 2000.

Téllez, G., (Tirso de Molina), *Don Gil de las calzas verdes*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2023.

Urban Baños, A., *Dramaturgas seculares en la España del Siglo de Oro*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2014.

Vega, L. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2006.

Vélez de Guevara, L., *El diablo cojuelo*, ed. Ramón Valdés Gázquez, Crítica (Planeta),  
Barcelona, 1999.

Zayas, M., *Tres novelas amorosas y tres desengaños amorosos*, Castalia, Madrid, 1989.