

# Los diferentes signos del teatro femenino de los Siglos de Oro: acotaciones e implicaturas

M. JOSÉ RODRÍGUEZ CAMPILLO

Universitat Rovira i Virgili, Tarragona (Spain)

## Abstract

En la presente comunicación nos proponemos, mediante explicaciones funcionales significativas, estudiar y analizar las acotaciones (aportes o texto secundario) de ocho comedias femeninas del siglo XVII:

1. La traición en la amistad de María de Zayas y Sotomayor.
2. La firmeza en el ausencia de Leonor de la Cueva.
3. Valor, agravio y mujer de Ana Caro.
4. El conde Partinuplés de Ana Caro
5. Dicha y desdicha del juego y de la devoción de la Virgen de Ángela de Azevedo.
6. La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén de Ángela de Azevedo.
7. El muerto disimulado de Ángela de Azevedo.
8. Los empeños de una casa, de sor Juana Inés de la Cruz.

Este análisis se hace con el objetivo de descubrir aquellas unidades significativas que van más allá de los signos lingüísticos propiamente dichos. A partir de la Teoría de la Relevancia de Sperber y Wilson, tratamos de crear un marco teórico que explique los contenidos no codificados en esos textos que, con toda probabilidad según nuestra hipótesis, guardan relación directa con la condición femenina. La relevancia es una característica fundamental del conocimiento humano, una propiedad que atañe, no solo a los enunciados, sino a los pensamientos, a los recuerdos y al entorno en general en el que se da la comunicación. De ahí que cualquier input puede adquirir relevancia al entrar en contacto con información previa y, consiguientemente, propiciar un efecto cognitivo positivo, que es la implicatura (o inferencia pragmática de deducción lógica), un concepto fundamental de la teoría de Sperber y Wilson, cuya característica principal es su independencia de las estructuras lingüísticas. Después de una primera fase de análisis pragmático-contextual, nuestra investigación ha consistido en someter este texto secundario o aportes que aparecen en las obras de teatro femenino al proceso y las tareas establecidas (explicaturas, hipótesis implicadas y conclusiones implicadas) según la Teoría de la Relevancia de Sperber y Wilson. Dicha investigación, siguiendo el modelo de Sperber y Wilson, ha propiciado que se pueda probar mediante un proceso inferencial que las dramaturgas utilizan sus acotaciones teatrales de una manera distinta a la de los dramaturgos de la época y, sobre todo, con la finalidad de reivindicar el derecho a la igualdad entre hombres y mujeres, IMPLICATURA global que verifica nuestra hipótesis inicial.

El presente estudio aspira a ser un acercamiento crítico a las didascalias o acotaciones teatrales que podemos encontrar en las obras de dicho género escritas por mujeres en los Siglos de Oro, pues creemos que las acotaciones son un elemento del texto dramático que inexplicablemente ha recibido esporádica atención de la crítica especializada. Dentro de este estudio, trabajaremos con un especial cuidado las acotaciones de los apartes, ya que son estas las que suele utilizar el dramaturgo que desea dejar testimonio de su percepción del mundo y su intención al crear esa obra teatral determinada y son, asimismo, las que se dan cuando el autor parece estar presente en la obra, con su sensibilidad y sus opiniones.

## 1. TEATRO Y ACOTACIONES (APARTES)

Desde el momento en que concebimos el teatro como la imitación de una circunstancia o situación cotidiana en la vida del hombre, entramos de lleno en el terreno semiótico de Umberto Eco. El teatro se construye sobre la idea de mimesis pero, para que se entienda como fingimiento, debemos contar con la presencia del espectador (lector), que es a quien va dirigida la obra, necesitamos a ese tan querido receptor.

El lenguaje que aparece en una obra teatral en forma de acotación es denotativo en cuanto hace referencia a los movimientos actorales y a la descripción de las cosas que van a aparecer en la obra<sup>[1]</sup>, pero los signos sobrepasan la acotación escénica para adentrarse en acotaciones connotativas que perfilan la presencia del dramaturgo y su percepción de un evento concreto que, bajo otra óptica, sería transitorio y de poca valía, pero que gracias a este tipo de acotaciones, llegamos a comprenderlo como un hecho que nos llama la atención.

Todo texto dramático podemos decir que posee dos discursos entretreídos (y esto es lo que lo hace especial): el discurso dialógico y el didascálico o de las acotaciones. Por ello, para hacer bien un estudio de la estructura dramática, tendríamos que basarnos tanto en el texto en sí como en el «texto escénico» o de la representación, el de las acotaciones.

Hay que constatar que la crítica tradicional ha concedido gran importancia al texto y ha descuidado el análisis de las representaciones: casi siempre, lo privilegiado ha sido la palabra articulada y no las acotaciones<sup>[2]</sup>.

Esta mitad del estudio que queda por realizar la mayoría de las veces en una obra dramática es el que nos proponemos nosotros hacer ahora, y es el que hace especial a la obra dramática, el que la separa un poco de las demás manifestaciones literarias: pretendemos analizar,

[1] Hemos de entender, y de hecho los semiólogos ya lo han apuntado, que los objetos que aparecen en una obra teatral, están fuertemente teatralizados, ya que el dramaturgo crea todo un mundo entre personajes, acciones o conflictos que están unidos a objetos y lugares concretos y todo ello en un mismo horizonte. El dramaturgo no puede incluir todo lo que en la vida real habría allí, sino que ha de hacer una selección y, por tanto, podemos decir que todo lo que aparece en una obra teatral serán objetos de imperiosa utilidad para la acción dramática: en la vida real no existe tal correspondencia, pues a veces tenemos al lado cosas que no utilizamos para nada, cosas cuya presencia en aleatoria.

[2] Romera Castillo, José (1988): *Semiótica literaria y teatral en España*, Madrid, Edition Reichenberger. p. 247.

con toda la atención posible, esta mitad de la obra dramática que, como muy bien nos dice José Romera Castillo, casi nunca se estudia, este «texto escénico».

Es decir, pretendemos hacer un estudio de algunas acotaciones que las autoras dramáticas de los Siglos de Oro ofrecen en sus obras. Este estudio lo hacemos porque creemos que es un grave error reducir el texto teatral únicamente al texto hablado (dialogal) de los personajes que aparecen en una obra de teatro y, sobre todo, si esa obra teatral pertenece a los Siglos de Oro y está escrita por una mujer: ellas nos mandan, a través de las implicaturas que podemos encontrar en estas acotaciones o apartes, una llamada de atención que merece la pena descifrar.

Ya Ingarden afirma que toda obra dramática posee un texto primario, el dialogado, y un texto secundario, la acotación. Y lo mismo sucede con la escuela semiótica de los formalistas, que hacen una clara distinción entre el lenguaje literario y el no literario o el orientado a la simple comunicación.

La finalidad de las didascalias, por llamarlas de una manera más académica, es la de servir de guía para la posible escenificación de la obra: señalan los elementos imprescindibles para el correcto desarrollo de la escena teatral.

Nos las solemos encontrar al principio y al final de cada escena y/o en medio de los diálogos, escritas generalmente en cursiva y/o amurallas por un paréntesis.

Las acotaciones escénicas se caracterizan, en general, por su brevedad, por ser un apunte rápido sobre algún elemento del espectáculo teatral. Son muy útiles para el director dramático, ya que le proporcionan importantes datos sobre su trabajo, y también son interesantes para los actores y los aficionados a la lectura teatral y a los estudiosos del género dramático, por ejemplo.

Lógicamente, estas acotaciones o didascalias deberían tener un carácter objetivo, pues solo pretenden señalarnos los elementos imprescindibles para el correcto desarrollo de las escenas teatrales, son meras acciones orientadas a la comunicación de los actores con nosotros, son meras advertencias de cómo escenificar la obra. Pero, a veces, la excesiva preocupación de los dramaturgos porque comprendamos o entendamos mejor su obra, nos lleva a ver que hay una distinta consideración de los elementos escénicos para unos u otros dramaturgos<sup>[3]</sup>.

La palabra ‘didascalía’, en la época de formación del teatro, en Grecia, era sinónimo de la representación teatral y significaba «el maestro». Con el paso del tiempo, los griegos llamaron didascalias, entre otras muchas cosas, a las advertencias o instrucciones que daban los autores dramáticos a los actores para poder interpretar los textos dramáticos que ellos habían creado. Parece ser que con ellas el autor precisaba la colocación de los actores en escena, instruía al coro, transmitía las emociones que se debían «representar», etc.

Sería prácticamente imposible escribir una obra de teatro sin utilizar alguno de los distintos tipos de acotaciones que hay: un buen dramaturgo se reconoce por el uso apropiado de las acotaciones en su obra.

[3] Así, algunas veces son muy precisas y minuciosas (Buero Vallejo o Mihura) y otras, por el contrario, muy parcas (Lorca o Benavente).

El teatro moderno ha perfeccionado grandemente las acotaciones, mayormente ampliándolas en contenido e importancia<sup>[4]</sup>: en el teatro moderno, autores como Ibsen, Pirandello o Brecht hacen generosa utilización de acotaciones de todo tipo<sup>[5]</sup>. Sin embargo, una obra teatral de los Siglos de Oro, solía ser muy parca en acotaciones (menos de las que cabría esperar) pues, recordemos, el teatro de esta época era muy comercial, iba dirigido a un público determinado y estaba ya más o menos estereotipado: todos conocían los personajes que salían, las situaciones o enredos. Y, además, estos poetas áureos ya sabían que una puesta en escena particular dependía mucho de los recursos que los autores de esa puesta en escena tuviesen a su disposición en el momento de hacerla<sup>[6]</sup>. Sin embargo, aunque escasas, estas acotaciones dirigidas a los actores no debemos pensar que están totalmente ausentes de los textos dramáticos de los Siglos de Oro, sorprendiendo, a veces, por su precisión y detalle<sup>[7]</sup>, hasta tal punto que, lo más interesante de estas excepcionales acotaciones explícitas es que nos pueden ayudar a desenterrar a las implícitas.

Ya sabemos que en cada cultura, en cada movimiento literario, existen una serie de convenciones que, casi en forma inexorable, pesan sobre toda la obra producida en su radio de acción. En cada momento actúan una serie de signos que se imponen al propio autor.

Así, en el teatro español de los Siglos de Oro hay una tendencia manifiesta a aplicar una serie de normas o preceptos que son los que le marcarán unas vías de las que difícilmente se puede salir. La genialidad del autor consistirá en algún caso en romperlas o en aceptarlas y, dentro de ello, mostrar su originalidad, que es lo que van a hacer las dramaturgas del momento.

## 2. LA MUJER EN LOS SIGLOS DE ORO

Hemos escogido el teatro de los Siglos de Oro escrito por mujeres porque, aparte de ser interesantísimo y no estar casi nada estudiado, creemos que hay diferencias notables con el teatro de la misma época escrito por hombres. Al leer estas obras, podemos observar que casi todas ellas han sido convertidas implícitamente por parte de sus autoras «en vehículo de expresión de sus opiniones sobre determinados temas que afectan a la mujer»<sup>[8]</sup>, ya que estas lo que quieren es «intervenir en el discurso masculino que sobre la mujer se estaba dando en la época,

[4] Por ejemplo, destacamos a Valle-Inclán, que elabora escenografías y descripciones que parecen de imposible realización en la escena, como cuando hace aparecer en la misma «un sapo anónimo que canta en la noche» o en las obras *Voces de Gesta* y *La marquesa Rosalina*, en donde nos presenta acotaciones iniciales en versos endecasílabos pareados o en *Ligazón*, donde finaliza la obra únicamente con una larga acotación.

[5] Beckett, en *Fin de partida* elabora acotaciones que sobrepasan el tamaño del diálogo: en el último parlamento de Hamm, la pieza se interrumpe con más de cincuenta acotaciones, y en *Acto sin palabras*, hay 76 párrafos de acotaciones.

[6] Los textos teatrales estaban generalmente dirigidos a actores de compañías profesionales que, al saber bien su oficio, no requerían direcciones específicas por parte del dramaturgo.

[7] Es posible que el grado de elaboración y detalle en estas acotaciones teatrales se encuentre en proporción directa con la importancia del poeta: cuanto más experimentado y conocido sea el dramaturgo, tanto más parco se muestra en sus indicaciones escénicas.

[8] Ferrer Valls, Teresa (1995): «La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII» en S. Mattalia y M. Aleza (edit.): *Mujeres: escrituras y lenguajes en la cultura latinoamericana y española*, Valencia, Departamento de Filología española, Universidad de Valencia, p. 13.

ya sea asumiéndolo, reinterpretándolo o contestándolo»<sup>[9]</sup>. En definitiva, lo que hacen ellas es adentrarse en el mundo prohibido de la literatura y tomar la palabra.

Cuando repasamos la historia de la literatura, sólo nos encontramos con largas listas de dramaturgos de los Siglos de Oro, pero para nada se nos habla de las dramaturgas de la misma época, ni siquiera se nos incluyen sus nombres detrás de los escritores pequeños o «mediocres», de escritores seguidores de los grandes Lope, Calderón o Tirso: no se nos llega a incluir nombre femenino alguno (en raras ocasiones, nos encontramos sólo con el de Ana Caro e incluso la mejicana Sor Juana Inés de la Cruz).

Nosotros hemos podido constatar que existieron mujeres, que existieron y que, a la vez que los hombres, escribieron obras teatrales. Así, tenemos, por ejemplo, aparte de las dos mencionadas anteriormente, a Ángela de Acevedo (o Azevedo), Leonor de la Cueva, Feliciano Enríquez de Guzmán, María de Zayas y Sotomayor,...

Todas ellas vivieron durante los siglos XVI y XVII en España y escribieron sus obras (unas sólo teatrales, otras fueron, además, poetas —Ana Caro— o novelistas —María de Zayas—). Fueron monjas, mujeres de la aristocracia, hermanas o familiares de escritores de reconocido prestigio por aquel entonces,... Y nos dejaron infinidad de obras teatrales que hoy restan en el olvido. Y, por ello, nosotros nos preguntamos: ¿qué nos quisieron decir aquellas mujeres que se atrevieron, aun a sabiendas de que sus obras iban a caer en el olvido, a entrar en el terreno de la escritura, en un mundo donde se «menospreciaba», en cierta manera, su capacidad intelectual, en un mundo que no les abrió las puertas de la cultura o, al menos, no les ofreció muchas facilidades a la hora de acceder a ella?<sup>[10]</sup>.

Las causas principales de este abandono hay que buscarlas sobre todo en el contexto social y cultural de la época, que no permitía a la mujer tomar la palabra sin vulnerar el limitado horizonte de expectativas que la sociedad del momento preveía para ellas. Desde el discurso moral dominante en la época se recluía únicamente a la mujer en la casa y al matrimonio (el humanismo, con Erasmo a la cabeza convirtió al matrimonio como algo básico para una mujer, y reglamentó su papel dentro del hogar, con una educación muy vigilada). Todos los tratados educativos insisten en la descripción de un modelo ideal de mujer piadosa: es una exigencia social para con la mujer que, en nuestro caso concreto, vive en conflicto entre su deseo de escribir y el de seguir los dictados del momento. La misma doña María de Zayas y Sotomayor nos habla de ello en el prólogo a sus *Novelas Amorasas*:

*Quien duda... que habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a la luz mis borriones, siendo mujer, que, en opinión de algunos necios, es lo mismo que una cosa incapaz ...*<sup>[11]</sup>

[9] Ferrer Valls, Teresa (1995): Op. cit, p. 25.

[10] Recordemos que la Universidad de la época estaba vedada para ellas y que, Sor Juana Inés de la Cruz, por ejemplo, que es de la que más biografía fiable tenemos, obsesionada por saber, pidió a su madre que la vistiera de hombre para entrar en la Universidad y, aquí en España, tenemos la leyenda recogida por Lope de Vega en su *Laurel de Apolo* que nos habla de una poetisa llamada Feliciano y de su acceso a la Universidad vestida de hombre (algunos relacionan a esta mujer con Feliciano Enríquez de Guzmán).

[11] Prólogo «Al que leyere» en *Novelas amorosas y ejemplares*, 1637.

Estas dramaturgas de los Siglos de Oro, que, a la fuerza, son autodidactas, van a escribir dentro del género literario de más éxito de la época, pero también el más conflictivo (había una fuerte oposición de los moralistas de la época a que se escribieran determinadas obras teatrales y mucho más a que lo hiciera una mujer. Pero ellas no van a temer a nada ni a nadie y van a hacer su obra lo mejor que saben: basándose en los cánones establecidos por el gran Lope de Vega y sus seguidores, pero dándoles un cariz especial.

Ellas, como mencionábamos anteriormente, se sirven de unos códigos teatrales ya establecidos como medio para intervenir en el discurso femenino que sobre la mujer se estaba llevando a cabo en su época (unas veces lo asumen pero, la mayoría, lo contestan, aunque desgraciadamente no lo hacen abiertamente por temor). A menudo, cuando diferenciamos estas obras de teatro de autoras femeninas de las de los hombres, sólo se ve un intento de reivindicar el feminismo que hay en las mismas. Nosotros no creemos que sea así, más que nada si entendemos como feminismo el concepto de igualdad (de sexos, civil,...) que tanta importancia ha tenido a partir de las últimas décadas del siglo XX. Estas obras, en ese sentido, no son feministas, pero sí que nos aportan el punto de vista femenino de sus autoras, su visión «feminista» de determinados temas que estaban de moda en la época, su visión más personal.

Nos ofrecen, estas dramaturgas, un curioso mundo de mujeres que son, al contrario de lo que nos tenían acostumbrados a ver un Lope o un Tirso, por ejemplo, activas, llenas de vida, con iniciativa propia, dispuestas a romper con todo y con todos,...; en definitiva, nos ofrecen un mundo o un planteamiento distinto, nos ofrecen su pensamiento particular de cómo son las mujeres de la época o, al menos, cómo son ellas, que no se querían quedar condenadas a la pasividad y al encierro. Y, por eso, nosotros creemos que su obra bien merece ser estudiada y conocida por todos.

Esta actitud de rebeldía la vemos solapada en distintas formas dentro de las obras teatrales de estas dramaturgas y, cómo no, a través de las acotaciones o mejor los apartes que sirven para que la autora pueda mostrar las dudas y motivaciones de sus personajes. Así, por ejemplo, escuchamos la confesión por parte del monje de su deseo amoroso en *La margarita del Tajo*, de Ángela de Azevedo, o la visión de la mujer como una víctima de la sociedad, expresada por la criada de Rosimunda (en un largo aparte en la misma obra).

### 3. OBJETIVOS

Con el objetivo básico de descubrir las implicaturas en las acotaciones de las obras de teatro escritas por mujeres en los Siglos de Oro, aplicaremos ahora un modelo de análisis lingüístico-literario basado en la *Teoría de la Relevancia* de Sperber y Wilson. Con él, pretendemos descubrir, en las acotaciones de esas comedias, contenidos no codificados en el texto, esto es, significado implícito. Pretendemos asimismo demostrar que las implicaturas que se derivan de las acotaciones de las comedias femeninas escritas en los Siglos de Oro guardan relación directa con la condición de ser mujer escritora en esta época.

En definitiva, pretendemos crear un modelo de estudio literario desde la lingüística, que sea capaz de descubrir metodológicamente las constantes de intencionalidad pragmática que operan en el texto.

#### 4. COMEDIAS ANALIZADAS

Las obras que hemos utilizado para nuestro análisis son las siguientes: *La traición en la amistad*, de María de Zayas y Sotomayor; *La firmeza en el ausencia*, de Leonor de la Cueva; *Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro; *El conde Partinuplés*, también de Ana Caro; *Dicha y desdicha del juego y de la devoción de la Virgen*, *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* y *El muerto disimulado*, de Ángela de Azevedo y *Los empeños de una casa*, de sor Juana Inés de la Cruz.

#### 5. METODOLOGÍA

Para poder llegar a esta lectura implícita o implicatura global de los títulos de las distintas comedias analizadas, hemos de partir de un sencillo esquema de análisis o modelo lingüístico-literario creado a partir de la lectura e interpretación de la *Teoría de la Relevancia* de Sperber y Wilson. Ellos nos hablan que desde el momento en que recibimos un estímulo ostensivo de carácter lingüístico, la mente del destinatario pone en marcha de manera automática diferentes tipos de procesos: descodificación (proceso gramatical), desambiguación y asignación de referentes e identificación de la intención del emisor (proceso pragmático).

El modelo está basado en el esquema de la Comunicación humana, en la que siempre ha de aparecer un Emisor (1), un Receptor (2), y un Enunciado (3), para que haya un Mensaje (4). Sin embargo, este esquema está un poco más ampliado, pues Sperber y Wilson en su *Teoría de la Relevancia* defienden siempre que, desde el mismo momento en que el emisor lanza el mensaje, la mente del destinatario empieza a maximizar la relevancia; es decir, en el proceso global de comprensión, el receptor selecciona los *ítems* más relevantes para él, pues este posee una capacidad innata para poder elegir la opción más precisa y predecible a través de una serie de inferencias pertinentes.

El esquema comunicativo-cognitivo que da cuenta del proceso mental que seguimos se puede resumir en la Figura 1.

La tarea global de inferir el significado se puede descomponer en una serie de subtareas pragmáticas, ofrecidas por el *Principio Comunicativo de Relevancia*, que no deben entenderse de modo secuencial: el receptor no descodifica primero la forma lógica de la oración emitida, luego elabora una explicación y selecciona un contexto apropiado y finalmente deriva por implicación una serie de conclusiones. La comprensión es un proceso *on-line*, se elabora en paralelo sobre un fondo de expectativas susceptibles de ser revisadas al tiempo que el enunciado vaya desplegando su auténtico significado.

Para ello, el oyente debe elaborar una hipótesis (4) sobre el significado del hablante que satisfaga la presunción de relevancia transmitida por el enunciado. Son varias las tareas (5), no entendidas necesariamente de modo secuencial, que el receptor debe realizar:

1. Elaborar una hipótesis apropiada sobre el contenido o *input* (Explicaturas) mediante de descodificación, desambiguación, asignación de referente y otros procesos pragmáticos de enriquecimiento.

2. Elaborar una hipótesis apropiada sobre los supuestos contextuales que se desean transmitir (Premisas implicadas).

3. Elaborar una hipótesis apropiada sobre las implicaciones contextuales que se pretenden transmitir (Conclusiones implicadas).

Con las aportaciones del oyente y otras expectativas sobre el sentido en el que pretende que el enunciado sea relevante (y que nosotros en el Modelo hemos llamado Contexto-6-), se llega a la interpretación total resultante, que satisface las expectativas de relevancia; es decir, se llega a la Verificación (7) del Mensaje.

¿Pero cómo llegamos nosotros a verificar en este caso concreto de las acotaciones de las comedias femeninas de los Siglos de Oro una hipótesis tan atrevida?

Sperber y Wilson ya hablan de algunas dificultades a la hora de inferir la opción más adecuada, ya que puede haber implicaturas por identificar y metáforas que interpretar.

Pero la lengua cuenta con procedimientos retóricos para expresar esos contenidos, y uno de ellos es la metáfora, un recurso que impregna todo nuestro sistema conceptual normal, por lo que no resulta nada extraño que el emisor recurra a ella para expresar su definición del mensaje. Es trabajo del receptor inferir la implicatura basada en una metáfora, y eso es lo que hemos utilizado nosotros para esta interpretación tan atrevida de las acotaciones de las comedias femeninas de los Siglos de Oro.

En nuestro caso concreto, los contextos fundamentales proceden de dos fuentes: la condición de la mujer en los Siglos de Oro y la preceptiva dramática vigente en el momento en que nuestras escritoras producen sus comedias, así como del mismo contexto lingüístico (informaciones complementarias que enriquecen los comentarios).

Después de la lectura pausada de las obras y una vez realizado el estudio contextual, formulamos la hipótesis que, a través de las distintas tareas, deberá llevarnos a la interpretación óptima de la misma.

El análisis, por tanto, de alguno de estos apartes que hemos encontrado, y tras analizarlo bajo la óptica del modelo que ofrecíamos anteriormente, reza de la siguiente manera:

PAPAGAYO, en la obra de Ángela de Azevedo, *El muerto disimulado*, menciona lo siguiente en un aparte de la página 89: «No hay poeta, vive Dios,/ que mienta como yo miento». Tras pensar en un hipótesis acertada, realizar las tareas correspondientes y mirar sobre todo el contexto de la época, llegamos a la conclusión que lo que nos dice este personaje en el aparte es que «El que «miente» o finge simbólicamente es la autora teatral que, así, demuestra que también una mujer puede hacer obras teatrales».

Lo mismo sucede unas páginas después cuando el mismo PAPAGAYO (página 124) dice lo siguiente, también en un aparte: «No es cosita de cuidado,/ señores, el enredillo;/¿qué diablo de poeta/ maquinó tantos delitos?». Aquí, la autora, tras analizar el fragmento bajo el modelo creado anteriormente, podemos decir que nos vuelve a hacer un guiño al público/lector a través de este personaje para conducirnos a la valoración positiva de su habilidad como escritora.

En la obra *Dicha y desdicha de la devoción de la Virgen*, de la misma autora anterior, el gracioso de la misma nos dice en un curioso aparte: «Malhaya de fantasía/ del poeta endemoniado,/ que aquí este viejo ha encajado». Tras analizar el fragmento, con el correspondiente



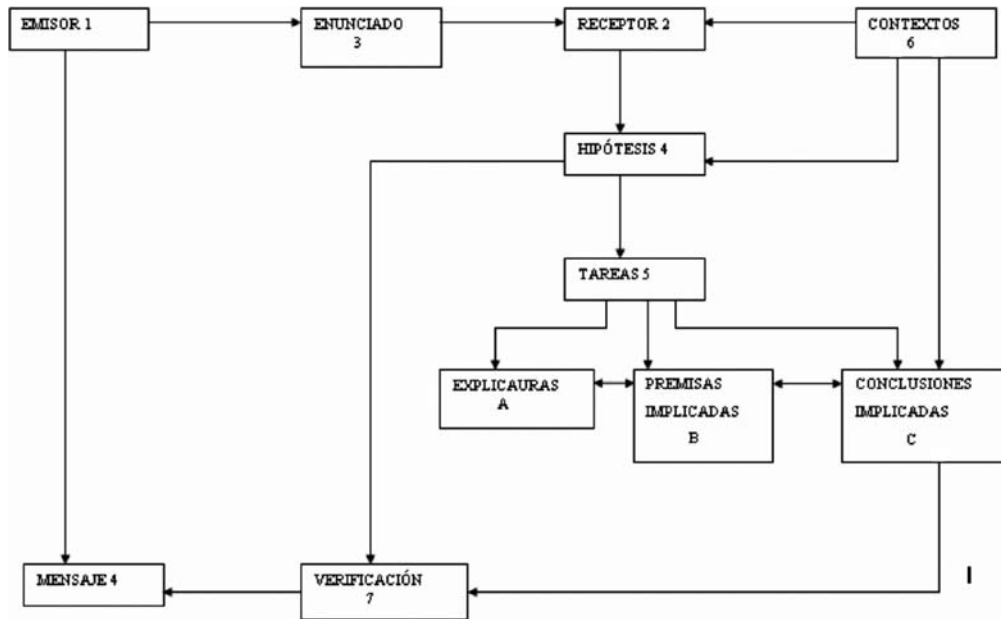


FIGURA 1: ESQUEMA COMUNICATIVO-COGNITIVO

contexto, llegamos a la conclusión de que aquí la autora lo que hace es denunciar las sospechas a que se ven sometidas las mujeres de la época por parte de los varones, que desconfían de su honestidad: las mujeres se convierten en víctimas de sus padres, maridos o hermanos y en estas obras reaccionan ante estas situaciones, aun dentro de un comportamiento ejemplar y de una manera implícita.

## 6. CONCLUSIÓN

Aun cuando no llegue a fraguar una verdadera actitud de rebeldía que se convierta en desencadenante de la solución dramática de los conflictos, resulta evidente la voluntad de las autoras de denunciar ciertas situaciones y tópicos de la sociedad de la época con respecto a la mujer. Por ello, podemos concluir diciendo que las dramaturgas de los Siglos de Oro utilizan las **Acotaciones** de sus comedias para reclamar los mismos derechos que los hombres y mostrar así su protesta por la discriminación que sufría la mujer en su época.

## BIBLIOGRAFÍA

- Azevedo, Ángela de (1977) en *Women's acts. Plays by women Dramatists of Spain's Golden Age*, Kentucky, University Press (edic. de Teresa Scott Souflas).
- Bobes Naves, M<sup>a</sup> del Carmen (1987): *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.
- Caro, Ana (1993): *Valor, agravio y mujer*. Madrid, Castalia.

- Cueva, Leonor de la (1994): «La firmeza en el ausencia» en *Teatro de mujeres del Barroco*. Madrid, Publicaciones de la A.D.E., pp. 233-336.
- Eco, Umberto (1985): *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Lumen, pp. 117-121.
- Ferrer Valls, Teresa (1995): «La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII» en S. Mattalía y M. Aleza (edit.): *Mujeres: escrituras y lenguajes en la cultura latinoamericana y española*, Valencia, Departamento de Filología Española, Universitat de València.
- Romera Castillo, José (1988): *Semiótica literaria y teatral en España*, Madrid, Reichenberger.
- Ruano de la Haza, José M<sup>a</sup> (2000): *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid, Castalia.
- Sor Juana Inés (2006): *Los empeños de una casa*. Barcelona, Linkgua.
- Sperber, Dan y Wilson, Deindre (2004): «La Teoría de la Relevancia» en *Revista de investigación científica*, volumen VII, pp. 237-286.
- Zayas Y Sotomayor, María (2000): «La traición en la amistad» en *Teatro de mujeres del Barroco*. Madrid, publicaciones de la A.D.E., pp. 33-172.