

¿Hombre, mujer o ser neutro?: La identidad como estrategia en el teatro de Ana Caro

An honors thesis presented

by

Kathryn Orlando

to

The Department of Romance Languages and Literatures
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of
Bachelor of Arts
The University of Michigan
April 2012

Advised by Professor Enrique García Santo-Tomás

DEDICATION

To my parents, for endlessly encouraging me to push the boundaries of what I think I know to become who they know I am capable of being.

To Kate, my best friend, for your unconditional support and boundless enthusiasm. For $\infty+12$.

Abstract

Too often gender is assumed to be a binary category whose distinctions rest entirely in the biological makeup of any one individual. Unfortunately, literary analysis is no exception to this assumption as scholars are quick to describe a character as explicitly masculine or explicitly feminine without examining the complexities of each character's gender identity. However, the theater of Golden Age Spain provides countless challenges to this understanding of gender. In this thesis Kathryn Orlando provides a detailed analysis of Ana Caro's *Valor, agravio y mujer* with a focus on the transvestitism of its main character, Leonor as part of the character's defense of her lost honor. Through an examination of Leonor's decision to abandon her own gender in favor of that of her alter-ego Leonardo, Orlando discusses many of the questions surrounding the construction of a gender identity beyond the biologically-defined and socially-supported categories of man and woman. That is to say, are individuals restricted to the gender they have been born into? Or are they free to construct a unique gender identity by drawing on characteristics too often divided strictly into 'masculine' and 'feminine'?

Resumen

Desafortunadamente, el género es entendido como una categoría binaria definida por la biología. El análisis literario es un ejemplo clave de este entendimiento incompleto del género. Con demasiada frecuencia, escolares describen un personaje como solo 'masculino' o solo 'femenino' sin la posibilidad de vacilar entre estos dos conceptos. No obstante, el teatro del Siglo de Oro ofrece numerosos desafíos de esta creencia. En esta tesis, Kathryn Orlando proporciona un análisis detallado de *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro con un enfoque principal en el travestismo del personaje principal, Leonor como parte de su defensa de su honor precioso. A través de un estudio de la decisión de Leonor de abandonar su identidad como mujer a favor de la identidad de su alter-ego, Leonardo, Orlando discute la posibilidad de desarrollar la idea del género afuera de las limitaciones del sexo definidas por la biología y apoyadas por la sociedad. Es decir, ¿es necesario definir el sexo entre solo lo masculino lo femenino? ¿O existe la posibilidad de construir una identidad mezclada de las características de los dos géneros?

Ana Caro no llevaba carteles de protesta, no escribía cartas exigiendo derechos, no firmaba peticiones pero definitivamente demanda la atención de una sociedad que la recluía. Su texto, *Valor, agravio y mujer* regresa a la trama clásica de una mujer despreciada por transgresiones sexuales de un hombre. Sin embargo, el personaje principal, Leonor, desecha la respuesta femenina tradicional de lamentar la mala fortuna de ser una de las muchas mujeres burladas por estos hombres promiscuos. En vez de quedar desesperada, Leonor se vengá de don Juan, el hombre que tomó su honor. Lo que es interesante de esa pieza es que lo hace por parte de su alter-ego, Leonardo. Vistiéndose como hombre y vengándose de la persona que destruyó su honor, la Leonor de Caro presenta una crítica de la sociedad que la confina. *Valor, agravio y mujer*, aunque no totalmente exitoso en proporcionar una defensa feminista de las mujeres, tiene éxito en revelar la fragilidad de las definiciones tradicionales del sexo¹. El texto de Caro no intenta poner a las mujeres en un pedestal inalcanzable. Ni éstas ni los hombres son inmunes a crítica ni a las fragilidades que acompañan el fenómeno de ser humano. Es decir, *Valor, agravio y mujer* invita a los espectadores a considerar a los hombres y a las mujeres más como iguales, aunque iguales imperfectos, más que especies totalmente distintas. Más específicamente, a través de las posibilidades de la máscara, Caro cuestiona el poder masculino, valida la fortaleza femenina y, en última instancia, nivela las diferencias de los sexos.

1. Contexto Histórico

Antes de empezar el estudio del texto de Caro, es necesario examinar muy brevemente el contexto histórico en que escribía esta autora polémica; polémica porque abandonaba las ideas aceptadas de la época en que una mujer tenía que quedar subordinada a un hombre y adoptaba

¹ Véase el estudio de McKendrick para un análisis completo del papel de lo femenino en la comedia.

una visión nueva en que una mujer tiene su propia independencia, igual que los hombres². Más específicamente, como explica Luis Miletti, citando Teresa Soufas, a través de sus producciones teatrales, Caro expresaba la idea que “...ninguna mujer es responsable por el comportamiento de los hombres”, y este tema se manifiesta, sin duda alguna en sus comedias (5). Al mismo tiempo que liberaba las mujeres de su responsabilidad de mantener el comportamiento de los hombres, según Pilar, Caro utilizaba la oportunidad ofrecida por esta nueva libertad para “...proponer nuevos papeles que permiten a la mujer la consecución de la justicia común para las mujeres” (Pilar, 243). En este sentido, entonces, Caro se presentaba como una voz de disconformidad de la concepción tradicional en que una mujer dependía de un hombre pero al mismo tiempo fue responsable por el mantenimiento de una sociedad virtuosa. Es decir, en vez de apoyar la imagen de una mujer subordinada y sin opinión, Caro imaginaba una sociedad en que las mujeres poseían la misma fortaleza que los hombres. Esta sociedad definitivamente podía ser considerada como polémica según las normas sociales de la España del siglo XVII. Más importante aún, esta imagen de una sociedad alternativa se manifestaba por los personajes de sus comedias como la *Leonor de Valor, agravio y mujer*.

Aunque los detalles sobre la vida de Caro son importantes al analizar su texto, es relevante regresar al contexto histórico en que escribía. Las producciones teatrales ocupaban una posición capital en la sociedad española cultural y económicamente. Por principio, gran parte de los beneficios de las producciones teatrales iban a los hospitales y organizaciones caritativas³. Entonces, desde el nacimiento de la tradición del teatro nacional, había una relación extremadamente íntima entre el teatro y los partidarios gubernamentales que afectaba la escritura y

² Véase el estudio de Taylor para un análisis sobre la importancia del honor en las comedias del Siglo de Oro.

³ Para toda referencia histórica, he consultado Arellano; Bayliss; Cartagena Calderón; Cruz; Donnell; Greer; Rodríguez-Cuadros.

producción de las obras. Ignacio Arellano proporciona una interesante división tripartita del espectáculo teatral durante el siglo de Oro: empezó, según este crítico, en el primer cuarto del siglo XVII por una “exploración artística de los nuevos tiempos tal como los preconiza la aristocracia cristiana de la generación de Felipe III”; continuó a mediados de siglo en “una ética de la modernidad reclamada por el heroísmo aristocrático de la generación del primer Felipe IV” y terminó en una “expresión de la tendencia a la evasión y al inmovilismo de la generación de la derrota” y una “readaptación, banalización y aclimatación hacia el XVIII” (140). Más generalmente, el teatro del siglo XVII plasmó no solo el desarrollo de una cultura nacional sino también la trayectoria de apoyo o inquietud del gobierno y de la sociedad española. La importancia del teatro como una forma de expresar las quejas y las esperanzas de la sociedad española es un componente crítico de un análisis completo de cualquier texto de esta época. Es decir, las obras de teatro no existen afuera de los contextos históricos en que son escritas. En consecuencia, el proyecto presente considerará no solo la realización de los dos géneros por el texto, sino también la historia y sociedad de la España del siglo XVI que influían en esta realización teatral.

La rigidez de la sociedad del siglo XVII definitivamente afectaba la producción y regulación del teatro del Siglo de Oro. Cada aspecto de la presentación de una obra fue organizado con una gran precisión. Con respecto a las limitaciones gubernamentales que influían una obra de teatro, J.M. de la Haza y John J. Allen enfatizan el hecho que “los ricos y poderosos de la España del Siglo de Oro” mantenían “un control y vigilancia sobre los teatros” (de la Haza, 187). Es decir, el gobierno y las clases altas, a causa de su posición superior económicamente sobre los autores de una comedia, influían sobre los medios que estos autores podían utilizar para expresar sus mensajes teatrales. Un reglamento de 1608, por ejemplo, presenta un caso

interesante de cómo esta rigidez y organización afectaba las producciones teatrales. Demandaba que “dos días antes que hayan de representar la comedia, cantar, o entremés, lo lleven al señor del Consejo, para que lo mande ver y examinar, y hasta que les haya dado licencia, no lo den a los compañeros a estudiar” (Arellano, 68). El Señor del Consejo, y, más generalmente, los representantes del gobierno y las clases altas, mantenían un nivel de control sobre lo que un autor o un actor puede presentar por el teatro. De nuevo, de la Haza y Allen resumen este sentido de control que existía durante el Siglo de Oro: “Lo que caracteriza las circunstancias socioeconómicas de la comedia nueva en Madrid...es una influencia desproporcionada de los dos extremos de la escala social: por un lado la nobleza, por medio del control ejercido por el Consejo de Castilla, las cofradías y el Ayuntamiento, y el peso de su presencia en los aposentos de los corrales, y por otro el vulgo” (de la Haza, 195). Es decir, los miembros del gobierno y las clases altas con su mera presencia imponían restricciones teatrales que en última instancia influían la producción de las obras de teatro. Sin embargo, este control es tan solo uno de una multitud de ejemplos del sentido de rigidez social y política restrictiva bajo las que autores como Ana Caro escribían.

La influencia de los elementos parateatrales es profunda en esta época. Sin embargo la creatividad de los actores, actrices y autores sobre la interpretación de estas obras posiblemente es el elemento más importante de la producción de una comedia. Es necesario notar que a pesar de las influencias de una sociedad “machista” que enfatizaba el poder de los hombres sobre las mujeres, ya había actrices que actuaban en el teatro. Sin embargo, la presencia de estas mujeres posiblemente tenía el propósito de mantener, a través del contraste de conductas, una imagen sólida de masculinidad, discutida con más detalle abajo. El crítico Sidney Donnell clarifica las motivaciones de la decisión de incluir mujeres por el teatro cuando explica que “...when the

state legislated gender-appropriate behavior on stage in 1587, it appeared to be defending the male populace from the potential threat of feminization through transvestite performance” (67). Es decir, las actrices del teatro protegían la dignidad masculina porque quitaban la necesidad de un actor masculino de deshonrarse interpretando el papel de una mujer. A pesar de esta intención de proteger la idea de masculinidad, los actores, hombres y mujeres, tenían una gran capacidad de influir en el éxito de la obra. Es decir, la popularidad de un actor podía destruir o mejorar el éxito de una comedia (Thompson, 27). Más importante aún, los actores tenían la oportunidad de presentar una sociedad alternativa a la sociedad en que vivían los espectadores. Es decir, tenían la capacidad de describir un mundo ficcional al contrario del mundo verdadero. Cuando aparecían por el escenario “...los actores, en el siglo XVII seguían restañando contradicciones, convertidos en taumaturgos de una sociedad crispada” (Rodríguez, 80). Semejante al papel de la puesta de escena, los actores y actrices tenían la responsabilidad de sumergir a los espectadores dentro de la trama de las comedias. Al dar vida a una comedia o un drama, los actores y autores convertían su obra en una producción más compleja que meras palabras. El teatro plasmaba así determinadas dinámicas sociales, pero al mismo tiempo invitaba a visiones alternativas de esta misma sociedad.

2 Teatro como producción

Es importante recordar que las comedias, aunque son partes inestimables de la cultura, también fueron producciones económicas. J. M. Ruano de la Haza y John J. Allen resumen las influencias económicas sobre la producción de una obra de teatro cuando explican que “El poeta tenía que vender sus comedias al autor de compañía...el autor de compañía, por su parte, tenía que vender su repertorio y su compañía al arrendador de los corrales, quien tenía que atender sobre todo a proteger la inversión de sus capitales, negocio bastante arriesgado” (de la Haza,

188). La producción de una comedia representaba no solo una forma de diversión para el público sino también el sustento de cada persona que participaba en estas obras. Es decir, la creación de las obras de teatro fue un negocio competitivo. A causa de esta competitividad, entonces, los autores tenían que publicar un gran volumen de textos por poco tiempo. Los autores como Caro tenían una obligación a sus espectadores pero también tenían que darse cuenta de la necesidad de producir una obra exitosa económicamente. Esta competitividad influía en los temas y, en consecuencia, en el tratamiento de estos temas por parte de los autores. Los autores no podían escribir textos tan radicales porque dependían de la aprobación de sus espectadores. Arellano explica este conflicto entre libertad creativa y expectativas sociales: “el poeta tiene cierto radio de acción para la novedad y la ‘educación’ del público, pero está obligado también a responder a sus expectativas si pretende el éxito” (Arellano, 108). En consecuencia, los autores de las comedias tenían que poner en equilibrio sus ideales creativos y las expectativas de su audiencia. Entonces, Caro, como poeta, tenía que limitarse creativamente para adherirse a las expectativas de la sociedad en que escribía. La Leonor de Caro presenta una miríada de ejemplos de subversión de las normas sociales de qué significa ser un hombre o una mujer, pero ya es limitada por las expectativas de los espectadores. Esta limitación creativa, entonces, regresa al poder de la audiencia sobre una obra de teatro. Como explica Luis Miletti, citando a Melveena McKendrick,: “...las comedias eran tan reguladas y comercializadas que los dramaturgos tenían que proveer una estructura dramática que por lo menos no fuera en desacuerdo con las expectativas morales y emocionales de los espectadores” (4). Entonces, al construir la personaje de Leonor, Caro tenía que incluir algunos elementos de comportamiento tradicional para asegurar el éxito de su texto.

3. Influencia femenina y crisis de masculinidad

Es importante considerar no solo el contexto histórico sino también el contexto social, particularmente con respecto a la división de los sexos, para analizar debidamente la obra de Caro. La sociedad de la España del Siglo de Oro imponía restricciones rígidas sobre los papeles de los hombres y las mujeres. Estas restricciones dirigían las maneras en que los autores construían sus obras. Lisa Vollendorf explica que “Dominant models of femininity...viewed women as requiring protection to keep them from the dangers of a predatory world and from their own proclivity to disobedience” (Vollendorf 4). Entonces, una poeta encontraba dificultades para evitar las limitaciones sociales que imponía la sociedad de la España del Siglo XVII. Más específicamente, las mujeres del Siglo de Oro ocupaban una posición subordinada de la sociedad. No tenían los mismos derechos de participación en la sociedad en que vivían. Maroto-Camino captura este sentido de exclusión perfectamente: “...by placing women at the border of society they [las mujeres] had to face the impossible paradox of supporting the structure of a community of which they were not an active part” (3). Las mujeres del Siglo XVII, entonces, tenían la responsabilidad de mantener una imagen de perfección, castidad y subordinación aunque no podían gozar de los beneficios de la sociedad en que vivían. Al mismo tiempo, algunas personas que existían dentro de esta sociedad, como Caro y sus coetáneos, luchaban a favor de cambios sociales y desafiaban las reglas estrictas. Con respecto a las mujeres en particular, Vicente y Corteguera añaden que “Early modern women recognized that they needed to assume different voices and roles in order to lay claim to different forms of authority. Other times, women depended on male authorities to achieve their desired ends” (Vicente y Corteguera 12). Aunque la sociedad de la España de este tiempo contenía tantas hipocresías y prejuicios, había una posibilidad para las mujeres de utilizar estas contradicciones para enfatizar su poder político, social y cultural. Ana Caro, entonces, es un ejemplo clave de una mujer que se

daba cuenta del poder de inspirar los cambios sociales que deseaba dentro de su posición subordinada. Más específicamente, creó el personaje de Leonor, quien escapaba de las expectativas sociales vistiéndose como Leonardo. El travestismo de Leonor, entonces, es una manera en que Caro formaba su propia definición del género⁴. *Valor, agravio y mujer*, al describir una mujer que se viste como hombre para burlarse del hombre que la burló, ofrece un ejemplo de la libertad posible dentro de esta sociedad tan opresiva.

Será imposible discutir el significado del término “femineidad” sin considerar también el término “masculinidad” y qué significa ser un hombre tradicional según la sociedad del siglo XVII. Desde un nivel muy básico, los hombres tenían la responsabilidad de presentarse como excepcionalmente fuertes desde un punto de vista físico y moral. Según Elizabeth A. Leffeldt, un hombre respetable del Siglo de Oro tiene que ser “...sexually assertive, to provide, to procreate, and to protect the sexuality of female members of his family. The successful completion of these duties fosters his reputation as manly and virile, and earns him the respect of his community” (464). Los hombres del Siglo de Oro, particularmente los hombres de la nobleza, tenían la responsabilidad de comportarse como el modelo de perfección y fortaleza, un ejemplo a que la gente de las clases bajas podían aspirar. Donnell resume las consecuencias sociales de estas construcciones del género, “...all it took to undermine another’s masculinity was a little ink and the deployment of the misogynistic, essentialist notions that equated weakness, inferiority and treachery with women, or strength, superiority, and morality with men” (Donnell, 65). Determina dos modelos de masculinidad, como el modelo propuesto por Baltasar de Castiglione en su influyente tratado *El Cortesano*, proporcionaban los requisitos estrictos de

⁴ Véase el estudio de Donnell (2003) para una evaluación detallada de las motivaciones en usar el travestismo y también los resultados de incorporarlo dentro de una obra de teatro. Más específicamente, observa uno de los resultados del travestismo en desafiar los papeles tradicionales del género. Vern y Bonnie Bullough también ofrecen un análisis sobre los usos del travestismo durante los siglos XVI y XVII

merecer el título del hombre honorable. Como ha explicado Jesús Cruz, “para encontrar un espacio de influencia en este nuevo mundo no bastará con disponer de fuerza y riqueza, será necesario también dotarse de un capital cultural que solo era adquirible en la práctica social de la corte o a través de la educación” (149). La masculinidad de esta época empezaba a asumir un tipo de hombre que poseía no solo la fortaleza física sino también una apreciación de la cultura fina. Es importante notar también que después de la muerte del rey Felipe II en 1598, “the archetype of the austere gentleman did not disappear entirely, but it was immediately overshadowed by that of the ostentatious aristocrat” (Donnell, 154). La definición de masculinidad, entonces, continuaba adquiriendo tantos requisitos e imágenes a lo largo de los siglos XVI y XVII que empezaba a ser un concepto casi inalcanzable. Estas imágenes y descripciones inalcanzables de la masculinidad ideal ponían la España del Siglo de Oro en una posición en que el único resultado del intento de obtener esta visión imposible era un fracaso.⁵

Al considerar las definiciones sociales de qué significa ser un hombre o una mujer es importante recordar que la España de los siglos XVI y XVII fue presa de una dinámica imparable de decadencia: su presencia naval casi desapareció a causa de la derrota de la Armada en 1588, su economía sufrió a causa del reino poco práctico de Felipe II, y su identidad cultural existió en un sentido de tensión a causa de las imposiciones de la Inquisición. Este contexto histórico creaba un ambiente en que España tenía que reinventar su imagen nacional, incluyendo las definiciones de qué significaba ser un hombre o una mujer. Cartagena Calderón clarifica la historia de esta época con una perspicacia precisa: “...es un periodo en el que se pretende restaurar y reformar una masculinidad heroica, militar e imperial que los excesos de la vida cortesana del siglo XVII habían ‘erosionado’” (Cartagena Calderón, 12). Es decir, ante la crisis

política, social y cultural, la masculinidad empezaba a referir a los éxitos militares, económicos, y culturales del pasado que no existían por la España de los siglos XVI y XVII. Por una España desesperada a causa de una serie de malas fortunas militares, económicas y políticas, había la posibilidad de perder su esencial ‘masculinidad’. En general, la España del Siglo de Oro estaba dentro de una crisis en que perdía su presencia como un poder global y consecuentemente buscaba aspectos relacionados a la masculinidad, superioridad, éxito militar y fortaleza, como los instrumentos necesarios para regresar al estado poderoso. A la inversa, lo femenino empezaba a representar la continuación de la destrucción de la imagen nacional de España. Este entendimiento de las consecuencias de ser considerado ‘masculino’ o ‘femenino’ se reflejaba en la escritura del Siglo de Oro. Como explica Lehfeldt, “Writers of the period crafted images of ideal men meant to provide a model that would combat the descent into decline” (465). Entonces, por su parte, los poetas de esta época creaban personajes que representaban lo ideal según la sociedad del Siglo de Oro: figuras masculinas, poderosas, y fuertes físicamente, moralmente y sexualmente.

Regresando a las influencias de estos estereotipos de qué significa ser un hombre o una mujer sobre un drama, parece que la presentación del género por el teatro complica la concepción del sexo. Es decir, los hombres podían comportarse por una masculinidad excesiva pero al mismo tiempo podían aparecer completamente afeminados, ejemplificados por la carrera diversa del gracioso mencionado arriba, Juan Rana. De forma semejante, las mujeres podían ser dependientes de la protección de los hombres o, como la Leonor de Caro, podían subvertir estas imágenes y presentarse con una fortaleza casi como un hombre “tradicional”. Este espectro de comportamientos, entonces, enfatizaba la idea de que las producciones teatrales construían unas

imágenes inestables de qué significaba ser un hombre o una mujer según las expectativas de la España del siglo XVII.

No obstante, el conflicto ideológico entre las características asociadas con los dos sexos se manifestaba no solo en las opiniones del público en general, sino también en la cultura teatral. Hasta 1587, fue excepcionalmente raro observar una mujer por el teatro. Las mujeres representaban una inmoralidad inmensa que tenía la capacidad de destruir la sociedad frágil de una España que se definía por el valor de lo masculino. Esta regresó al miedo que la debilidad e inferioridad—aspectos tradicionalmente asociados con las mujeres y la femineidad—generaban, será responsable de la continuación de la destrucción de la sociedad de España. Más importante, el único remedio de este problema “femenino” fue erradicar las influencias de las mujeres. Sin embargo, el año 1587 marcaba un cambio crítico por el teatro. Después de 1587, una ley requería la presentación de papeles apropiados a cada género. Es decir, los hombres tenían que cumplir los papeles de los hombres y las mujeres, por primera vez, podían cumplir los papeles de las mujeres. Sin embargo, esta legislación regresaba a la protección de la masculinidad española. Más específicamente, protegía a los actores del daño a su reputación que resultaba de travestirse y actuar como mujer. Como bien explica Donnell, la incorporación de las mujeres en el teatro “...appeared to be defending the male populace from the potential threat of feminization through transvestite performance” (Donnell, 67). Entonces, aunque las mujeres definitivamente adquirían la oportunidad de presentar su sexo biológico por el teatro, la decisión de incluirlas fue motivada por un miedo de la masculinidad perdida de España. A pesar de su libertad teatral, entonces, las mujeres ya quedaban dominadas por los hombres. La crisis de masculinidad de la España de los siglos XVI y XVII, entonces, posiblemente puede ser reducida a una inseguridad nacional sobre

la continuación de España como un poder imperial y la necesidad de re-establecerse a pesar de la ruina y decadencia en que existía.

Algunos de los términos principales de este estudio tienen que ser identificados y definidos para asegurar la claridad del entendimiento de este análisis. Uno de los conceptos más prevalentes de *Valor, agravio y mujer* y, consecuentemente, de este proyecto, es el del travestismo. Donnell lo define como una instancia en que "... man/woman is brought under scrutiny when characteristics that are typically masculine are ascribed to a woman or when characteristics that are typically feminine are ascribed to a man" (Donnell, 238). Entonces, por el propósito de este estudio, el travestismo implica no solo el cambio del vestido de una mujer (Leonor) al de un hombre (Leonardo), sino también la adopción de los comportamientos que son asociados con los dos sexos⁶. El concepto de la estructura o el sistema tradicional de los sexos también es importante de definir. Este término refiere a la creencia de la sociedad del siglo XVII en que las mujeres son subordinadas a los hombres social, económica y profesionalmente. Donnell de nuevo ejemplifica el significado de este concepto cuando explica "...the masculine was associated with all that was strong and good, and the feminine was necessarily weak and evil" (Donnell, 27-28). La división de los sexos resulta a causa de esta creencia en lo masculino como superior y lo femenino como inferior. Más importante, esta creencia formaba lo que este estudio se define "la estructura tradicional del sexo".

4. Ana Caro: Vida poco conocida pero significativa

Después de observar el contexto histórico en que escribían Caro y la crisis ideológica de la masculinidad y femineidad, es posible proporcionar una biografía muy breve de esta

influyente autora. Desafortunadamente, no existen tantos detalles sobre su vida; sin embargo esta falta de detalles también tiene implicaciones interesantes. Por ejemplo, puede ser atribuido a su papel como una mujer en una sociedad masculina o a su deseo de mantener un nivel de intimidad personal. Caro, aclamada como una de las mejores escritoras sevillanas, nació cerca de 1600 y murió cerca de 1645. Fox afirma que “...we have evidence that Caro was accepted into Sevillian literary circles, and records show that she was paid for writing autos sacramentales for performance in the city” (40). Entonces, aunque no existe un volumen de información sobre la vida de Caro, el hecho que tenía éxito como autora es confirmado⁷. Con respecto a su vida personal, los críticos también postulan que venía de una familia noble y medianamente rica. También, su texto multilingüe, *Loa sacramental*, demuestra evidencia de su educación informal, específicamente su educación en las lenguas europeas⁸. Aunque pocos, los detalles que existen sobre la vida de Caro la pintan como una mujer brillante.

Una descripción de los elementos importantes de la trama del texto es necesaria antes de empezar el análisis preciso del significado de estos elementos. *Valor, agravio y mujer* se enfoca en la historia de Leonor, una dama burlada por el lascivo don Juan. Al principio, Leonor lamenta su honor perdido, y al mismo tiempo se da cuenta de la necesidad de recuperarlo. Entonces, Leonor decide vestirse como un hombre, quien se llamará “Leonardo” y sigue a don Juan para vengarse de su honor perdido. En su nueva identidad, Leonor presta atención precisa a los comportamientos típicamente masculinos para asegurar el éxito de su disfraz. El disfraz de Leonor es un secreto que sirve en su deseo de vengarse de las burlas de don Juan. Sin embargo, el disfraz de Leonor como Leonardo definitivamente es controvertido. Es decir, la decisión de

⁷ Para una descripción más completa de las producciones de Corpus Cristi y los autos sacramentales, producciones en que participaba Caro, véase Greer 3.

⁸ Para más información sobre el teatro conventual y el papel de escritoras de los siglos XVI y XVII, véase el estudio de Hegstrom y Williamsen.

Leonor de vestirse como un hombre para vengarse tiene implicaciones relevantes sobre el éxito de su defensa de los derechos de las mujeres porque utiliza la identidad del sexo que la oprime para defender su propio sexo.

Aunque el proyecto presente se enfocará en el estudio de *Valor, agravio y mujer* es importante reconocer el otro texto famoso de Caro, *El Conde Partinuplés*. Más importante, para obtener un entendimiento completo de *Valor, agravio y mujer* es necesario abordar los temas relevantes que repiten en los dos textos de Caro. *El Conde Partinuplés* trata de la historia de varios amantes. Principalmente, se enfoca en Rosaura, una emperatriz, su prima Aldora, una maga, y el Conde Partinuplés de Francia y su esposa Lisbella. La historia de estos personajes sigue la trama del mito de Psique y Cupido. Rosaura, con la ayuda de Aldora, embruja al Conde Partinuplés y lo toma de su esposa, Lisbella. El cortejo de Rosaura y el Conde Partinuplés es acentuado por secretos sobre la identidad verdadera de Rosaura, disfraces y oscuridad. Esta relación termina en un duelo entre el Conde Partinuplés, vestido de un caballero sin nombre, algunos nobles de países extranjeros y, escandalosamente, Lisbella vestida de hombre. En última instancia, Lisbella revela su identidad verdadera y trata de recuperar el amor de su esposo, el Conde. Sin embargo, éste proclama su amor por la bella Rosaura y la comedia termina en la resolución tradicional del casamiento. Lo que es interesante de esta comedia con relación a *Valor, agravio y mujer* es el uso de disfraces, particularmente por parte de las mujeres para defenderse y proteger el amor. Semejante a la Leonor de *Valor, agravio y mujer*, la Lisbella de *El conde partinuplés* se viste de hombre, se comporta como un hombre, y lucha como hombre para recuperar y reforzar un amor perdido. También, la Rosaura de *El conde partinuplés* demuestra semejanzas a la Leonor de *Valor, agravio y mujer* en su determinación de buscar, defender y proteger el amor. Los dos textos presentan mujeres que no dependen de la protección

de un hombre y determinan sus propios destinos a través de disfraces. En esta manera, entonces, Caro re-enfatiza la imagen de una mujer capaz de dirigir su propia vida sin la ayuda de un hombre, un tema controvertido durante una época en que la sociedad considera las mujeres como débil y dependiente al hombre.

Valor, agravio y mujer se enfoca en la historia de Leonor, una mujer deshonrada a causa de una burla de su honor por el hombre que se llama don Juan y, lo que es más importante, los métodos que ella utiliza para recuperar su honor perdido⁹. La historia de la relación complicada entre Leonor y don Juan viaja a través de una variedad de ciudades, países y reinos diferentes. Empieza en Sevilla, la ciudad en que don Juan corteja a la bella Leonor. Sin embargo, las palabras suaves de don Juan cambian muy rápidamente a ser burlas de honor. Don Juan promete a Leonor que van a casarse antes de que la robe de su castidad y después la abandona. Tras burlar el honor de Leonor, el promiscuo don Juan huye a Flandes, donde empieza la trama de *Valor, agravio y mujer*. Cuando llega a Flandes, don Juan continúa su costumbre de perseguir mujeres inocentes para burlar su honor, buscando otra víctima en este país nuevo. Selecciona a la condesa Estela y don Juan dedica todo su poder amoroso a ganar las afecciones y, en última instancia, la castidad de esta condesa confiada. Mientras que don Juan la corteja, Leonor, en vez de quedarse en Sevilla lamentando su honor perdido, decide seguirle hasta Flandes para vengarse de este abuso personal. Las acciones siguientes de Leonor demuestran que de verdad no hay peor furia que la de una mujer desechada.

La única persona que sabe del plan de Leonor es su criado, Ribete, quien la ayuda en su decisión de vestirse como el hombre ficticio, Leonardo, y viajar a Flandes para confrontar al

⁹ El estudio de Lola Luna ofrece uno de los análisis más trascendentales de *Valor, agravio y mujer* y la vida de Ana Caro

promiscuo don Juan. Entonces, Ribete y Leonor tienen la gran responsabilidad de guardar el secreto de la identidad verdadera de Leonor y, más específicamente, formar un disfraz y una historia del ficticio Leonardo que es tan convincente que todos los otros personajes la creerán. Para asegurar que puede quedar cerca de su víctima, entonces, Leonor fabrica una historia de su alter-ego, Leonardo. Según esta historia falsa, Leonardo tiene una relación de familia a Fernando, el hermano verdadero de Leonor. Fernando, creyendo la historia de Leonor/Leonardo, invita a Leonardo a quedarse en la misma habitación que don Juan, la posición perfecta para que Leonor ponga en marcha su venganza.

Ahora, Leonor tiene todo que necesita para burlarse del burlador de su honor. Su burla empieza cuando, vestida como Leonardo, entra en un cortejo con Estela, la misma mujer que persigue a don Juan. Sin embargo, Leonardo deja de burlar del honor de la condesa para distinguirse de don Juan. La transformación de Leonor a Leonardo no es el único disfraz que utiliza Leonor. Es decir, para continuar su burla de don Juan, Leonor decide disfrazarse de la condesa Estela. Durante una escena clave, 'Estela', quien es Leonor de verdad de este momento, informa a don Juan que sabe de sus burlas del honor de una mujer de Sevilla, la bellísima e inocente Leonor. Declara que don Juan tiene que corregir sus transgresiones sexuales de la mujer de Sevilla para merecer una relación con Estela. En otras palabras, Leonor, vestida como Estela ahora, asegura que don Juan sabe de los crímenes que hizo contra Leonor. Ahora, don Juan no tiene escape de la venganza y la furia de esta mujer despechada.

Aunque la escena anterior está llena de tensión, el momento clave de la obra ocurre cuando Leonor, vestida como Leonardo de nuevo, invita a don Juan a luchar. Aquí, Leonardo demuestra su capacidad de desafiar la moralidad, honor y fortaleza verbal del lascivo don Juan. Al fin del duelo, Leonardo demanda que don Juan se case con la burlada Leonor. Don Juan tiene

que admitir la derrota y acuerda cumplir con las demandas de Leonardo. Leonardo, entonces, revela su identidad verdadera de Leonor y demanda el casamiento que don Juan la prometió. En última instancia, don Juan queda sin honor y sin opciones. Rechaza sus transgresiones, admite su fidelidad a Leonor y entra en el casamiento con esta mujer heroica.

La historia de Leonor y la trama de *Valor, agravio y mujer* en general presentan una variedad de preguntas interesantes que serán discutidas por las secciones que siguen. La primera pregunta, y, la más importante, ¿es Leonor exitosa en defenderse contra el promiscuo don Juan? Es decir, tiene que vestirse como un hombre y comportarse como un hombre verdadero para defender su honor. Más específicamente, aunque acepta la responsabilidad de defenderse contra injusticias comprometidas por parte de los hombres, las acepta con el cumplimiento de defenderse vestida como un hombre. Entonces, ¿qué implicaciones tiene esta necesidad de vestirse como un hombre? ¿Representa una subversión de la estructura tradicional del sexo? ¿O solo confirma el poder de los hombres sobre las mujeres? El proyecto del presente ensayo propone que el disfraz de Leonor no tiene el propósito de defender a las mujeres a la costa de la identidad de los hombres sino de igualar la posición social de los hombres y las mujeres. Es decir, *Valor, agravio y mujer* no trata de elevar las mujeres a una posición superior socialmente sobre los hombres; lo que sí trata de hacer, sin embargo, es presentar a los hombres y mujeres como seres iguales que tienen el mismo derecho y necesidad de defenderse por cualquier medio contra las injusticias sociales.

El proyecto presente se enfocará en un análisis preciso de *Valor, agravio y mujer*. Sin embargo, la comedia entera presenta un volumen de temas demasiados grandes para obtener un entendimiento completo de las complejidades de este texto. Entonces, dentro del análisis de esta comedia, el estudio presente tratará de revelar algunos de los matices del concepto de honor y

como este tema influye la presentación de relaciones amorosas. El honor durante el Siglo de Oro tenía significados diferentes que dependía del género. Es decir, para una mujer del Siglo de Oro el honor significa castidad, pureza y obediencia. Behrend-Martínez explica que “Women who lost their virginity, even legitimately in marriage, were invariable described as broken, corrupted, and spoiled” (1077). Por el otro lado, el honor para los hombres significa fortaleza, éxito militar y dominación. Esta división entre significados de honor a través de la división de los dos géneros presenta una oportunidad perfecta para autores como Caro para desafiar nociones preconcebidas de lo que significa ser un hombre o una mujer según la sociedad de la España del siglo XVII. De nuevo, Behrend-Martínez resume este punto cuando explica que “These definitions are generally based on performance; gender depends primarily on how one acts, not what one is physically” (1074). Más específicamente, la división estricta de los sexos se manifestaba en la división de los significados del honor y ofrecía la posibilidad de desafiar estos entendimientos binarios a favor de un entendimiento en que el honor tenía un significado semejante a los dos géneros que incluía rasgos del ‘honor masculino’ y ‘honor femenino’. Entonces, a través de la decisión de Leonor de vengarse de su honor perdido a causa de las acciones de don Juan y el travestismo que resulta de esta decisión, Caro presenta una situación interesante para analizar las motivaciones de dividir los dos sexos. Mas importante aún, revela las fragilidades de estas divisiones a causa de la facilidad con que la Leonor de *Valor, agravio y mujer* desafía los estereotipos de qué significa ser un hombre o una mujer según la sociedad del Siglo de Oro.

5. *La Defensa: Leonor y Leonardo combaten la sociedad*

La decisión de Leonor en defender su honor representa una subversión de la estructura social de su época. Desafía la idea tradicional de una mujer desesperada a causa de su honor

perdido e introduce la posibilidad de una mujer capaz de defender sus propios derechos. También es importante considerar el hecho de que Leonardo no actúa como un hombre tradicional. Mantiene un respeto para las mujeres que cuestionan la opinión de las mujeres por parte de los hombres típicos. Es decir, Leonardo toma en cuenta la humanidad de las mujeres en vez de considerarlas como objetos. Entonces, estos dos personajes presentan una subversión de unos estereotipos sociales: Leonor en su decisión de vengarse de don Juan y Leonardo en su sensibilidad al honor femenino.

La transición de Leonor a Leonardo es un ejemplo claro de una subversión de las reglas sociales. Una mujer que personifica un hombre, utiliza las palabras de un hombre y defiende su honor contra los hombres es completamente contradictoria a las expectativas sociales de la época de una mujer quien queda sin defensa por las acciones de los hombres. Uno puede observar esta contradicción perfectamente cuando Leonor habla con su criado, Ribete y explica su decisión de vengarse sobre don Juan:

“En este traje podré
Cobrar mi perdido honor” (vv.465-66)¹⁰

En esta cita corta, Leonor describe una fortaleza normalmente asociada con los hombres. Toma toda la responsabilidad de defender y restablecer su honor. Es importante notar que la manera en que elige vengarse de don Juan es vestirse como un hombre. Maroto-Camino explica que esta decisión “...demonstrates that to transcend spatial barriers requires that one abandon a definition of femaleness that restricts women geographically and physically” (40). Entonces, desde esta posición, para recuperar su honor perdido, es necesario subvertir todas las expectativas y limitaciones sociales de lo que significa ser “una mujer”.

¹⁰ Cito a partir de aquí por la edición de Delgado.

Muy significativamente, la decisión de Leonor de vestirse como Leonardo no parece como solo un disfraz físico sino también como una transformación ideológica. Es decir, el disfraz de Leonor es solo una parte del vehículo en que puede expresar su ira sobre su honor perdido. Su fortaleza y creencia en la necesidad de vengarse sobre don Juan se manifiesta no solo en su decisión de vestirse como Leonardo sino también en sus propias palabras y opiniones de sí misma. Los espectadores de la comedia encontrarán un ejemplo claro de esta fortaleza personal, y, en última instancia, la subversión de los papeles tradicionales de las mujeres, a través de un dialogo entre Leonor y su criado, Ribete. Leonor explica, muy firmemente, su furia sobre la burla de don Juan:

¡Yo soy quien soy!

Engañaste si imaginas,

Ribete, que soy mujer.

Mi agravio mudó mi ser. (vv. 508-511)

Más específicamente, la cita de arriba demuestra el abandono metafísico de Leonor de su posición como una mujer. Aunque biológicamente queda como mujer, Leonor abandona su identidad psicológica de una mujer burlada por un hombre. Es decir, aunque Leonor parece un poco desesperada a causa de la burlas de don Juan, no acepta el destino de una mujer sin honor y sin un futuro social. Mas importante, cambia a ser un humano casi sin género que simplemente busca la justicia por una ofensa. Entonces, Leonor cambia no solo su apariencia física sino también su identidad entera a causa del agravio perpetrado por don Juan. A causa de las acciones de don Juan, y la ira que resulta, Leonor se transforma en un humano neutro: no se considera como una mujer pero no puede ser un hombre verdadero. Alcalde describe este fenómeno cuando explica que “Estos personajes crean una impresión de neutralidad cuya importancia se refuerza por la propia neutralidad de las autoras” (236). Leonor, y en última instancia, Caro, se

ponen al medio de lo que significa ser una mujer y lo que significa ser un hombre y, al hacerlo, subvierten las expectativas de los dos sexos. Abandonando la idea tradicional de una mujer deshonrada y sin valor social a causa de unas transgresiones sexuales de los hombres y aceptando la imagen física de un hombre, Leonor desafía las convenciones típicas del sexo de la época del Siglo de Oro.

Una de las escenas claves que demuestra la capacidad de Leonor de expresar su fortaleza por voz de su identidad verdadera de ser una mujer ocurre cuando Leonor se enfrenta a don Juan al fin de la comedia. Quita el disfraz de Leonardo y revela su identidad verdadera: la Leonor burlada por este hombre promiscuo. Expone los detalles de su viaje tras la burla don Juan, las motivaciones de vengarse y las ofensas cometidas por éste. Al fin de esta escena, demanda la dedicación, amor y fieltad del príncipe don Juan. La ironía de esta escena es que según la historia del don Juan original, don Juan Tenorio, y la historia de las conquistas detallada por Leonor a lo largo de esta escena, el príncipe don Juan es incapaz de ser fiel a sola una mujer. Entonces, de nuevo Leonor demuestra su convicción del poder de la voz femenina porque desafía la identidad de un hombre famoso por su infidelidad. Aquí, Leonor acepta su posición biológica de ser una mujer pero mantiene la fortaleza masculina discutida arriba. Leonor no tiene necesidad de ocultarse por una máscara de un hombre; puede hablar por sí misma y revela la tenacidad que tiene a pesar de su sexo biológico:

“...y ahora, arrojada y valiente,
Por mi casto honor volviendo,
Salí a quitarle la vida
Y lo hiciera--¡vive el cielo!—
A no verle arrepentido” (Caro vv. 2735-2741)

Leonor se describe como ‘arrojada y valiente’. Es decir, ella se da cuenta de su propia fortaleza, y, más importante, demuestra su orgullo de ser una mujer segura de sí misma. No trata de ocultar su valor de una sociedad que no aprueba de una mujer tan fuerte. En lugar de estar avergonzada de su fortaleza que normalmente es reservada a los hombres, Leonor se deleita de esta firmeza. Más importante aún, la utiliza para realizar su deseo de vengarse sobre don Juan. Entonces, Leonor no permite que la sociedad la intimide. Desafía las expectativas sociales de una mujer que tiene que quedar deshonrada a causa de las transgresiones sexuales de un hombre. También, Leonor se niega a abandonar su objetivo de vengarse de don Juan. Por ejemplo, explica que ‘salí a quitarle la vida/y lo hiciera.../a no verle arrepentido’. Es decir, si don Juan no admite sus ofensas, Leonor no tendrá remordimientos de quitarse la vida. Esta dedicación a su objetivo de vengarse está completamente en contradicción con las expectativas de la sociedad del siglo XVII que describe a las mujeres como inconstantes y cobardes. La Leonor de Caro, entonces, en lugar de aceptar estas expectativas, adopta una posición de fortaleza que es completamente masculina y presenta una alternativa a la respuesta tradicional de una mujer burlada por un hombre. En última instancia, la fortaleza de Leonor re-enfatiza el rechazo de las opiniones tradicionales de cómo un hombre o una mujer debe comportarse.

Considerando del travestismo de Leonor también como una declaración social para los hombres, es importante observar algunos rasgos femeninos dentro del personaje masculino de Leonardo que demuestran la subversión profunda del texto de Caro. Es decir, aunque Leonardo parece tan masculino, hay ciertos elementos de su personaje que son entendidos como “femeninos” y, consecuentemente, representan una subversión semejante a la subversión de Leonor. Leonardo puede comportarse como todos los hombres tradicionales que consideran una mujer un objeto que pueden poseer, pero ya tiene una sensibilidad que es claramente femenina.

Más específicamente, Leonardo tiene un cierto respeto para las mujeres que le distingue de los otros hombres del drama¹¹. Bayliss explica que “She [Leonor] is a ‘better’ (hu)man in the moral sense and enacts a more just and moral response to the question of male attitudes toward a woman deceived by an unfaithful man” (314). Uno de los ejemplos que demuestra la sensibilidad femenina de Leonardo ocurre cuando Leonor personifica su alter-ego, Leonardo. La escena aparece después de que Leonardo y don Juan riñen. Leonardo habla con don Fernando, otro noble, de su poder sobre don Juan, y en última instancia Leonor también:

“Soy
noble, honor solo profeso.
Ved si es forzoso que vengue
Este agravio, pues soy dueño
de él y de Leonor también” (vv.2653-2657)

En su tratamiento de los hombres y las mujeres como objetos que puede dominar, Leonardo expresa un nivel de igualdad entre los géneros. Leonardo afirma que es el ‘dueño’ de Leonor, una idea concordante con las creencias de la España del Siglo de Oro. Según estas creencias, un hombre puede ser dominante, y debe ser dominante de una mujer, como el ficticio Leonardo es dominante de Leonor. No obstante, Leonardo también afirma que es el dueño de ‘él’, o sea, don Juan. Entonces, Leonardo se presenta como una fuerza dominante pero dominante de los dos géneros, hombre y mujer. Es decir, los hombres ni las mujeres son inmunes a las acciones de Leonardo. Aunque representa un ejemplo de masculinidad tradicional al dominar a otra persona, Leonardo no presta atención al género de estas personas. Domina a Leonor, una mujer, y don Juan, un hombre, igualmente. Entonces, subvierte la idea que un

¹¹ Para una descripción de los personajes masculinos de *Valor, agravio y mujer*, Ludovico y don Juan, así como de sus relaciones con una de las otras mujeres de la obra, Estela, véase Bayliss 10.

hombre es inmune al poder masculino que domina sobre las mujeres. En este sentido, el Leonardo de Caro humaniza los hombres. Para clarificar, los hombres, normalmente exentos del control masculino socialmente, no pueden escapar el poder de Leonardo. Esta subversión, entonces, representa una creencia, acaso pervertida, de que todos los humanos son iguales, aun en casos como este que tratan del maltrato.

Aunque la sensibilidad discutida arriba es un poco controvertida porque trata del maltrato, la sensibilidad femenina de Leonardo es completamente transparente considerando la relación entre Leonardo y Estela. Leonardo de verdad corteja a Estela a un cierto nivel. No obstante, nunca la trata irrespetuosamente. Es decir, nunca intenta a robar su honor. Por ejemplo, Leonor, vestido como Leonardo, explica a Estela una de las razones porque nunca puede gozarla, que nunca puede deshonrarla:

“Yo, aunque sé que estás en mí,
En fe de mi amor, no creo,
Si en tus ojos no me veo,
Que merezco estar en ti” (vv. 2062-2064)

Aquí, Leonardo admite el amor que siente por Estela. Sin embargo, explica que no puede tomar su honor. Ignorando las obvias limitaciones físicas porque Leonardo de verdad es una mujer, esta cita expresa un entendimiento de Leonardo de la importancia del honor para las mujeres. Bayliss clarifica el comportamiento de Leonardo perfectamente cuando explica que “Leonor’s awareness of her own hypocrisy therefore conditions the terms on which ‘he’ courts Estela” (11). En vez de actuar como los hombres tradicionales y gozar de una mujer, Leonardo demuestra una sensibilidad femenina y entendimiento de la importancia de respetar a las mujeres. Leonardo no puede escapar totalmente de su posición verdadera de ser una mujer: entonces, representa una

mezcla de las limitaciones del sexo porque no puede alcanzar completamente una identidad femenina o una identidad completamente masculina. De nuevo, Bayliss resume este fenómeno muy claramente cuando explica que “Throughout the entire play, Leonor does not act in the same fashion as her male playwrights male protagonist counterparts. There is a degree of humanism to her” (12). La realización de los rasgos masculinos y también los rasgos femeninos es un viaje de Leonor sobre el espectro de cumplimiento con las expectativas del género y enfatiza la fluidez de este término.

Este humanismo del Leonardo de Caro se manifiesta no solo en sus opiniones sobre su cortejo de Estela sino también en sus opiniones de la importancia del honor a las mujeres en general. Al fin de la comedia cuando Leonor ya es vestida del hombre Leonardo, describe las ofensas que hace el promiscuo don Juan contra las mujeres, específicamente Estela y Leonor. Leonardo y don Juan están al medio de un duelo y Leonardo expone las injusticias cometidas por don Juan. Esto tiene el efecto de revelar la depravación del carácter de don Juan. Después de esta revelación de Leonardo sobre las ofensas increíbles de don Juan, o sea, sus numerosas conquistas femeninas, los otros personajes que observan el duelo, como don Fernando y don Ludovico, se dan cuenta del don Juan verdadero que no es totalmente honesto y definitivamente no es fiel. El Leonardo de Caro, entonces, acusa a don Juan de ser un hombre sin honor según las definiciones del honor masculino del siglo XVII:

“Palabra de casamiento
le dio don Juan, ya lo sabes
disculpa que culpa ha hecho
la inocencia en las mujeres;
mas dejóla, ingrato, a tiempo

que ya lo amaba” (Caro vv. 2624-2629)

Aquí, Leonardo demuestra su deseo de proteger a las mujeres contra las ofensas de los hombres, semejante a su protección del honor de Estela cuando la corteja. Es decir, en vez de ayudar en el mantenimiento del honor masculino de don Juan y guardar los secretos de las numerosas conquistas del príncipe, Leonardo decide revelarlas y, en última instancia, mostrar su entendimiento de las dificultades que encuentran las mujeres en proteger su honor. Más específicamente, en vez de ser de la misma opinión de los hombres y guardar las historias de las conquistas de don Juan, Leonardo pone su lealtad con las mujeres y acusa don Juan de ser un hombre depravado. Por ejemplo, lo describe como un ‘ingrato’ que deja la mujer que la ama ‘a tiempo que ya lo amaba’. Leonardo llama atención a las transgresiones sexuales de don Juan y las describe como injustas en vez de celebrarlas como demostraciones de una masculinidad fuerte. En este sentido, Leonardo destruye el honor de don Juan. Es decir, además de ser fuerte sexualmente, un hombre de la nobleza del Siglo de Oro tiene que demostrar su “...productivity and virtue. They enriched Spain with the fruits of their labors and inspired their fellow countrymen with their moral example” (Lehfeldt, 475). Entonces, Leonardo revela que el don Juan definitivamente mantiene proezas sexuales en concordancia a las definiciones del honor masculino. Sin embargo, don Juan falta de defender la virtud y moralidad obligatoria de ser un noble. La capacidad de Leonardo de abandonar su lealtad a los hombres y exponer las ofensas de don Juan enfatiza de nuevo su sensibilidad femenina. Es decir, aunque Leonardo parece como un hombre tan convincente, ya mantiene una sensibilidad a la fragilidad del honor femenino y tiene un deseo de protegerlo.

La subversión de Leonor en su fortaleza y decisión de recuperar su honor y también de Leonardo en su tratamiento de las mujeres como más que unos objetos sirve un propósito muy

básico: unos individuos proporcionando una visión alternativa de la estructura social con respecto a los papeles de los dos sexos. Es decir, al nivel más general, la Leonor de Caro representa una mujer inquebrantable en su opinión de la fortaleza de la voz femenina. Al mismo tiempo, a través de su creación de Leonardo, Caro invita a sus espectadores a considerar una sociedad en la que un “hombre” se da cuenta de la igualdad entre los sexos y la necesidad de respetar esta igualdad. Entonces, la subversión de estos dos personajes y, más específicamente, la neutralidad del sexo de los dos, proporciona la posibilidad de una sociedad en que cada persona tiene la capacidad, y el derecho, de defenderse de ofensas injustas. En última instancia, la doble persona de Leonor/Leonardo inspira una sociedad en que los dos sexos sienten una responsabilidad de colaborar para el tratamiento justo de cada individuo a pesar del sexo biológico.

6. *La Oposición: La sociedad combate a Leonor y Leonardo*

A pesar de la radicalidad de vestirse como un hombre para vengar su honor, otros críticos proponen que la decisión de Leonor socava su mensaje de defender la fortaleza femenina en vez de apoyarla. Más específicamente, aunque muchos estudios enfatizan la capacidad de Leonor/Leonardo de imitar a un hombre, otros destacan la incapacidad de Leonor de defenderse como una mujer. También, discuten los rasgos femeninos de Leonardo como un fracaso en realizar completamente una identidad masculina.

El texto de Caro no es completamente idealista con respecto a los deseos de las mujeres de escapar el mundo masculino formado por individuos como don Juan. Leonor no puede escapar totalmente de los límites de la sociedad del Siglo de Oro. Más específicamente, no puede escapar de una sociedad que no considera la posibilidad que una mujer pueda existir independiente de los

hombres. Para entender las dificultades que ella encuentra al camino de defender su honor, es importante observar algunas instancias en que Leonor confirma los estereotipos de la época. Una cita que ejemplifica la influencia masculina dentro del texto de Caro aparece en un soliloquio en que Leonor lamenta su posición de ser una mujer, específicamente una mujer burlada por don Juan. Esta escena ocurre por el principio de la obra, antes del momento en que Leonor decide vestirse como el hombre Leonardo para vengarse de don Juan. Entonces, Leonor en este momento queda desesperada y sin una solución para recuperar su honor perdido:

“Tal honor,
¿cómo se apura y consume?
¿Yo aborrecida y sin honra?” (vv. 855-57)

Después de ser burlada por don Juan, ella queda como una mujer no solo “sin honra” sino “aborrecida”. El honor perdido de Leonor, entonces, le aísla de su sociedad a pesar de su situación desoladora. En vez de consolarla, la sociedad del Siglo de Oro la abandona. Entonces, a causa de una burla de un hombre, la sociedad en que vive Leonor determina su destino social. Es decir, Leonor pierde el control de dirigir su propia vida. Regresa a la opinión de la sociedad de esta época de que las mujeres son los miembros subordinados de su sociedad, un tema completamente masculino. Aunque Leonor decide determinar su propio destino en vestirse como un hombre, ya se da cuenta de que vive dentro de un mundo en que el honor es algo que puede construir o destruir la vida de una mujer. Maroto Camino clarifica la dificultad revelada por esta cita cuando explica que “...*Valor, agravio y mujer* highlights the contradictions inherent in the Donjuanian construction of masculinity and femininity and exposes its author’s awareness of the *comedia*’s immanent commitment to societal concord” (38). Es decir, como Leonor se da cuenta de la necesidad de cumplir con algunos límites sociales, Caro también se da cuenta de las expectativas de la sociedad tradicional en que vive. Caro reconoce que el honor de su época es

algo omnipotente que “apura y consume” la vida de una mujer. Más específicamente, el uso de palabras como “apura” y “consume” describe el mantenimiento del honor como un trabajo continuo. El mantenimiento del honor para las mujeres requiere un esfuerzo constante que definitivamente consumirá sus vidas como consume la vida de Leonor. Entonces, en última instancia, Caro se da cuenta de la necesidad de cumplir de un nivel con las expectativas de la sociedad en que participa. Esta cita demuestra que hay una expectativa social que el honor, y más generalmente la vida, de una mujer depende de las acciones de un hombre. En este caso, el honor de Leonor depende de las acciones de don Juan. Dando el poder a los hombres de consumir su vida, Leonor cumple con las expectativas sociales y crea una definición del género en que la mujer es subordinada.

Otro ejemplo en que Leonor demuestra elementos de la respuesta femenina tradicional de aparecer desesperada a causa de la burla de un hombre ocurre cuando Leonor está sola durante la noche y lamenta su mala fortuna. Leonor ya ha empezado su venganza sobre don Juan. Sin embargo, esta escena presenta un ejemplo en que Leonor expresa sus dudas y frustraciones de ser una de las mujeres burladas por este hombre promiscuo. Durante este breve soliloquio, Leonor ofrece una mirada rápida a las dificultades de ser una mujer durante esta época:

¡Ay, honor,
que me cuestas de pesares,
que me debes de zozobras,
en que me pones de ultrajes! (Caro vv. 1321-1324)

La Leonor de esta escena parece tan diferente que la Leonor fuerte que decide en travestirse y vengarse de las burlas de don Juan. El uso de la palabra ‘zozobras’, por ejemplo, revela su conocimiento de la gravedad de ser una mujer sin honor. Es decir, el mantenimiento, y, en última

instancia, la falta de honor a causa de las transgresiones sexuales de los hombres representa más que una ansiedad de una mujer sobre su destino social. Significa también una ruina completa de su existencia como participante activo de la sociedad. Aquí, Leonor se da cuenta de la destrucción social que puede resultar a causa de las burlas de don Juan y lamenta esta mala fortuna. La lamentación de Leonor sobre su honor perdido parece como una aceptación de su futuro como una mujer deshonrada. Su aceptación, aun temporal, de su situación, representa un cumplimiento a las expectativas de una sociedad que recluye una mujer que pierde su honor. Es interesante también que Leonor refiera al honor como casi-humano. Es decir, Leonor utiliza la forma personal 'pones' para describir la capacidad del honor de ponerse 'de ultrajes'. Más específicamente, Leonor describe el honor como un casi-humano que entra en su vida y la abusa. Esta descripción transforma el honor de una mera palabra a un concepto inmenso y familiar que infiltra las vidas y existencias de las mujeres del Siglo de Oro. Aquí, Leonor revela que el enemigo verdadero no es don Juan necesariamente, sino el honor y las consecuencias de perderlo a causa de las acciones de don Juan. Este soliloquio tan íntimo ejemplifica perfectamente una Leonor que se adhiere a los estereotipos sociales de una mujer que no puede hacer nada para protegerse de las acciones de los hombres.

De igual forma, aunque Leonardo definitivamente demuestra una sensibilidad femenina con respecto a su tratamiento de las mujeres de la comedia, no puede escapar totalmente de las definiciones tradicionales de qué significa ser un hombre durante el Siglo de Oro. La voz de Leonardo tiene una fortaleza masculina que refleja los ideales masculinos de la época. Es decir, a pesar de sus expresiones de respeto para las mujeres, Leonardo ya presenta una imagen de fortaleza y autoridad que uno normalmente asociaría con un hombre completamente masculino según los estándares de la época. Lo que es importante notar de esta masculinidad tradicional es

que representa una observancia de las expectativas sociales de lo que significa ser un hombre. Es decir, presentándose como un hombre tan convincente, Leonardo no subvierte completamente las definiciones del sexo. Regresando a la cita discutida arriba que aparece después de que don Juan y Leonardo riñen, es posible observar algunas instancias en que Leonardo afirma su lealtad a la imagen del hombre tradicional:

“Soy
noble, honor solo profeso.
Ved si es forzoso que vengue
Este agravio, pues soy dueño
de él y de Leonor también.” (vv. 2653-2657)

Aquí Caro expresa una masculinidad poderosa. Leonardo explica que no es solo el dueño de Leonor, sino también es el “dueño de él”, o sea, don Juan. El hecho de que Leonardo insiste que es el dueño no solo de las mujeres sino también de los hombres enfatiza su masculinidad al mismo tiempo que demuestra su sensibilidad femenina. Es decir, dominar a una mujer es una creencia tradicionalmente masculina del Siglo de Oro. Igualmente, la afirmación de Leonardo de que él es dueño de don Juan también re-enfatiza la presencia de su masculinidad. Finalmente, Caro regresa al tema de un hombre que acepta la responsabilidad de vengar un agravio. Gorfkle, citando Judith Butler, capitaliza la importancia de esta demostración de masculinidad cuando explica que “...Leonor reveals that gender is what Judith Butler calls an “effect,” produced by a stylized repetition of bodily acts (gesture, movements, and voice) that create the illusion of a gendered self (30). Entonces, de nuevo, Leonor se da cuenta de algunas de las características de ser un “hombre tradicional” y las utiliza para formar una ilusión de masculinidad en su personificación de Leonardo. La capacidad de Leonardo de imitar un hombre tradicional, entonces, representa una conformidad a las expectativas convencionales del género. Más

específicamente, esta conformidad representa un fracaso de escapar totalmente de los límites del género. Como bien explica Teresa Soufas, “Leonardo raises a different voice in the matter of male reaction to female reputation, but still fulfills the part of superior masculine figure who must protect the inferior and weaker female” (Soufas, 94-95). Por un lado, Leonardo demuestra un sentido de ternura dirigida a los derechos de las mujeres. Por otro lado, Leonardo tiene que ajustarse a las descripciones tradicionales de masculinidad. Entonces, aunque definitivamente existen elementos de subversión, los personajes de la comedia tienen que comportarse con las expectativas sociales de la época para asegurar que forman un disfraz convincente.

Es interesante observar, también, los métodos que utiliza Leonardo para convencer a otros personajes masculinos de su identidad como un ‘hombre’ verdadero. Más específicamente, las interacciones entre Leonardo y los otros hombres de la comedia, como don Juan, don Fernando o don Ludovico, tienen que ser tan convincentes porque estos hombres son los jueces más capaces de determinar si Leonardo es un hombre de verdad. Una escena en que Leonardo y don Juan discuten la relación amorosa entre Leonardo y Estela ejemplifica la capacidad de Leonardo de imitar un hombre tradicional según las expectativas de la sociedad del Siglo de Oro. Durante esta escena, Leonardo trata de atormentar a don Juan con el hecho de que Estela abandona su amor para don Juan a favor de Leonardo. Entonces, para guardar el secreto de su identidad verdadera de ser la mujer Leonor, Leonardo tiene que describir su relación con Estela utilizando los mismos términos, frases y opiniones que utilizan los hombres verdaderos.

“...y que soy
el dueño de su albedrío a quien amorosa ofrece
por víctima y sacrificio sus acciones” (vv. 2163-2166)

Aquí, Leonardo demuestra su entendimiento de la mentalidad masculina en que una mujer representa un objeto que uno puede poseer. Específicamente, refiere a Estela como una 'víctima' y que ella acepta su posición de ser como un 'sacrificio' a Leonardo. También, Leonardo se describe mismo como el 'dueño de su albedrío', es decir, que controla los pensamientos y las emociones de Estela. La dominación de Leonardo sobre Estela es un control total. Es decir, controla a Estela físicamente al tratarla como la víctima o sacrificio y la controla emocionalmente al dominar sus pensamientos. Estas palabras forman una imagen muy desigual de la relación entre hombres y mujeres durante esta época. Es decir, la descripción de una mujer como una 'víctima' o un 'sacrificio' la pone en una posición completamente subordinada al poder del hombre, una opinión acorde a las expectativas del Siglo de Oro. El entendimiento de Leonardo de estas reglas sociales, entonces, representa una adherencia estricta al papel tradicional del 'hombre'. Muy bien resumido por Judith Butler, "The effect of gender is produced through the stylization of the body and, hence, must be understood as a mundane way in which bodily gestures, movements, and styles of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self" (140). Según, esta interpretación del género por Butler, Leonardo imita exitosamente los mecanismos en que un hombre verdadero del Siglo de Oro demuestra su masculinidad. Entonces, las acciones, palabras, gestos etc. de Leonardo durante esta escena representan una construcción exitosa del género masculino según las expectativas de la sociedad de su época.

A pesar de las contradicciones obvias a la subversión de Leonor/Leonardo, es decir, los rasgos tradicionalmente femeninos de Leonor y los rasgos tradicionalmente masculinos de Leonardo, hay una contradicción que parece la más grande de la comedia: la necesidad de Leonor de defender su honor y las mujeres en general por voz de un hombre. Más

específicamente, en vez de recuperar su honor por su propia voz, Leonor tiene que vestirse como un hombre, actuar como un hombre, y pelear como un hombre para recuperarlo. Como explica Rubén Rodríguez-Jiménez, “A través de la transformación a hombre virtual, Leonor mantiene las reglas del sistema sexo/genero de la época ya que su sexo virtual concuerda con su género (lo que le da plena libertad de actuar como desea)” (134). En este sentido, entonces, la defensa de los derechos de las mujeres de Leonor parece más como un fracaso que un éxito. Es decir, aun defendiendo el poder de las mujeres en recuperar su honor, Leonor tiene que depender del poder social de los hombres. Sin embargo, la opinión que el disfraz de Leonor no es exitoso a causa de la necesidad de hablar por voz de un hombre es lo menos convincente. Lo que los críticos que apoyan este punto posiblemente no consideran es el fin de la comedia en que Leonor, por voz de una mujer, perdona a las acciones de don Juan:

“Hermano, Príncipe, esposo
Yo os perdono el mal concepto
Que habéis hecho de mi amor
Si basta satisfaceros” (vv. 2719-2722)

Entonces, al fin de la comedia, Leonor, como mujer, tiene el control sobre su relación con don Juan. Es decir, ella continúa su subversión de la idea de una mujer desesperada aun después de vestirse como una mujer de nuevo. Soufas explica esta situación perfectamente cuando dice “Only as a woman can Leonor bring about a righting of the wrong done unto her, and so the masculine disguise is not the instrument of resolution” (97). Entonces, el disfraz de Leonor y su identidad como un hombre es solo una forma en que puede expresar su ira del concepto tradicional de lo que significa ser una mujer pero no es la única forma.

Aunque estas afirmaciones de una falta de subversión dentro del texto de Caro son convincentes, no consideran el propósito del travestismo como un mensaje social para los hombres también. Definitivamente expresa un mensaje de una mujer defendiendo su honor, aun por voz de un hombre pero también proporciona una alternativa del comportamiento de los hombres. Soufas explica que “Leonor’s transformation into Leonardo is, on the one hand, an adherence to the social tenets that deny independence and a public voice to women and, on the other, a way of showing men how to better their role in that same social system” (Soufas 97). Es decir, aunque Leonor pierde su poder de un nivel a causa de la necesidad de hablar por voz de Leonardo, el papel de Leonardo definitivamente expresa ideas nuevas sobre la presentación de un hombre de la España del Siglo de Oro.

7. *El Jurado: ¿Miembros Imparciales?*

Sin embargo, aunque el texto no subvierte completamente la estructura convencional del sexo, es importante recordar que, en última instancia, una comedia es una forma de diversión presentada para el público. Es decir, para ser aceptada por los espectadores, una comedia tiene que cumplir con las expectativas sociales del tiempo, tiene que mantener un sentido de normalidad y regularidad para ser reconocida por los espectadores. Una obra que subvierte todo no tiene la misma posibilidad de ser aceptada por una audiencia general porque los espectadores no desarrollarían una conexión personal al texto. Más concretamente, si la audiencia no acepta el texto, los autores no recibirán los beneficios necesarios para continuar sus carreras como escritores. El caso de Caro es un ejemplo perfecto de este conflicto entre creatividad personal y necesidad económica. Como bien explica Soufas, “Within the inverted order of her dramatic text Caro also acknowledges clearly her authorial crisis in terms of the conflict between her

professional, social, and domestic roles” (89)¹². Caro tenía que conciliar la necesidad de tener una obra exitosa económicamente y su deseo de expresar una opinión a favor del poder de las mujeres. Caro depende del apoyo de sus espectadores, entonces tiene que formar un texto casi realista para asegurar la continuación de este apoyo. Es decir, una comedia tenía que reflejar algunos elementos de la vida de un espectador típico para ser aceptada por el público. Entonces, aunque las opiniones de Caro posiblemente fueron más radicales que las que presentaba de *Valor, agravio y mujer*, ella tenía que limitarse según las opiniones de los espectadores que apoyaban sus producciones. No podía divergir demasiado de las expectativas de su audiencia. Voros clarifica este punto cuando afirma “Women writers are certainly aware of their own intellectual abilities but they are also cautious in their practice of a dramatic discourse intended for public scrutiny” (168). Caro tenía que escribir dentro de algunas de los límites sociales para asegurar que sus espectadores entendían la comedia y, más importante, la apoyaban.

También, es importante recordar que la presentación de los personajes de una comedia tiene que ser reconocida por los espectadores. Es decir, los espectadores forman una imagen de lo que significa ser un hombre o una mujer y los autores tienen que tomar en cuenta la necesidad de cumplir con esta imagen cuando crean sus textos. Un texto que diverge demasiado de las expectativas del público no tendrá el mismo nivel de éxito que un texto que concede algunas de las ideas de la estructura del sexo convencional. Una obra que contiene personajes tan radicales que no se adecúan de ninguna manera a la sociedad en que viven no resonaría en los espectadores y no recibiría el apoyo necesario para ser exitoso. Gorfkle explica que “...playwrights had to provide a dramatic structure that would at the very least not disappoint the public’s morals and emotional expectations” (33). Una comedia, en otras palabras, no existe

¹² Gorfkle proporciona una descripción más completa de la influencia de una audiencia y las opiniones de los espectadores sobre la producción de una comedia (29-32).

afuera de las limitaciones sociales. El autor tiene que decidir qué elementos sociales quiere subvertir en su texto y cuáles quiere dejar como están. En el caso de Caro, ella tiene que decidir subvertir algunos rasgos de la femineidad y masculinidad tradicional como la defensa de Leonor de su propio honor y la sensibilidad femenino de Leonardo. Al mismo tiempo, decide mantener otros rasgos como la mujer desesperada a causa del honor perdido y el hombre que se considera superior a las mujeres.

Finalmente, Caro queda como una mujer escribiendo dentro de una sociedad dominada por los hombres. Entonces, para asegurar la publicación y presentación de sus textos, tiene que someterse a un nivel al poder de los hombres que influyen el ámbito social. Voros explica que “Theater as an open forum imposes constraints on this feminine voice that are not as apparent in feminine narrative, intended for private reflection” (168). Es decir, el hecho de que las comedias son unas obras presentadas por el público requiere un nivel de censura por parte de los autores, particularmente las mujeres. Esta limitación creativa se manifiesta principalmente por la voz de los personajes principales femeninos, como la voz de Leonor en *Valor, agravio y mujer*. Bayliss explica que las comedias dirigidas por mujeres fueron peligrosas porque “their [las mujeres que son los personajes principales] individual autonomy is exercised to circumvent institutional, familial, and cultural (patriarcal) authority” (2). Es decir, las mujeres como personajes principales son controvertidas porque presentan la posibilidad de destruir la estructura social de la que los espectadores dependen. Entonces, autores como Caro tienen que moderar las acciones de sus personajes femeninos para contentar a sus espectadores y, en última instancia, asegurar la continuación de la presentación de sus obras.

8. *El Veredicto: Dictando una Sentencia Social*

Aunque interesante literariamente, el conflicto entre los éxitos y los fracasos de la subversión de Leonor/Leonardo también revela unas complejidades con respecto a la sociedad de la España del Siglo de Oro en general. Más específicamente, el tratamiento de Caro de los papeles del sexo cuestiona la rigidez social en que ella escribía. El travestismo de Leonor tiene el propósito de revelar las fragilidades verdaderas del concepto de masculinidad española. Al mismo tiempo, las acciones de Leonor en vengar su honor perdido invitan a los espectadores a considerar una alternativa realista en que las definiciones del sexo no determinen el destino social. Entonces, Leonor sirve como un ejemplo de algunos cambios sociales de la sociedad del Siglo de Oro. No obstante, lo que es más importante observar es que los éxitos y los fracasos del plan de Leonor en vengarse tienen influencias iguales al motivar los cambios sociales. Es decir, Leonor inspira una revolución social por los fracasos de su travestismo, a pesar de estos fracasos.

9. *Revelando la Crisis – Exponiendo la Fragilidad Masculina*

Uno de los efectos más notables del tratamiento del sexo por parte de Caro es el debilitamiento de la fachada de masculinidad como un signo de fortaleza y superioridad. Como he discutido arriba, la decisión de Leonor de vestirse y comportarse como un hombre tan convincente representa una subversión del sistema tradicional del sexo. La capacidad de Leonor de imitar los rasgos tradicionalmente masculinos representa la fluidez del sexo y la incapacidad de los hombres en dominar el ámbito masculino. La presentación de Leonor como Leonardo es, como explica Gorfkle “...a means of breaking down traditional definitions of gender identity associated with dress and codes of conduct” (29). Es decir, Leonor personifica un hombre exitosamente y, al hacerlo, revela la incapacidad de los hombres de “proteger” su masculinidad. El travestismo de Leonor entonces sirve como uno de los ejemplos de “the imaginary ghosts who were perceived as continually penetrating the nation’s soul and feminizing its masculinity”

(Donnell, 40). Semejantemente, la femineidad de Leonardo sirve como una subversión de la idea de un hombre como dominante socialmente y sexualmente sobre las mujeres y de nuevo expone la fragilidad del concepto de masculinidad. Como bien explica, Donnell “In many respects, the very definitions that were designed for and by men to protect patriarchal institutions could be turned against them. In order to malign a man all one had to do was feminize him” (66). Entonces, el mero hecho de que Leonardo de verdad es una mujer, el epitome de femineidad, de nuevo debilita la idea de lo masculino. Afeminando a Leonardo a través de su sensibilidad femenina, respecto para las mujeres y el hecho que, en última instancia, es una mujer, Caro roba los hombres de todo que consideran un parte de su existencia: superioridad, fortaleza, valentía.

Al mismo tiempo que humaniza la idea de masculinidad, Caro también cuestiona el concepto del sexo como una división estricta entre hombre y mujer, masculino y femenino. Como explica, Lehfeltdt, “There is no universal standard of mahood that transcend time and place. Instead, these codes are socially and culturally constructed...” (464). Más específicamente, Caro puede utilizar las construcciones del genero establecidas de su época pero las atribuye a sus personajes sin prestar atención al sexo biológico de estos personajes. Leonor ejemplifica elementos de masculinidad tradicional en su representación de Leonardo como la fortaleza, la violencia y la superioridad sobre las mujeres. Pilar Alcalde explica este conflicto perfectamente: “De esta manera, al realizar acciones que le corresponden a los hombres, Leonor entra en el espacio de la ambigüedad, parte hombre y parte mujer” (239). El hecho de que Leonor puede comportarse como un hombre y abandonar su identidad femenina cuestiona la estabilidad de las ideas del sexo de que la España del Siglo de Oro depende. Más importante, representa una fluidez del sexo que no depende necesariamente de la biología. Butler resume este punto cuando explica “That the gendered body is performative suggests that it has no ontological

status apart from the various acts which constitute its reality (136). Es decir, las acciones de Leonor en presentarse como un hombre y como una mujer según las normas de la sociedad del Siglo de Oro y también de desafiar estas mismas normas describen el concepto de 'género' como una idea fluida en vez de un término estable. Leonor representa un sexo casi neutro que de nuevo cuestiona no solo la idea de masculinidad como un concepto alcanzable sino también la idea de los dos sexos como ámbitos distintos. Es decir, crea un efecto del sexo en vez de una definición estable, como explica Cartagena Calderón citando el autor de *Gender in Performance*, Laurence Senelick: "Like a Berkeleian universe, gender exists only in so far as it is perceived; and the very components of perceived gender – gait, stance, gesture, deportment, vocal pitch and intonation, costume, accessories, coiffure-indicate the performative nature of the construct" (40). La fluidez entre lo que significa ser un hombre y lo que significa ser una mujer fuerza a los espectadores a considerar el sexo más como una colección de características que pueden ser atribuidas a un hombre o una mujer en vez de una división estricta entre 'masculino' y 'femenino'. Alcalde sigue explicando este fenómeno cuando discute el hecho que "A pesar del disfraz y de su increíble arrojo, Leonor no posee una personalidad definida, ni como hombre ni como mujer, y necesitara ir la configurando a lo largo de la obra por medio de sus acciones" (239). De nuevo, a través de su travestismo, Leonor cuestiona la posibilidad de dividir los sexos en general. Cartagena Calderón clarifica esta falta de división estricta entre los sexos cuando explica que "tanto la masculinidad como la feminidad son productos, fabricaciones, ficciones o construcciones culturales" (34). Entonces, en decidiendo de vestirse y comportarse como el hombre Leonardo, Leonor desdibuja la línea entre lo que significa ser un hombre o una mujer 'tradicional' según las expectativas de la sociedad del Siglo de Oro.

Sin embargo, esta fluidez del género creada por el travestismo de Leonor tiene una implicación más grande sobre el entendimiento de las definiciones del sexo durante el siglo XVII: si no es posible dividir los sexos entre lo masculino y lo femenino, la masculinidad defendida tan firmemente por una sociedad dominada por los hombres no existe tampoco. Butler desarrolla este punto cuando explica que, “the tacit collective agreement to perform, produce, and sustain discrete and polar genders as cultural fictions is obscured by the credibility of those productions—and the punishments that attend not agreeing to believe in them; the construction ‘compels’ our belief in its necessity and naturalness” (140). Es decir, existe un acuerdo social que hay una división rígida entre ‘masculino’ y ‘femenino’ y que los hombres tienen que comportarse como hombres ‘tradicionales’ y las mujeres tienen que comportarse como mujeres ‘tradicionales’ según estas divisiones. Sin embargo, la decisión de Leonor de ignorar estas limitaciones representa un rechazo de la creencia que una división entre ‘masculino’ y ‘femenino’ es natural o necesaria. Mas importante, re-enfatiza este concepto de un género neutro o fluido que no puede ser restringido al sexo biológico.

Sin embargo, lo más importante del travestismo de Leonor es el sentido de igualdad que crea. Aunque Leonor no afirma totalmente el valor de las mujeres porque lo hace por voz de Leonardo, su decisión de vengar su honor perdido definitivamente forma una imagen más fuerte de las mujeres en general. Como escribe Gorfkle,

“By articulating the processes by which the feminine is excluded, and simultaneously putting into effect the rhetorical, representational or performative mechanisms that subvert that exclusion, Caro erects a stage of political contest upon which new definitions of femininity can be laid down even if they are destined to be overturned” (Gorfkle, 34).

Caro revela las insuficiencias del sistema del sexo como existía en el Siglo de Oro y, al menos, propone una posibilidad alternativa de lo que significa ser una mujer de esta época. Más específicamente, Leonor representa la posibilidad de escapar de los confines de la idea inhumana de las mujeres como esclavos a los deseos de los hombres. La firmeza de Leonor en su decisión de defender su propio honor fuerza a los espectadores, hombres y mujeres, a considerar las mujeres como más que una ser inferior. Al mismo tiempo que eleva la posición de las mujeres, Caro también humaniza a los hombres. Expone las fragilidades del concepto de masculinidad española y socava la invencibilidad supuesta de los hombres. Soufas resume este punto cuando explica que "...she [Caro] uses the theatrical devices of masculine disguise, love intrigues, and the honor code's double standard to present a female protagonist whose feigned masculine role is not a means to supersede her own sex but a way to offer the males around her a better model for their own emulation" (85). Más que apoyando la idea tradicional de un hombre defendiendo una mujer, los éxitos y los fracasos del travestismo de Leonor mejoran la posición social de las mujeres y reducen la superioridad de los hombres del Siglo de Oro. Entonces, Caro admite algunas de las fragilidades de las mujeres pero también revela otras debilidades de los hombres y, al hacerlo, crea un mundo alternativo en que los hombres y las mujeres son seres casi iguales.

10. Nivelando los hombres y las mujeres: una alternativa al sistema de sexo tradicional

Aunque la decisión de Leonor en vengar su honor perdido por voz del hombre Leonardo es, cuanto menos, polémica, es importante reconocer que tiene que conceder algunas de las limitaciones sociales menores para realizar el propósito mayor de mejorar la imagen de las mujeres. Vestirse como un hombre, defender su honor, y confrontar el hombre que lo tomó son hazañas notables y, para ser eficaz, Leonor tiene que ceder en algunos aspectos del sistema de sexo tradicional. Maroto-Camino explica que "By altering the traditional pattern of relationships

and roles Caro manages to propose an alternative paradigm for women which is, nevertheless, well-bounded by the conservatism of the comedia's happy marriage denouement" (37). Para realizar el deseo de defender su honor de forma realista, Leonor tiene que tomar en cuenta algunas de las expectativas sociales de la época, como el casamiento de una mujer al hombre descrito por Maroto-Camino. Si no es un poco realística con respecto a los medios con que afirma su fortaleza como mujer, su sociedad simplemente le ignorará. Tiene que darse cuenta de algunas de las limitaciones sociales como la necesidad de hablar por voz de un hombre o casarse por el fin de la comedia para ser eficaz y vengar su honor exitosamente. La concesión de Caro de algunas de las limitaciones sociales permite a los espectadores considerar el objetivo de Leonor de vengarse por sí misma y el texto en general como una posibilidad más realística. Es decir, aunque la decisión de Leonor en travestirse es radical, ya mantiene la apariencia de la normalidad social que esperan los espectadores. Voros clarifica la necesidad de Leonor de apoyar algunos elementos tradicionales con respecto a las relaciones entre hombres y mujeres cuando explica "the establishing of feminine authority on the stage cannot come into direct conflict with male authority, lest the woman's voice become totally silenced" (168). Entonces, los "fracasos" de las acciones de Leonor, como la necesidad de hablar por voz de un hombre y el casamiento al fin de la comedia cumplen el propósito de crear una defensa probable de las mujeres. Más importante todavía, forman una posibilidad realista para las mujeres de obtener una libertad personal de los límites del sexo.

11. Comentarios Finales

El acto de escribir requiere más que solo poner palabras por una página. Es un fenómeno complejo afectado por una variedad de elementos incluyendo las opiniones de los espectadores, el lugar de la representación, y, lo más importante, el mensaje que quiere transmitir el autor. Este

proceso es complicado más si la escritora escribe dentro de una sociedad que la excluye, una sociedad que no presta valor a sus consumaciones, que no considera la posibilidad de un miembro de su sexo de expresarse por las mismas maneras que los del otro sexo. Estas fueron las dificultades que encontraba Caro cuando escribió su texto, *Valor, agravio y mujer*. Sin embargo, aunque vivía dentro de una sociedad que santificaba lo masculino sobre lo femenino, aspira a desaviar estas presunciones y afirmar la fortaleza de la voz femenina. Realiza este propósito por voz de Leonor, una mujer que al principio parece desesperada a causa de la burla de su honor por don Juan. Sin embargo, la Leonor de Caro no acepta su destino de ser una mujer deshonrada. En vez de cumplir con las expectativas de su sociedad, Leonor decide travestirse y vengarse de su honor perdido. No obstante, esta decisión tiene una multitud de implicaciones sociales. Primero, y lo más importante, es la idea de una mujer defendiéndose contra una sociedad que requiere que un hombre proteja a una mujer; al mismo tiempo, los espectadores observan a Leonardo, el alter-ego de Leonor, comportándose como un hombre más humano que sus coetáneos. Sin embargo, los críticos han notado que la subversión de estos personajes no es completamente exitosa porque regresa a la necesidad de un hombre defendiendo a una mujer, aunque este hombre solo es, en realidad, una mujer vestida de un hombre. Lo que estos críticos no consideran es el poder de Leonor, como mujer, al fin de la comedia de perdonar a don Juan antes de casarse. Tampoco consideran la necesidad del autor de crear un producto con tintes realistas y de gran actualidad para ser reconocido por sus espectadores. Entonces, un nivel de adherencia a las normas sociales es necesario para expresar el deseo de Leonor de vengarse de don Juan.

En última instancia, el texto de Caro tiene el propósito admirable de proporcionar un mundo alternativo para sus espectadores. Es decir, el mundo de Leonor/Leonardo invita a los espectadores a considerar la posibilidad de una sociedad en que los hombres y las mujeres tienen

sus propias fragilidades y fortalezas. Más específicamente, desvía la idea de una división estricta entre los sexos para apoyar una visión nueva en que no existen unos términos para definir los sexos, sino un término para definirlos a todos. En vez de tener 'hombres' y 'mujeres', el texto de Caro tiene humanos iguales. Los personajes de *Valor, agravio, y mujer* no existen afuera de las limitaciones de su sociedad, no existen sin fragilidades personales, pero definitivamente existen en un mundo en que todos tienen una oportunidad de determinar sus propios destinos.

Bibliografía

- Alcalde, Pilar. "La hermandad entre mujeres como espacio para la autoridad textual en el teatro de María de Zayas y Ana Caro." *Revista de Estudios Hispánicos* 29. 1-2 (2002): 233-43.
- Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Bayliss, Robert. "The Best Man in The Play: Female Agency in a Gender-Inclusive Comedia" *Bulletin of the Comediantes* 59.2 (2007): 303-323.
- Caro Mallén de Soto, Ana, and Lola G Luna. *Valor, agravio y mujer*. Madrid: Castalia, 1993.
- Cartagena Calderón, J. R. *Masculinidades En obras: el drama de la hombría en la España imperial*. Newark, Del: Juan de la Cuesta, 2008. Print.
- Cruz, Jesús. "Del 'cortesano' al 'hombre fino': una reflexión sobre la evolución de los ideales de conducta masculina en España desde el Renacimiento al siglo XIX." *Bulletin of Spanish Studies* 86.2 (2009): 145-174.
- Donnell, Sidney. *Feminizing the Enemy: Imperial Spain, Transvestite Drama, and the Crisis of Masculinity*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2003.
- Fox, Dian. "'¡Qué bien sabéis persuadir!' Petrarch, Don Juan, and Ana Caro." *Calíope: Journal of the Society for Renaissance & Baroque Hispanic Poetry* 6. 1-2 (2000): 35-51.
- Gorfkle, Laura. "Re-Staging Femininity in Ana Caro's *Valor, Agravio y Mujer*." *Bulletin of the Comediantes* 48.1 (1996): 25-36.
- Greer, Margaret R. "The Development of National Theatre." *The Cambridge History of Spanish Literature*. Ed. David T. Gies. Cambridge University Press, 2004.

- Hegstrom, Valerie, and Amy R. Williamsen, eds. *Engendering the Early Modern Stage: Women Playwrights in the Spanish Empire*. New Orleans: University Press of the South, 1999.
- José Delgado, María, ed. *Las comedias de Ana Caro*. New York: Peter Lang, 1998.
- Maroto Camino, Mercedes. "María De Zayas and Ana Caro: The Space of Woman's Solidarity in the Spanish Golden Age." *Hispanic Review* 67.1 (1999): 1-16.
- . "Ficción, afición y seducción: Ana Caro's *Valor, Agravio y Mujer*." *Bulletin of the Comediantes* 48.1 (1996): 37-50.
- McKendrick, Melveena. *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil*. London: Cambridge University Press, 1974.
- Miletti, Luis. "Agenda feminista o modelo teatral en *Valor, agravio y mujer*." *Espéculo* 43 (2009) <http://www.ucm.es/info/especulo/>.
- Rodríguez-Cuadros, Evangelina. *La técnica del actor español en el barroco: hipótesis y documentos*. Madrid: Castalia, 1998.
- Rodríguez-Jiménez, Rubén. "Writing beyond the ending: La autoridad político-cultural y la cuestión del honor a través del sistema sexo/género en *Valor, agravio y mujer* y *Fuenteovejuna*". *Letras Hispanas* 3.2 (2006): 132-142.
- Ruano de la Haza, José M. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Castalia, 2000.
- Soufas Teresa, S. "Ana Caro's Re-Evaluation of the Mujer Varonil and Her Theatrics in *Valor, agravio y mujer*." *Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*. Eds. Anita K. Stoll and Dawn L. Smith. Lewisburg, PA; London: Bucknell University Press, 1991.
- Stroud, Matthew D. "La literatura y la mujer in el Barroco: *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro". *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Eds. A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff et al. pp. 605-12. Madrid, Istmo, 1986.
- Sullivan, Constance, A. "On Spanish Literary History and the Politics of Gender" *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 23.2 (1990): 26-41.
- Taylor, Scott K. *Honor and Violence in Golden Age Spain*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- Thompson, Peter E. *The Outrageous Juan Rana Entremeses: a Bilingual and Annotated Selection of Plays Written for This Spanish Golden Age Gracioso*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

- Vicente, Marta V. *Women, Texts, and Authority In the Early Modern Spanish World*. Aldershot, Hampshire, England: Ashgate, 2003.
- Vollendorf, Lisa. "Good Sex, Bad Sex: Women and Intimacy in Early Modern Spain." *Hispania* 87.1 (2004): 1-12.
- . *The Lives of Women: A New History of Inquisitional Spain*. Nashville, TN: Vanderbilt UP, 2005.
- Voros Sharon, D. "Fashioning Feminine Wit in María De Zayas, Ana Caro, and Leonor de la Cueva." *Gender, Identity, and Representation in Spain's Golden Age*. Eds. Dawn L. Smith and Anita K. Stoll. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2000.