

## Teatralidad de los roles de género en la primera modernidad. Valor, agravio y ¿mujer?

Alicia Herraiz Gutiérrez<sup>1</sup>

### RESUMEN

La comedia *Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro, destaca por un uso original y alternativo de los roles de género. A través de su protagonista, Leonor, se cuestiona la esencialidad del género y se plantean nuevos modelos de identidad. Al mismo tiempo, la obra hace patente la voz indiscutiblemente femenina de su autora. Todo lo señalado adquiere otra dimensión en el contexto de la representación y de las relaciones de poder vinculadas a la visión —o mirada— como canal y medio. En este artículo, propongo un proyecto didáctico en el que se trabaja la obra en combinación con las teorías de Judith Butler, bell hooks y Michel Foucault mediante una lectura y discusión guiada junto con la puesta en escena de la comedia. De esta manera, se alcanza una reflexión más profunda que permite ir más allá del contenido teórico de la obra para incorporar también sus aspectos prácticos y metatextuales.

**Palabras clave:** Teatro, docencia, género, primera modernidad, escritoras.

### PERFORMATIVITY OF GENDER ROLES IN EARLY MODERNITY. COURAGE, AFFRONT AND, WOMAN?

### ABSTRACT

Ana Caro's comedy, *Valor, agravio y mujer*, stands out for its original and alternative use of gender roles. Through Leonor, the main character, the play questions an essentialist view of gender, and introduces new models for one's own identity. At the same time, the text makes evident the feminine voice of its author. All these features can be better understood through the play staging and the study of power relations associated to vision —or gaze— as vehicle and means. The pedagogical project proposed in this article combines the analysis of the text with the study of critical theories by Judith Butler, bell hooks, and Michel Foucault. Guided readings and class-discussions are supplemented with the staging of the comedy. In this manner, the students achieve a much deeper reflection and expand the conceptual understanding of the theoretical content of the play in order to incorporate its practical and metatextual aspects.

**Keywords:** Theatre, Teaching, Gender, Early Modernity, Women Writers.

Recibido: 13 de noviembre de 2018

Aceptado: 19 de junio de 2019

---

<sup>1</sup> Ph.D., Responsable de Relaciones Internacionales y Profesora Adjunta de Lengua y Comunicación de la Universidad Isabel I, España. [alicia.herraiz@ui1.es](mailto:alicia.herraiz@ui1.es)  
<https://hispanismo.cervantes.es/hispanistas/242764/herraiz-gutierrez-alicia>

## INTRODUCCIÓN

“Engañaste si imaginas / Ribete, que soy mujer” (Caro, 1993: 83). En este significativo verso, se encierra toda la esencia de la obra *Valor, agravio y mujer* (circa 1655) de Ana Caro, una comedia áurea que sigue las convenciones al uso y las invierte para elaborar un contra-discurso en torno a lo que se supone debía ser un hombre o una mujer en el mundo hispano de la primera modernidad.

La trama de la comedia presenta la historia del burlador don Juan desde una perspectiva femenina. Abandonada por el galán que le dio palabra de esposo, Leonor decide recuperar su honor matando a su seductor o haciendo que se case con ella. Para ello, viaja en su persecución hasta Flandes utilizando un disfraz masculino y convirtiendo a Leonor en Leonardo. Empleando tanto el ingenio como la fuerza, Leonor acorrala a Juan, impidiendo que pueda seducir a otras mujeres y que otro rival amoroso lo mate. Finalmente, Leonor, aún vestida como Leonardo, se declara pretendiente de Leonor que necesita la muerte de Juan para casarse con ella. Esto despierta los celos de Juan que, por fin, reconoce su vínculo y su obligación, y acepta casarse con Leonor.

El travestismo de Leonor/Leonardo en *Valor, agravio y mujer* plantea un juego de identidades que se presta fácilmente para la enseñanza de conceptos feministas como la *performance* –o interpretación de género— y las relaciones entre la visión –o la mirada— y el poder. Pero no se trata únicamente de una obra con la figura de la *mujer varonil* tal y como la describe Melveena McKendrick (1974). *Valor, agravio y mujer* supera ese paradigma y crea un personaje imposible de clasificar. Leonor “devises strategies that force others to mirror her actions, by feigning identities and participating in charades. She is the preeminent metadramatist” (Friedman, 2008: 166). De modo que la obra es particularmente apropiada no solo para trabajar los estudios de género, sino para hacerlo aplicando técnicas teatrales. Utilizando esta comedia como base y el teatro como método, quisiera proponer un proyecto pedagógico que permita el estudio y análisis de las teorías feministas en torno a los roles de género, así como la construcción de la feminidad y masculinidad, en particular durante la primera modernidad áurea. Se explorará, además, la dinámica de poder y la relación entre la mirada y el acto performativo.

Como bien indica Vieites (2013), la educación formal tiende a rechazar las técnicas teatrales como instrumento de enseñanza y, del mismo modo, el campo teatral rechaza lo pedagógico. Sin embargo, lo teatral puede ser una herramienta tremendamente útil tanto en su faceta de recepción –viendo una representación en lugar de leer la obra— como en la de participación –al trabajar complejas cuestiones sociales y humanísticas como las mencionadas anteriormente—. Por ello, es recomendable recurrir al MABAE (Método de Aprendizaje Basado en las Artes Escénicas), un instrumento de aprendizaje aplicable a cualquier campo científico que permite superar el área teórica de conocimiento y añadir un componente práctico. Es decir, el trabajo de teatralización que se desarrolla con el MABAE permite realizar un ejercicio de adaptación y aplicación práctica de conceptos teóricos, fomentando así una adquisición más profunda y duradera del conocimiento. Esto supone desarrollar las destrezas que permiten transferir conocimientos de un campo específico a otro, así como de la teoría a la práctica. Esto es particularmente útil al tratar la idea de género en cuanto se relaciona con la mujer y el modo como el poder se reparte entre hombres y mujeres en nuestras sociedades, un tema que va más allá de las aulas de literatura. Además, el MABAE conduce a un aprendizaje holístico en el que los estudiantes resuelven problemas, completan proyectos, interaccionan y, sobre todo, adoptan una actitud activa en su propio aprendizaje (Pérez-Aldeguer, 2017).

El teatro no solo ayuda a la adquisición de conocimientos teóricos, sino que la expresión dramática implica la puesta en marcha de procesos formativos que desarrollan competencias sociales que fomentan “la formación integral del individuo” (Vieites, 2014: 82), algo que no deja de estar en la esencia de las humanidades. Boal (2002) indica que el teatro permite reconocer aspectos de la vida cotidiana que pasan desapercibidos y ese reconocimiento será tremendamente enriquecedor para el alumnado. Así, “la dramatización teatral constituye una herramienta para comprender mejor la realidad y transformarla, primero en el espacio simbólico de la escena y luego en la vida cotidiana” (Cárdenas, Terrón y Monreal, 2017: 179). Si bien el proyecto que aquí se presenta se centra en una comedia del Siglo de Oro español y en las teorías de género, no termina en ellos, sino que pretende que los estudiantes a quienes está destinado desarrollen sus capacidades discursivas y críticas para que las puedan aplicar más allá del aula (Puga, 2012).

Por sí misma, la obra presenta dos áreas de debate interesantes: la importancia social del honor y la inversión del mito de don Juan. Estos temas, típicos de la literatura áurea, facilitan la apertura de una reflexión y debate que puede derivar fácilmente hacia cuestiones sociales contemporáneas. La sociedad de la primera modernidad era una sociedad de cambio en la que los valores medievales ya no funcionaban de la misma manera, y el comportamiento tradicional no era una garantía de éxito (Bouwsma, 1990). Esto conduce a una mayor preocupación por el estatus social y la opinión pública y, por lo tanto, por el honor. El binomio honor/honra es un atributo externo que representa la buena opinión de la sociedad sobre el comportamiento y estatus del individuo. Las definiciones de la época consideran que *tener honor* significa gozar de buena reputación, ser virtuoso, honrado y honesto (en el sentido de casto) moderado y puro (Lauer, 2014). El honor es el capital social más valioso en esa época ya que supone, por una parte, haberse ganado la aprobación y confianza de la sociedad y, por otra, saber que se están cumpliendo los mandamientos y expectativas de la Iglesia para la salvación del alma. La motivación fundamental tras el personaje de Leonor es recuperar su honor, lo que lleva a plantear ciertos interrogantes como, por ejemplo, hasta qué punto las normas sociales influyen en nuestro comportamiento y felicidad, cómo la influencia externa puede resultar limitante y de qué manera se puede navegar, entonces, el entramado social teniendo en cuenta estas presiones. Estas preguntas son fácilmente transferibles a la situación personal del alumnado y esto, junto con el desarrollo de competencias sociales que proporciona el teatro, permite construir un espíritu crítico capaz de ir más allá del aula.

El personaje de don Juan en esta obra es el del burlador prototípico que seduce mujeres con falsas promesas y a las que después abandona. Tradicionalmente, este comportamiento conduce a don Juan al desastre, como ocurre en las obras de Tirso de Molina, Espronceda y Zorrilla, en las que se enfatiza que una vida de pecado sin arrepentimiento conduce a la muerte y al infierno. Sin embargo, el foco de la obra que aquí se analiza no reside en don Juan, sino en la mujer desechada. Del mismo modo, no se trata tanto de castigar al pecador como de reparar el daño que ha causado restaurando el honor de Leonor con el matrimonio o la muerte. La aventura de Leonor no es la de una mujer deshonorada, sino la de una mujer que quiere reestablecer el orden. De hecho, Soufas señala que “Caro insists on the worth of the abandoned woman as a desirable and acceptable marriage partner” (Soufas, 1991: 86). Esta inversión de la perspectiva del mito

es sorprendente porque otorga poder a la víctima sobre el victimario y refuerza el mensaje de que es a ella a quien se deben dirigir los esfuerzos sociales por hacer justicia.

Además de estas dos cuestiones básicas, *Valor, agravio y mujer* se presta para trabajar dos enfoques fundamentales para la sociedad: la construcción de género y el binomio visión (o mirada)-poder. A continuación, se explicarán ambos con detalle, señalando de qué manera se manifiestan en la obra. Se destacarán los ejemplos y conceptos fundamentales a trabajar de manera que el profesor pueda guiar adecuadamente los debates y la experiencia de desarrollo crítico del alumno. Por último, se explicará cómo desarrollar un proyecto docente que incorpore estas ideas.

## 1. CUESTIÓN DE GÉNERO

Tradicionalmente, se ha entendido que existe una esencialidad de lo masculino y lo femenino que se hace evidente en el cuerpo y la conducta a través de actos, gestos y manifestaciones varias. Sin embargo, Judith Butler sostiene que esto se basa en una premisa falsa y que, por lo tanto, no hay tal esencialidad, lo que la lleva a proponer una nueva y desafiante definición de la idea de género y la división binaria de los sexos. Butler arguye que el género es una actuación, una *performance* que observa los modelos de género a su alrededor imitando y reproduciéndolos (Butler, 2012). Es esta repetición cíclica de los modelos de género lo que produce la ilusión de que se trata de algo natural y de que existe una *esencia* masculina o femenina. Al mismo tiempo, la propia repetición revela lo insustancial del modelo a través de errores, desviaciones y parodias entre las cuales Butler destaca el travestismo. La idea del género se construye, entonces, a través de las múltiples representaciones del mismo, de manera que el género es “an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through *stylized repetition of acts*” (Butler, 2012: 332). El travestismo ataca la idea de la esencialidad del género ya que señala la incoherencia resultante de una apariencia externa diferente de la supuesta *esencia* interna. Al mismo tiempo, por el mero hecho de producirse, el travestismo plantea ciertas interrogantes ineludibles respecto a las normas sociales y la identidad de género. Si bien se trata de una repetición, como son todas las *performances* de género, al imitar el género, el travestí “implicitly reveals the imitative structure of gender itself”, de lo que se deriva la idea de una vacuidad inherente (Butler, 2012: 330). Efectivamente, si el travestismo demuestra que el género es imitable, esto implica que el género no proviene

de una fuerza o esencia natural, pues no podría ser susceptible de imitación. No solo eso, sino que la reflexión sobre la imitación y la repetición conlleva la pregunta de qué rasgos, qué conductas y qué características son clasificadas como típicamente masculinas o femeninas.

Travestir supone jugar con la construcción de género al imponer una ilusión –el travestismo— sobre otra ilusión –el género *original* (Stoll y Smith, 2000)— combinando en un mismo individuo dos fuerzas contrarias, la masculina y la femenina. Precisamente, esta ambivalencia en la que se aúnan rasgos opuestos en una sola persona –como lo masculino y lo femenino, el poder y la subordinación— es propia del mundo barroco (Stroud, 2016). De ahí que una obra de esta época se preste para estudiar la construcción y fluidez del género, más aún si en la propia obra se da un caso de travestismo.

Es precisamente mediante ese travestismo que Leonor espera poder recobrar su honor perdido y, por lo tanto, su estatus social. Sus palabras al salir a escena por primera vez son: “en este traje podré / cobrar mi perdido honor” (Caro, 1993: 81). Como mujer, Leonor es el recipiente del honor familiar y su guardiana (Hohkamp, 2011; Mennell, 1989). Con su conducta, únicamente puede conservar su honor; no ganarlo ni recuperarlo, ya que ese es un dominio masculino. A partir de esta premisa se comprende la adopción de la vestimenta y la conducta masculinas. Una identidad masculina dota a Leonor de la agencia y del poder con los que recuperar el honor perdido y conseguir justicia para su agravio. Estrictamente hablando, es al hombre –don Juan— a quien le corresponde la obligación de restaurar el honor de Leonor mediante el cumplimiento de la promesa de matrimonio. Como mujer, Leonor no puede sino esperar y rezar para que Juan cumpla con su responsabilidad. Como hombre, no obstante, se reconoce a Leonor/Leonardo su capacidad y derecho para actuar en defensa de Leonor, llegando incluso a declararse “dueño” tanto del agravio como de la propia Leonor (Caro, 1993: 180).

Leonor no es la primera ni la única heroína teatral que recurre a semejante ardid. Con todo, tanto su personaje como la trama y el desarrollo de la comedia se singularizan por un “tratamiento distinto del género y la identidad cultural” (Bates y Lauer, 2010: 32). Efectivamente, como se ha dicho anteriormente, el personaje de Leonor trasciende las categorías femeninas clásicas de la comedia tal y como las describió McKendrick (1974).

El personaje de Leonor cuenta con una conciencia teatral y performativa (Friedman 2008), un cierto darse cuenta de que todos sus actos son actuación y representación de un papel. Por ello, el análisis de la obra y de su personaje permite, al menos, tres posibles variantes: por un lado, la interpretación de Leonor como un ser que trasciende los límites del género; por otro, la lectura de la obra como una metamorfosis en la que Leonor se transforma efectivamente en varón, en Leonardo; finalmente, es posible entender que Leonor nunca abandona su identidad femenina y, a pesar de su travestismo, sigue siendo una mujer.

### 1.1. El monstruo asexual

Stroud indica que la figura de la *mujer varonil* es “para aquellos que dividen estrictamente los papeles sociales entre el hombre y la mujer, un monstruo de la naturaleza, una criatura imposible hecha de materia contradictoria” (2016: 608). Del mismo modo, Bates y Lauer ven a Leonor como “una entidad propia, aparte de la construcción binaria social del género” (2010: 38), un ser que no es ni hombre ni mujer. No son los únicos. Muchos otros críticos –como Cortez (1998), Vollendorf (2003), Soufas (1997) y Walen (1992)— también observan la fluidez de la identidad de Leonor.

Esa fluidez se hace patente en el segundo acto. Juan se siente atraído por otra dama, Estela, por lo que Leonor debe interponerse entre ambos tanto para evitar que una segunda mujer sea deshonrada como para mantener a Juan libre de otras obligaciones que le impidan cumplir su promesa de matrimonio. La intervención de Leonor supone un abandono de su identidad previa para adoptar una forma dúplice: por un lado, finge ser la propia Estela para desengañar a Juan; por otro, bajo la apariencia de Leonardo, seduce a Estela para asegurarse, así, de que rechace a Juan.

Leonor le habla a Juan como mujer, pero no como sí misma, puesto que lo hace fingiendo ser Estela. Se produce, entonces, una *performance* del mismo modo que cuando Leonor finge ser Leonardo. No solo eso, sino que, como indica Friedman, “unlike the vast majority of cross-dressers in the Comedia, Leonor stays in britches for almost all the play, including the time in which she ‘voices’ Estela, out of Don Juan’s purview” (Friedman, 2008: 165). Así, una mujer vestida de hombre *finge* ser una segunda mujer.

Realmente, se aprecia aquí “una complejidad y una profundización más allá de las normas rígidas de la sociedad” (Bates y Lauer, 2010: 48).

Leonor –o Leonardo— triunfa en su seducción de Estela. Esta última no tiene reparos en confesar su preferencia por Leonardo. Lo significativo es que expresa esa preferencia en términos que marcan la singularidad de Leonardo respecto a los demás hombres. Así, Estela asevera: “vi a don Juan / rosa que a la vista agrada,” (Caro, 1993: 139), pero rechaza esa rosa por “el jazmín más suave” que es Leonardo (Caro, 1993: 139). Es decir, Estela aprecia en Leonardo unas virtudes que no se encuentran en Juan y que lo distinguen de entre los demás caballeros. Estela se refiere a él como “este Adonis galán, / este fénix español, / este Ganímedes nuevo, / este dios de amor, mancebo / este Narciso, este sol” (Caro, 1993: 104), algo que Friedman ve como “a catalog that foregrounds—in different doses— beauty, rebirth, androgyny and unconventional sexual attraction” (Friedman, 2008: 166). Para Estela, Leonardo presenta rasgos tanto masculinos como femeninos y es precisamente esa ambigüedad lo que le resulta atractivo. Butler indica que, si los atributos del género no son expresivos sino performativos, entonces, “these attributes effectively constitute the identity they are said to express or reveal” (Butler, 2012: 332). De manera que Leonor –mujer— al convertirse en Leonardo –varón— construye de manera efectiva una identidad integrada y totalizadora que aúna ambas partes del binomio macho/hembra dado que su *performance* se realiza como ambos sexos. Leonor es un verdadero ejemplo del “gender trouble” que postula Butler (2012), noción que interroga la clasificación que adscribe a uno u otro género. La tensión creada por este personaje asexuado se resuelve no con el *monstruo* que algunos críticos han querido ver –como indica Stroud (2016)—, sino de manera mucho más positiva cuando Tomillo, el criado de Juan, se refiere a Leonor como un “ángel” (Caro, 1993: 66), el ser asexuado y virtuoso por excelencia. La unión de contradicciones no tiene por qué ser negativa; al contrario, la trascendencia de los límites impuestos resulta en un ser superior y positivo.

## **1.2. La doncella transformada en varón**

El travestismo es importante en la obra no solo porque plantea interrogantes y desencadena el juego del género, sino porque, por sí mismo, supone una herramienta con la que Leonor espera recuperar su honor perdido. Por lo tanto, es preciso volver la vista a



este acto y considerar qué influencia tiene sobre el personaje. Julia Kristeva (1977) señala que la mujer únicamente adquiere poder cuando se integra en la sociedad a través del disfraz o la ironía/parodia. Esto concuerda con la decisión de Leonor de usar ropa masculina como plataforma para saltar a la esfera pública y, desde allí, manipular eventos y personajes para conseguir sus objetivos. Sin embargo, más allá del empleo utilitario del travestismo, se puede extraer una lectura de lo que esto supone para la identidad del individuo travestido.

Algunos críticos consideran que la transformación de Leonor es superficial e imperfecta. Así, Stroud dice que “a pesar de su disfraz varonil, (Leonor) no es hombre” (2016: 610). No obstante, si se aplica el concepto de género de Butler, entendiendo que son los actos performativos los que construyen la identidad, se puede concluir que el mero hecho de travestirse y de actuar como un hombre convierten a Leonor en varón puesto que no está haciendo nada que no hagan los demás hombres. Las diferencias entre estos últimos y Leonor son meramente físicas. Ésta parece ser la tesis de la propia autora. Cuando Leonor declara su resolución de vengarse, Ribete, su criado, exclama: “¡por Cristo! Que he pensado / que el nuevo traje te ha dado / alientos” (Caro, 1993: 82), haciendo evidente que el atuendo masculino aparece ligado a atributos tradicionalmente varoniles, como la fuerza y el coraje.

Más que actuar como el gracioso prototípico, Ribete, como su señora, adquiere una cualidad metateatral y se convierte en la voz de los pensamientos del público. De esta manera, Ribete nunca deja de ver a su ama como una mujer y, por ello, tiene ciertas dudas sobre la capacidad de Leonor para actuar como un hombre. Después de reconocer que su señora es valiente, diestra, arrogante e incluso “un Marte” (Caro, 1993: 122), características fundamentalmente masculinas, Ribete plantea una duda sobre la ejecución de la *performance*, al decir: “Y la fuerza / di, señora, ¿dónde está?” (Caro, 1993: 122). Más tarde, reitera esta idea cuando Leonor, vestida como Leonardo, sale de noche en busca de Estela. Ribete dice que “importa más el quedarme / y defenderte, si acaso / don Juan...” (Caro, 1993:123), refiriéndose a la posibilidad de que un celoso don Juan ataque a Leonardo. Leonor no se conmueve y despide a Ribete asegurándole: “yo sé lo que puedo, amigo” (Caro, 1993: 123). Los temores de Ribete y del público se hacen reales, y Juan y Leonardo se enfrentan en un duelo. Sin embargo, Leonor no muestra debilidad

alguna y lucha con tal destreza que despierta la admiración de Juan hasta tal punto que declara: “vuestro arrojamiento indica / ánimo y valor tan grande, / que os estoy aficionado” (Caro, 1993: 126), señalándose así el éxito de la *performance* masculina de Leonor.

Si la identidad no existe más allá de esos actos estilizados y repetidos que forman el género, entonces, cuando Leonor actúa como hombre y actúa *bien*, es, para todos los efectos, un hombre. Esto no deja de estar exento de mérito cuando se tiene en cuenta que Leonor es “a latecomer to masculinity” y, sin embargo, no solo logra hacerse pasar por varón, sino que, como tal, destaca entre sus semejantes y es “the best man” (Friedman, 2008: 166). Refiriéndose a Leonor, Elizabeth Rhodes indica que “as Leonardo, she comically performs masculinity’s social attributes to inspire others to read her as male: she wields a sword, swears, enamors a lady (two, counting herself), and dons a codpiece, provoking Ribete to joke about what isn’t behind” (Rhodes, 2005: 321). Judith Butler (2012) señala que la noción de género se plantea como un juego de presencias y ausencias en el cuerpo, juego en el que el factor definitorio es la exclusión y la negación, de modo que el género se construye por lo que no es y no tiene. La llamada de atención de Ribete sobre lo que *no hay* en los pantalones de Leonor contrasta con la *performance* masculina en la que Leonor tiene un éxito rotundo.

Friedman declara que, en el momento en que Leonor se pone unos pantalones, “(she) converts herself into an early modern alpha male, a lover and a fighter” (Friedman, 2008: 168). Precisamente, Leonardo despierta la admiración de todos cuantos lo conocen. Otra dama, Lisarda, dice de él que es “discreto y gallardo” (Caro, 1993: 104) y Estela se declara totalmente rendida a sus encantos e incapaz de mirar a otro hombre (Caro, 1993: 126-7). Fernando, el hermano de Leonor, declara a Leonardo su amigo, no solo por venir presentado por una carta de su hermana, sino porque simplemente “vuestra presencia bastara” para ganarse el favor del caballero (Caro, 1993: 89). También Ludovico, príncipe de Pinoy, se apresura a declarar a Leonardo su amigo por encima de cualquier otro (Caro, 1993: 112). La actuación de Leonor no solo es creíble, sino que supera en mucho al comportamiento de los otros varones de la obra, quienes son caracterizados como desleales, timoratos o presumidos. El remate de esta idea llega cuando Leonor/Leonardo envía a Ludovico a hablar con Estela fingiendo ser el propio Leonardo. En un ejercicio de metateatro, un personaje masculino finge ser otro hombre que es, en realidad, una mujer.

Si el hombre biológico debe imitar al travestido, entonces Leonor/Leonardo ha logrado verdaderamente convertirse no en un hombre más, sino en uno que “offer(s) to the males around her a better model for their own emulation” (Soufas, 1991: 85).

### **1.3. Mujer pese a todo**

Rhodes destaca la multiplicidad de interpretaciones posibles de la obra dependiendo de la óptica que se adopte. Si el acercamiento se realiza desde un contexto patriarcal, entonces la conducta de Leonor “signifies both that the cross-dress woman is acting like a man as well as looking like one” y, por lo tanto, que Leonor se ha transformado en hombre para poder triunfar en sociedad (Rhodes, 2005: 311). Sin embargo, si se rechaza la visión patriarcal, entonces la misma trama y el mismo acto de travestismo “may signify, for example, that women can perform success in any clothing” (Rhodes, 2005: 311). Por lo tanto, Leonor no solo no habría abandonado su identidad femenina, sino que la mantiene independientemente de sus actos y comportamiento. Ésta es la tercera posible interpretación que se ha recogido aquí. La idea de que, independientemente de sus actos, su conducta y su vestido, la identidad de Leonor permanece inmutable. No es ni la doncella transformada en varón ni el ser superior y asexuado, sino simplemente una mujer.

Resulta difícil negar a Leonor su feminidad. Como mujer ha nacido y como tal se ha criado, por lo que, si Leonor se identifica como mujer, debería resultar indiscutible. No obstante, Leonor no se comporta como la mujer prototípica o, quizás sea mejor decir, no se comporta como se espera de ella. A pesar de ser mujer biológica y culturalmente hablando, Leonor no es una mujer al uso dentro de su esfera social. Bates y Lauer señalan, como parte de la problemática que caracteriza al personaje, el que Leonor “no se adhiere al estereotipo femenino de una mujer dócil y débil” (Bates y Lauer, 2010: 41), lo que la arroja fuera de esa categoría y da pie a buscarle un lugar desde otras interpretaciones. Sin embargo, si se acepta la premisa de que Leonor es una mujer —y no hay razón evidente por la que no debiera aceptarse—, entonces Leonor se afianza en su identidad de *mujer*. “Her identity is stable despite her varied wardrobe,” dice Rhodes (2005: 324). El hecho de que Leonor no encaje en una categoría estereotipada no supone que no sea mujer, sino que la definición de dicho género está mal planteada puesto que

permite que se expulse de esa clase a individuos que, con todo derecho, podrían estar agrupados en ella.

Ciertamente, Leonor no actúa como se espera de ella. Una dama de su estatus debe ser honesta y pudorosa, tímida, confinada al ámbito doméstico, respetuosa y sumisa ante el poder de los hombres a cuyo cargo se encuentra. Por el contrario, Leonor es cómplice en su seducción y subsecuente pérdida del honor, ya que, si bien contaba con la promesa de matrimonio de Juan, no tenía el permiso de su hermano para casarse. Tras descubrir el engaño y abandono de Juan, Leonor sale de esa esfera doméstica y se precipita al campo público; se viste de hombre, viaja, miente cuanto quiere y a cuantos encuentra en su camino, llegando incluso a enfrentarse en duelo. Nada de esto encaja con la conducta candorosa que se le exige a una dama.

Cabe destacar que la propia Leonor se resiste a su expulsión de la categoría femenina. Si no se comporta como se espera de ella, su conducta tampoco es tan transgresora y diferente como para merecer una nueva clasificación. Leonor se declara una “nueva Amazona” o “Camila más valiente” (Caro, 1993: 82) cuando habla de su resolución de lograr su venganza o morir intentándolo. Las amazonas son el símbolo prototípico de la mujer guerrera así como Camila, personaje de *La Eneida*, es una magnífica luchadora consagrada a la diosa Diana. Más tarde, cuando Ribete teme por su ama, Leonor contesta: “Semiramis ¿no fue heroica? / Cenobia, Drusila, Draznes, / Camila, y otras cien mil, / ¿no sirvieron de ejemplares / a mil varones famosos?” (Caro, 1993: 122). Semíramis es una reina mítica de Babilonia que realizó grandes conquistas al igual que Zenobia, reina de Palmira. Drusila se refiere, casi con toda certeza, a Livia Drusila, esposa del emperador Augusto, deificada por su nieto Claudio como Diva Augusta. Draznes, lamentablemente, es una figura desconocida que ha sido imposible de identificar por la crítica. Todas ellas, ejemplos de mujeres poderosas, apoyan a Leonor para permanecer en la categoría *mujer*.

Leonor está obligada a mantenerse fiel a Juan aun cuando él no le ha correspondido del mismo modo. Fingir que nunca hubo tal encuentro ni palabra de esposo, aceptar el matrimonio con un tercero, supondría la admisión tácita de que el incidente previo había sido una ligereza de su parte con la consecuente pérdida del honor

para Leonor. Solo la fidelidad hacia su seductor la mantiene en la categoría de mujer honrada, aunque en una situación difícil (Rhodes, 2011). Es por ello que la única solución para la posición en la que Leonor se encuentra es o la muerte de Juan —lo que la convertiría automáticamente en viuda y libre para casarse con otro si así lo desea— o el arrepentimiento de Juan y el cumplimiento de su promesa. Leonor logra lo segundo con no poco empeño y sagacidad, pues la solución más evidente para todos es la que pasa por el derramamiento de sangre. Su propio hermano, Fernando, cuando descubre todo el enredo, dice: “todos hemos de matarnos / yo no hallo otro remedio” (Caro, 1993: 181). Sin embargo, mediante el ingenio y la astucia, Leonor logra una solución no violenta y satisfactoria. En contraste con la salida masculina a través de las armas, el arreglo que Leonor da al enredo es definitivamente femenino, aunque, paradójicamente, tenga que hacer uso de los privilegios masculinos.

Como hombre, Juan tiene la libertad de seducir y abandonar mujeres sin temer, por ello, las consecuencias. Sin embargo, “he cannot dishonor a high-mimetic nobleman without paying for it” (Rhodes, 2005: 320), razón por la cual Leonor emplea el disfraz del caballero Leonardo, dechado de virtudes, para gestionar la restauración de su honor. He ahí la argucia de utilizar una figura masculina —la de Leonardo— no como lo haría un hombre (matando a Juan), sino como mujer. Es justamente Ribete quien se admira de la trama urdida por Leonor, diciendo con cierta sorna: “mas es mujer, ¿Qué no hará? / que la más compuesta tiene / mil pelos de Satanás” (Caro, 1993: 113). Cuando Leonor le niega a su criado su identidad femenina, diciendo: “engañaste si imaginas / Ribete, que soy mujer; / mi agravio mudó mi ser” (Caro, 1993: 83), se produce una ambigüedad semántica como la que veía Rhodes a la hora de interpretar el travestismo. En ese sentido, es posible entender que Leonor rechaza la categoría femenina y que ella misma considera que se ha transformado en otra persona: hombre o ángel. Pero cuando esta aseveración sigue a los ejemplos de mujeres mitológicas, también es posible entender que Leonor rechaza la definición típica de *mujer* como ser sumiso y débil, y prefiere identificarse con la mujer heroica, ejemplo de mil varones. Así, Leonor no es *mujer* como no lo eran las anteriores, sino una *heroína*.

Interpretar a Leonor como mujer supone ver su travestismo de manera puramente instrumental, pero esa instrumentalización permite, no obstante, atacar la concepción de

género y las ideas preconcebidas. Así lo ve Rhodes: “a woman who succeeds at her own agenda in men’s clothing gives the lie to the debilitating, reductive standards of sexism more efficiently than the woman who never changes costume” (Rhodes, 2005: 320). Desde este punto de vista, la mujer vestida de hombre es incluso más mujer puesto que se la ve por sí misma, por sus actos y su conducta, y no a través de la lente que intenta acotarla a la categoría femenina. Tiene sentido, entonces, la aseveración que hace Leonor al final de la obra, al decir: “Leonardo fui mas ya vuelvo a ser Leonor” (Caro, 1993: 183), lo cual cimienta su clasificación femenina y presenta a Leonardo como un mero instrumento.

## 2. LA VISIÓN Y EL PODER

Un elemento destacable a la hora de hablar del juego de género que se plantea en *Valor, agravio y mujer* es que no es una novela sino una comedia, es decir, una obra de teatro. Aunque en ambos casos se trata de producción literaria y artística, la diferencia entre narrativa y teatro es importante por la forma en que se consume y asimila. Así, la narrativa es una lectura individual; incluso cuando se hace una lectura en voz alta para un público, se trata de un único lector. Por el contrario, el teatro se escribe para ser representado, no leído. Esta cualidad podría no ser tan significativa al tratar otros temas y, de hecho, la crítica literaria analiza las obras teatrales desde el texto, no desde la representación. Con todo, la cualidad teatral es trascendental cuando, como se ha visto, se plantea el género como una *performance* y se enfatiza la voz femenina.

El público que asiste a un espectáculo no lee, sino que mira. Por ello, hay que analizar el poder de esa mirada y lo que significa en relación con la obra. Algunos críticos, como Laura Mulvey (1975), arguyen que la posición del espectador es necesariamente pasiva. Sin embargo, existen otras perspectivas, como las de Michel Foucault y bell hooks, que consideran que la mirada no está exenta de poder. “There is power in looking”, dice bell hooks (1992/2012: 270). Efectivamente, el poder del *panopticon* que describe Foucault se basa en la observación y en el hecho de saberse observado. En ese contexto, la representación teatral es un acto simbólico cargado de poder ya que, por una parte, la vigilancia empuja a integrar la norma y autorregular el comportamiento. Dice Foucault que “he who is subjected to a field of visibility, and who knows it, assumes responsibility for the

constraints of power, he makes them play spontaneously upon himself” (Foucault, 1975/2012: 498). La representación de algo que rompe la norma se puede interpretar, entonces, como un acto volitivo de rebeldía, una desobediencia consciente en el contexto de la visión y la vigilancia o, por el contrario, se puede entender que no existe tal transgresión y, puesto que está siendo visto, el mensaje ha de estar refrendado por la autoridad. Por otra parte, la observación –y sobre todo la observación compartida en grupo— permite interrogar y adoptar una postura crítica e incluso activamente opuesta a lo observado (bell hooks, 1992/2012). A través de la representación teatral, se abre un espacio paradójico en el que las normas se suspenden y la mirada reprimida es libre de ver en ese espacio “without a structure of domination overseeing the gaze, interpreting and punishing” (bell hooks, 1992/2012: 272). Es decir, mientras la mirada crítica puede ser castigada en otros contextos, no ocurre así en el espectáculo que ha sido creado para ser visto. La invitación tácita a mirar conlleva también una invitación a pensar.

Esta actitud activa y crítica del espectador se refuerza cuando se produce en un contexto grupal. El individuo no solo interroga el espectáculo con la mirada, sino que, de esa misma manera, puede crear conexiones con los demás espectadores, interrogarlos y compartir indirectamente su reacción. El teatro es “una forma pública de expresión” (Bates y Lauer, 2010: 49) y, por ello, la reacción del espectador ha de ser necesariamente compartida. En el caso de *Valor, agravio y mujer*, hay que tener en cuenta ambos factores para interpretar el “gender trouble”, el juego de identidades que la obra propone. Foucault señala: “all the authorities exercising individual control function according to a double mode; that of binary division and branding” (1975/2012: 496). Efectivamente, en el caso del género, la estructura dominante impone una división binaria, sin aceptar clases intermedias. Una división que es, además, coercitiva, adscribiendo al sujeto a una clasificación de forma obligatoria. En ese sentido, ver en escena un ser como Leonor que elude la clasificación y que, como se ha visto, puede interpretarse de tres maneras distintas, resulta un acto transgresor. La mera existencia de Leonor es transgresora, pero también lo es el hecho de verla, ya que la mirada tiene poder legitimador.

El juego de género únicamente es posible a través de la representación de la comedia y no tiene el mismo efecto en un espacio narrativo. El género es una *performance* que ha de ser vista y la comedia proporciona un espacio restringido en el

que “male and female characters can suspend ‘natural order’ and temporarily impinge upon the cultural assignments of their generic other, dramatic opening in which women can act like men and men like women without permanently calling into question their ‘real’ gender” (Rhodes, 2002: 270). Por su parte, Camino señala que “the concern with dress and appearance conveys the emphasis on the individual’s ability to ‘view’, to distinguish and thereby classify society according to appearances” (Camino, 1996: 39). Si, como se ha dicho, el género carece de esencia y se reduce a una serie de actos encarnados en un cuerpo, es necesaria la visión del *otro* para que adquiriera solidez. La visión –o la mirada– es un elemento fundamental en la construcción y mantenimiento de las estructuras de género y, en cierta manera, al desaparecer el espectador o el vigilante, el género también desaparece y solo queda la persona. Por ello, la ambigüedad de género que plantea la obra es mucho más rica cuando puede desarrollarse más allá de las páginas del libro y toma forma en la actuación y el cuerpo de una persona. La actriz –o el actor– que interprete a Leonor “must communicate through linguistic and paralinguistic signs (body language, voice, gesture, etc.) the ambiguities of her makeup, always being careful not to slip into caricature, lest she reinforce negative stereotypes about the weakness and impetuosity of women” (Mújica y Stoll, 2000: 32).

### **3. PROYECTO DE DIDÁCTICA TEATRAL**

Con la metodología teatral como base y la comedia *Valor, agravio y mujer* como objeto de estudio y pretexto, se propone un proyecto educativo en el que, además de tratar la obra, se puedan trabajar las nociones de identidad de género, visión/mirada y poder. El método a utilizar es el MABAE (Metodología de aprendizaje basado en las artes escénicas), con el que se pone en práctica un aprendizaje transversal, uniendo, de manera armoniosa, contenidos teóricos dispares. El proyecto combina una parte teórica con otra práctica. Por un lado, el trabajo en clase analizando el texto primario de la obra y textos secundarios relativos a la misma y su periodo histórico, así como textos teóricos relativos a los temas mencionados hasta ahora: identidad de género, visión/mirada y poder. Por otro lado, tal y como indica Rodríguez López-Vázquez (1993), el teatro solo puede considerarse como tal cuando es representado. De lo contrario, el texto podrá ser un hecho literario, pero no un hecho teatral. Por ello, la segunda parte del proyecto pasa



por la dirección y el montaje de la obra de manera que el curso culmine con su representación pública.

Más allá de esta división inicial en dos aspectos, teórico y práctico, es necesario desarrollar una planificación más precisa. Integrar en clase el hecho teatral requiere de una estrategia didáctica compleja (Rodríguez López-Vázquez, 1993). Así, siguiendo el esquema marcado por Cárdenas-Rodríguez, Terrón-Caro y Monreal Gimeno (2017), es imprescindible, en primer lugar, educar al docente en el proceso y los recursos teatrales. A continuación, se debe realizar la asignación de papeles entre los estudiantes, los cuales no solo serán actores, sino que también ejercerán los roles de investigadores sobre el contexto histórico y cultural al que pertenece la obra, de documentalistas del proceso y de generadores de los elementos accesorios, como decoración y vestuario. Precisamente una de las fortalezas del MABAE es la motivación intrínseca que produce en el alumnado para llevar a cabo el trabajo de documentación (San Miguel Díez, Megías Vericat y Serna García 2018: 602). Para poder desempeñar su papel, los alumnos han de conocer todos los aspectos relacionados con el mismo, lo que se traduce en una investigación sobre el contexto social de la obra, así como una reflexión en torno a las motivaciones que están detrás de ella. Este trabajo de documentación se integra tanto en el montaje como en las discusiones sobre el texto, de manera que los estudiantes puedan poner en común los conocimientos que han adquirido de manera independiente.

La actividad se divide, entonces, en la preparación del montaje junto con discusiones guiadas en las que se trabaja el texto principal, los textos teóricos secundarios y la propia reflexión de los estudiantes a medida que se desarrolla el proceso. El papel del docente es orientar y facilitar la discusión, por un lado, y dirigir la puesta en escena, por otro. En el primer caso, se trata de moderar los debates y poner en común la información adquirida por los estudiantes, todo lo cual debe conducir a una reflexión en torno a las influencias de las normas sociales en el individuo y la creación de su identidad. Debe tenerse en cuenta, además, que no es necesario trabajar todos los acercamientos teóricos aquí expuestos ni hacerlo con un mismo nivel de profundidad. El objetivo es impulsar las capacidades críticas del alumnado más que llegar a una conclusión en concreto. En cuanto al montaje de la obra, la labor del docente consiste en marcar objetivos, controlar plazos y poner de relieve aquellas áreas en las que la reflexión

teórica adquiere una forma práctica. Por ejemplo, el profesor debe indicar a los alumnos la necesidad de decidir quién o quiénes interpretarán a Leonor y al resto de personajes. ¿Es necesario que una mujer interprete a Leonor? ¿Y qué hay de los demás personajes femeninos? ¿Merecen la misma consideración que Leonor o deben ser representados por actrices y no actores? A través de interrogantes como estas, el docente podrá enlazar la discusión teórica con la *performance*, dejando, eso sí, que sean los propios estudiantes quienes negocien y resuelvan cada cuestión planteada.

En cuanto a la evaluación, si bien es cierto suele centrarse en la absorción y asimilación de contenidos, en este caso debe poner un fuerte énfasis en el proceso (Rodríguez López-Vázquez, 1993; Cárdenas-Rodríguez, Terrón-Caro y Monreal Gimeno, 2017). Los criterios a tener en cuenta, entonces, incluyen la comprensión del texto, el trabajo en la producción teatral, la adquisición de conocimientos sobre cuestiones históricas y contenidos teóricos, así como la reflexión y el pensamiento crítico. Dependiendo de si el estudiantado con el que se ejecuta el proyecto es de secundaria o, por el contrario, de nivel universitario de pre o posgrado, la evaluación puede llevarse a cabo simplemente con la participación en el montaje teatral y una evaluación individual de las discusiones en clase o se puede añadir, además, un trabajo escrito en el que cada estudiante analice los aspectos fundamentales planteados en la obra. En todo caso, es recomendable la elaboración de un informe final individual en el que cada estudiante tenga la oportunidad de plasmar las reflexiones personales que ha desarrollado durante el montaje.

Dado su carácter interdisciplinario, el proyecto puede enmarcarse tanto en asignaturas del área de literatura hispánica como en aquellas adscritas a estudios de género. La lectura del texto ha de realizarse en el idioma original, dada la complejidad contextual y el gusto por los dobles sentidos de los textos barrocos, los cuales no siempre pueden ser bien traducidos. Debido a la dificultad de los conceptos teóricos tratados, el proyecto se adecúa mejor a un nivel universitario de pre o posgrado. No obstante, siempre que las condiciones lo permitan y el profesor/director se sienta capacitado, podrá implementarse en un contexto de educación secundaria entendiendo, claro está, que esto supondrá para el docente una dirección del proyecto y del montaje de la obra más cercana, teniendo que ampliar el grado de orientación y tutela de los estudiantes, y no

pudiendo exigir el mismo trabajo y desarrollo de pensamiento crítico en las cuestiones teóricas. Se recomienda, entonces, limitar los aspectos teóricos en función del nivel académico de la siguiente manera: a) para los estudiantes de secundaria, enfocarse en el honor como capital social, la inversión del mito de don Juan y la relación de ambos conceptos con la situación de la mujer, planteando cuestiones como por qué Leonor debe recurrir al travestismo y por qué es tan importante para ella recuperar su honor; b) para estudiantes universitarios de pregrado, la atención debe estar en las nociones del género como *performance* y la creación de una identidad, examinando las tres interpretaciones expuestas en este artículo, buscando una reflexión sobre la identidad de Leonor y el resto de los personajes; c) en un contexto de estudiantes universitarios de posgrado, se recomienda añadir la reflexión sobre el poder de la mirada como elemento de control y resistencia, cuestionando qué supone el hecho de ver y de presentarse ante el mundo para ser visto.

#### **4. RESULTADOS Y CONCLUSIONES**

A través del MABAE, se produce un proceso de reflexión personal guiada con el que se pueden trabajar asuntos emocionales y teórico-sociales. El teatro no necesariamente debe centrarse en temas sociales, ya que el mero hecho de trabajar en grupo a través del teatro “constituye una herramienta de conocimiento y transformación de la realidad al servicio del sujeto” (Cárdenas-Rodríguez, Terrón-Caro y Monreal Gimeno, 2017: 179). Esto supone un trabajo individual a nivel emocional y abre la posibilidad de realizar un análisis crítico de situaciones cotidianas. Con el teatro se desarrollan diversas competencias sociales entre las que se incluyen el “desarrollo de roles o comprensión de la alteridad” (Vieites, 2014: 82). Estas competencias son fundamentales para entender el funcionamiento del personaje de Leonor. Analizar la idea de *rol* promueve una lectura más rica del uso utilitarista que Leonor hace del travestismo. Al mismo tiempo, el concepto de *alteridad* permite adentrarse en las amplias posibilidades de la construcción de la identidad en lo que respecta a una lectura de Leonor como ser asexuado o bisexual que escapa a las categorizaciones.

Uno de los principios fundamentales de la naturaleza teatral es la generación de la acción o situación con un anclaje en lo real, “lo que implica una réplica o reconstrucción

de procesos de vida” (Vieites, 2014: 84). Esto se relaciona necesariamente con la idea de imitación, reproducción y parodia que presenta Judith Butler. Si a esto se añade el tratamiento de conceptos teóricos facilitados por el docente, se llega, entonces, a una reflexión profunda sobre todos los temas sociales que la obra toca. Como Rodríguez López-Vázquez aclara, “[e]l hecho teatral no es, en su esencia, de orden histórico, ni de orden textual, sino de orden semiótico” (Rodríguez López-Vázquez, 1993: 172). De manera que hay que fijarse en el conjunto de signos que integran *la obra de teatro* —no necesariamente el texto— puesto que muchos de estos aspectos no se hacen evidentes hasta que la obra deja de ser leída y empieza a ser representada (Pérez Jiménez, 2000). En su papel de guía y “facilitador del proceso de aprendizaje” (Pérez-Aldeguer, 2017: 2), el profesor tendrá que subrayar muchos de esos aspectos y signos que tan solo se manifiestan en la representación, tales como el vestuario, la gestualidad y la lengua (Pérez Jiménez, 2000). Todos esos elementos tienen marca de clase y género, lo que inevitablemente conducirá, primero, a un proceso de documentación e investigación y, en segundo lugar, a una reflexión más rica sobre la adscripción de género. De manera que si la lectura de *Valor, agravio y mujer* —acompañada de textos teóricos— ya suscita una discusión sobre el género y la construcción de la identidad, la representación permite adentrarse en estos temas y alcanzar una verdadera reflexión crítica. Al mismo tiempo, nociones como “gender trouble” y la relación entre visión —o mirada— y poder dejarán de ser meros conceptos teóricos para convertirse en aspectos prácticos a tener en cuenta en la representación.

Preparar el montaje de la obra supone tomar una serie de decisiones sobre quién debe interpretar a Leonor (hombre o mujer) y al resto de los personajes; de qué manera debe hacerse, qué gestos, palabras y ropa serán los adecuados y, por el contrario, cuáles harían caer la representación en una caricatura; qué aspecto debe tener Leonor vestida de Leonardo y qué aspecto debe tener Leonor como dama. Todo esto, además, sabiendo que la representación ha de ser vista y que el mero hecho de mostrar y de ver abre una compleja dinámica de poder.

La lectura y, especialmente, el trabajo de montaje de la obra —tras haber analizado y debatido su contenido teórico— conducen a plantearse una serie de interrogantes que enriquecen y fomentan el espíritu crítico aun cuando no se llegue a alcanzar una

respuesta. El estudiante podrá preguntarse qué es el género y, en concreto, qué rasgos hacen que una mujer sea mujer. También se puede preguntar qué supone el hecho de ver a una persona travestida; cómo actúa, en ese caso, el poder legitimador y crítico de la mirada y qué supone para la persona travestida el ser vista. Con este proyecto, el alumnado adquirirá una mejor comprensión de la obra y de la época en que transcurre, así como un entendimiento más rico de la noción de género y de importantes teorías críticas. El trabajo teatral, además, aportará un mayor dominio en el manejo de las emociones y una comprensión superior de la complejidad de la identidad personal y del otro.

## OBRAS CITADAS

- Bates, Stephanie; Lauer, Robert.** 2010. "'Performativity' del género de Leonor/Leonardo y la creación de 'Gender Trouble' en *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro". *Anagnórisis*. 1: 32-55.
- Boal, Augusto.** 2002. *Juego para actores y no actores*. Barcelona, España: Alba.
- Bouwsma, William.** 1990. *A usable past: Essays in European cultural history*. Oakland, CA: California UP.
- Butler, J.** 2012. Gender trouble: Feminism and the subversion of identity. En R.D. Parker (Ed.) *Critical Theory. A reader for literary and cultural studies*. pp. 327-338. New York, NY: Oxford UP. (Publicado originalmente en 1990).
- Camino, Mercedes Maroto.** 1996. "Ficción, afición y seducción: Ana Caro's *Valor, agravio y mujer*". *Bulletin of Comediantes*. 48.37-50.
- Cárdenas-Rodríguez, R; Terrón-Caro, T.; Monreal Gimeno, M.C.** 2017. "El teatro Social como herramienta docente para el desarrollo de competencias interculturales". *Revista de Humanidades*. 31: 175-94.
- Caro, Ana.** 1933. *Valor, agravio y mujer*. Lola Luna (Ed). Madrid, España: Castalia. (Publicado originalmente en torno a 1655).
- Cortez, Beatriz.** 1998. "El travestismo de Rosaura en *La vida es sueño* y de Leonor en *valor, agravio y mujer*: El surgimiento de la agencialidad femenina y la desnaturalización del binarismo del género". *Bulletin of Comediantes*. 50.2: 371-85.
- Foucault, Michel.** 2012. Panopticism. En R.D. Parker (Ed.) *Critical Theory. A reader for literary and cultural studies*. pp. 493-507. New York, NY: Oxford UP. (Publicado originalmente en 1975).
- Friedman, E. H.** 2008. "Clothes Unmake the Woman: The Idiosyncrasies of cross-Dressing in Ana Caro's *Valor, agravio y mujer*". *Confluencias*. 24: 164-71.
- Hohkamp, Michaela.** 2011. Transdynasticism at the Dawn of the Modern Era: Kinship Dynamics among Ruling Families. En Christopher H. Johnson et al (Ed.). *Transregional and Transnational Families in Europe and Beyond: Experiences Since the Middle Ages*. pp. 93-106. Oxford: Berghahn Books.
- hooks, bell.** 2012. The Oppositional Gaze: Black Female Spectators. En R.D. Parker (Ed.) *Critical Theory. A reader for literary and cultural studies*. pp. 269-82. New York, NY: Oxford UP. (Publicado originalmente en 1992).
- Kristeva, Julia.** 1977. *Polylogue*. París, Francia: Seuil.

- Lauer, Robert.** 2014. "Honor/Honra revisited". En Hilarie Kalendorf (Ed.) *A companion to Early Modern Hispanic Theatre*. pp. 77-90. Holanda: Brill.
- McKendrick, Melveena.** 1974. *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the "Mujer varonil"*. Londres, Reino Unido: Cambridge UP.
- Mennell, Stephen.** 1989. *Norbert Elias: Civilization, and the Human Self-image*. Oxford, UK: Blackwell.
- Mujica, Bárbara; Stoll, Anita K.** (Eds.) 2000. *El texto puesto en escena: Estudios sobre la comedia del Siglo de Oro en honor a Everett W. Hesse*. Londres, UK: Tamesis.
- Mulvey, Laura.** 1975. "Visual pleasure and narrative cinema". *Screen*, 16.3: 6-18.
- Pérez-Aldeguer, Santiago.** 2017. "Las artes escénicas como metodología educativa en la educación superior". *Foro de Educación*, 15.22: 1-7.
- Pérez Jiménez, Manuel.** 2000. La figura del negrillo gracioso en el teatro español. Estrategias para una didáctica teatral. *Lenguajes y textos*. 15: 145-52.
- Puga, Isabel.** 2012. "Teatro del Oprimido: dispositivo crítico para la Psicología Social Comunitaria". *Revista Sociedad y Equidad*. 3: 195-210.
- Rhodes, Elizabeth.** 2002. "Gender and the Monstrous in *El Burlador de Sevilla*". *Modern Language Notes*. 117.2: 267-285
- , 2005. "Redressing Ana Caro's *Valor, agravio y mujer*". *Hispanic Review*. 73.3: 309-28.
- , 2011. *Dressed to Kill: Death and Meaning in Zaya's Desengaños*. Toronto, Canada: Toronto UP.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo.** 1993. "La didáctica del hecho teatral". *Revista interuniversitaria de Formación del Profesorado*. 18: 169-74.
- San Miguel Díez, Teresa; Megías Vericat, Javier; Serna García, Eva.** 2018. "Teatralización en grupos tutorizados de Biología en Medicina: una estrategia diferente para el aprendizaje colaborativo". *IN-RED 2018. IV Congreso Nacional de Innovación Educativa y Docencia en Red*. pp. 601-612. València: Universitat Politècnica de València.
- Soufas, Teresa S.** 1991. "Ana Caro's Re-evaluation of the Mujer Varonil and Her Theatrics in *Valor, Agravio y Mujer*". En Anita K. Stoll y Dawn L. Smith (Eds.) *The perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*. Pp. 85-706. Lewisburg: EEUU, Bucknell UP.
- , 1997. *Dramas of Distinction: A Study of Plays by Golden Age Women*. Lexington, KY, UP Kentucky.
- Stoll, Anita K.; Smith, Dawn L.** 2000. "Introducción". En Anita K. Stoll y Dawn L. Smith (Eds.) *Gender, Identity and Representation in Spain's Golden Age*. pp. 9-22. Lewisburg, PA, EEUU: Bucknell UP.
- Stroud, Matthew D.** 2016. La literatura y la mujer en el Barroco: *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Vieites García, M.F.** 2013. "La construcción de la pedagogía teatral como disciplina científica". *Revista Española de Pedagogía*, LXXI.256: 493-508.
- , 2014. "Educación Teatral: Una propuesta de sistematización". *Teoría Educativa*. 26.1: 77-101.
- Vollendorf, Lisa.** 2003. "Desire Unbound: Women's Theater of Spain's Golden Age". En Joan F. Cammarata (Ed.) *Women in the Discourse of Early Modern Spain*. pp. 272-91. Gainesville, FL, EEUU: Florida UP.
- Walen, Denise A.** 1992. "The Feminist Discourse of Ana Caro". *Text & Presentation. Journal of the Comparative Drama Conference*. 13: 89-95.