



Universidad de Oviedo

**EL TRAVESTISMO EN LA COMEDIA ÁUREA ESPAÑOLA:
*VALOR, AGRAVIO Y MUJER Y LAS MANOS BLANCAS NO
OFENDEN***

Alumno: Noah Raposo García

Tutora: María Fernández Ferreiro

GRADO EN LENGUA ESPAÑOLA Y SUS LITERATURAS

CURSO 2023-2024

Mayo de 2024

Índice

1. Introducción.....	1
2. El travestismo en la sociedad de la época.....	3
3. Travestismo masculino	5
3.1. <i>Valor, agravio y mujer</i>	9
3.1.1. Resumen argumental	9
3.1.2. Análisis de <i>Valor, agravio y mujer</i>	12
4. Travestismo femenino	20
4.1. <i>Las manos blancas no ofenden</i>	23
4.1.1. Resumen argumental	24
4.1.2. Análisis de <i>Las manos blancas no ofenden</i>	28
5. Conclusiones.....	35
6. Bibliografía citada	37

1. Introducción

Este trabajo nace con la intención de dar más visibilidad a temas y obras que, generalmente, no se tratan en las asignaturas de Literatura Española del Barroco. Se quiere enfatizar la idea de que el travestismo en la comedia áurea, aunque parece un tema muy novedoso, era un elemento completamente normal y habitual en el teatro español. Aunque la palabra *travestismo* suene a algo moderno, la verdad es que Lope de Vega ya hablaba de ello en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), e incluso lo alababa. Gracias a él, toda una serie de autores y autoras decidieron introducir el personaje del travestido o disfrazado en sus comedias, convirtiéndose en signatura del teatro.

Por un lado, se ha seleccionado la obra de Ana Caro de Mallén y no de un dramaturgo más conocido porque hasta el siglo XXI era una autora desconocida, pero en su época fue admirada por su agudeza a la hora de escribir. Además, desde los estudios feministas se ha empezado a estudiar su obra, pues Ana Caro creó personajes femeninos rebeldes y fuertes, que rompían con las normas de la época y que incluso ahora pueden proyectar valores con los que uno se puede identificar.

Por otro lado, se ha escogido una obra de Calderón porque es una comedia muy novedosa y que dentro de su propia época podría haber causado mucho revuelo por las connotaciones negativas que implicaba crear un personaje masculino en traje de mujer. De nuevo, en esta obra también se tratan temas que pueden parecer muy modernos, como los estereotipos de género o la masculinidad, pero al final son cuestiones que se vienen discutiendo desde hace siglos.

En cuanto a la organización de este trabajo, el análisis está estructurado en tres grandes bloques: contextualización del travestismo, travestismo masculino y travestismo femenino. Gracias a la contextualización, de índole más bien social y no tanto literaria, se explicará brevemente cómo se percibía el travestismo en la sociedad española del siglo XVII. Se destacará su función como elemento transgresor al trastocar el orden natural de las cosas, destacando cómo los hombres y las mujeres de aquella época más que diferenciarse por su sexo lo hacían por sus comportamientos y ropajes, haciendo del travestismo un inconveniente para algunos sectores más conservadores de la sociedad. Además, se incidirá en la idea de que la mujer travestida tuvo muchísima más presencia en las tablas que los hombres disfrazados de mujer, principalmente por razones morales y por las reacciones de curiosidad que provocaba la ropa entallada de un hombre en una mujer.

El segundo gran bloque estará constituido por el denominado *travestismo masculino* (de mujer a hombre). Para ejemplificarlo, se analizará la obra de Ana Caro de Mallén *Valor, agravio y mujer*, donde su protagonista, doña Leonor, se traviste de hombre para reparar el agravio que le han hecho. En este apartado se comenzará explicando la situación de las mujeres travestidas en el teatro, su éxito entre las dramaturgas y dramaturgos de la época y entre el público, y la censura por parte de la Iglesia y los sectores más conservadores. El punto central y más extenso de este apartado será explicar, a través del personaje de doña Leonor, el papel que adopta la mujer al travestirse de hombre, recurso que le permite liberarse de la situación represiva en la que se encontraba la mujer barroca para adoptar un papel más activo y reivindicativo en la acción de la obra.

El tercer gran bloque tratará el *travestismo femenino* (de hombre a mujer). Aquí se destacará el teatro breve, género donde más se explotó este recurso del hombre travestido y su función lúdica o cómica. A partir de esto se explicará la burla hacia el hombre afeminado, que normalmente iba ligada a ser homosexual y cómo esto era visto por la sociedad de la época. Tras esta pequeña explicación, se hará una breve introducción del travestismo en la obra de Calderón y la situación del recurso del disfraz en la época del dramaturgo, que para entonces ya había sido muy utilizado. Finalmente, el bloque se centrará en la obra de Calderón *Las manos blancas no ofenden*, comedia donde uno de los protagonistas (César) es un hombre travestido; es especialmente relevante que *Las manos blancas no ofenden* sea una de las pocas obras en las que el personaje del hombre travestido no es ridiculizado. En este sentido, se ahondará en cómo el travestismo sirve en esta obra como recurso para reinterpretar la masculinidad, pues César, que desde el principio de la obra se define como un hombre afeminado, no deja de serlo aunque se quite el traje de mujer, y, de hecho, a Serafina —el sujeto amoroso de César— le atrae más su feminidad que la virilidad de los otros pretendientes. Ante las preguntas ¿para qué sirve el travestismo femenino?, ¿para qué se traviste un hombre de mujer? (en comparación con el travestismo masculino, que tiene una función más clara), la obra de Calderón responderá mediante la aceptación del yo y la ruptura del concepto de masculinidad; se habla aquí de aceptar una nueva sensibilidad. De nuevo el travestismo, aunque de otra forma, vuelve a ser utilizado como elemento transgresor.

Para finalizar, se plantearán las conclusiones extraídas del trabajo, donde se incidirá en la importancia que tenía el traje de hombre en la mujer, que le permitía liberarse y moverse en espacios que no le eran permitidos, así como para destacar la figura tan desconocida de Ana Caro de Mallén. Por otro lado, se recalcará la idea de que *Las manos*

blancas no ofenden es de las pocas obras teatrales españolas que presentaron un hombre vestido de dama sin querer ridiculizarlo y adoptaron una postura más seria con este personaje, permitiendo explorar la vivencia de otras masculinidades alejadas del canon.

2. El travestismo en la sociedad de la época

La sociedad española del siglo XVII estuvo muy marcada por la dura represión a la que fue sometida. La población se encontraba sumergida bajo la presión moral y religiosa de la Contrarreforma, y los casos de travestismo, aunque se sabe que se habían dado en la época, eran considerados actos ilegales fuera de su contexto lúdico. Zamora Calvo (2008: 433) señala que «hasta la segunda mitad del siglo XVIII no se diferenciaban dos sexos biológicos en el ser humano»: la concepción del sexo biológico residía en la idea grecolatina de que el sexo femenino era una variación (defectuosa) del sexo masculino, por lo tanto, no era algo extraño el cambio de sexo de mujer a hombre. Esta idea del sexo biológico como algo cambiante implicaba que «en los Siglos de Oro el sexo biológico no marca de manera definitiva el comportamiento social del individuo [...] el rol de varón o hembra no descansa en diferencias biológicas sino en el papel de género» (Zamora Calvo 2008: 433). Sin embargo, estas consideraciones sobre el sexo biológico no se proyectaban en una libre elección de este, «ya que el orden social dependía de la graduación del sexo único, por lo cual se castigaban las diferencias y desvíos de la norma, como el travestismo, que solo estaba autorizado en carnavales y mascaradas» (Casais Vila 2021: 153).

Así, y aunque sí se creía en la idea del cambio hacia el sexo *perfecto*, «en el siglo XVII, la legislación seguía las directrices impuestas por la moral de la Contrarreforma, por lo que [...] vestirse del sexo contrario constituía un acto ilegal» (Casais Vila 2021: 153). Los individuos de esta sociedad se definían por sus comportamientos y, sobre todo, por su ropa, pues «la ropa era un elemento de distinción, un símbolo que debía ser respetado [...] la apariencia, los artificios corporales, tenían un profundo significado moral y social» (Aresti Esteban 2006: 55) y las personas travestidas «minaban la capacidad de aquella sociedad para establecer identidades sexuales diferenciadas» (Aresti Esteban 2006: 55). Antonio León Pinelo, en *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres: conveniencias y daños* (2009 [1641]), ya habla del problema que acarrea esta diferenciación de hombre-mujer por medio de los ropajes. La mujer tapada con un velo era algo muy común entre las mujeres, pero empiezan a crearse leyes para prohibir su uso. Entre los motivos de esta prohibición se puede encontrar la confusión de los padres o los maridos, que no sabrían quién era su esposa o su hija; o el libre albedrío de las mujeres

para salir sin que se las reconociese. Lo que interesa de estas prohibiciones es que había hombres que se aprovechaban del velo para hacerse pasar por mujeres; Pinelo señala que la primera mención a la prohibición del velo se hace en el año 1568 por parte de las Cortes:

Ha venido a tal extremo el uso de andar tapadas las mujeres que dello han resultado grandes ofensas de Dios y notable daño a la República [...] se escusarían grandes maldades y sacrilegios que los hombres vestidos como mujeres y tapados sin poder con ser conocidos han hecho y hacen, y, finalmente se evitarían tanto número de pecados hechos por este mal uso [...] Atreverse hombres vestidos de mujeres, fiados en el tapado, a cometer delitos y sacrilegios: inconvenientes y daños que necesitan de corta consideración, pues basta que se vea la mudanza del traje para que se crea ser para intento malo y culpable y digno de atención y remedio, como se hallan por esta razón prohibidas por ley Real las máscaras en los rostros, embozos y antifaces, con graves penas (Pinelo 1641: 345 y 348).

Casais Vila (2021: 153) menciona que los delitos más comunes entre los hombres tapados eran «el ajuste de cuentas, el robo, el asesinato o la violación», de ahí la dureza con la que se intentó prohibir tantas veces el uso del velo. Además, Pinelo menciona este problema varias veces a lo largo de los capítulos XXI y XXII, por lo que, como bien comenta Casais Vila (2021: 153), esto «parece reflejar un fenómeno social de cierta importancia» y no algo meramente pasajero o aislado.

A raíz de esto, la presencia del travestismo en las tablas fue muy criticada por la Iglesia, pero muy atrayente para el público de la época: el componente erótico de las prendas ajustadas de la mujer en el disfraz de hombre y el carácter homoerótico del hombre vestido de mujer fueron dos elementos que encantaban y causaban rechazo al mismo tiempo (Escalonilla 2001: 41): «Su visión era causa de censura ante los sectores más reaccionarios e intolerantes [...] y el sugerir indirectamente actitudes sexuales prohibidas hasta condenadas» (Escalonilla 2001: 41). Señala también Escabias (2022: 83-84) que:

Para el público teatral, fundamentalmente masculino, la posibilidad de contemplar a unas mujeres (habitualmente tapadas con faldas hasta los pies) con los muslos ceñidos por ajustadas calzas o con las pantorrillas enfundadas en medias, era un atractivo seguro. La censura no pasó por alto este detalle, y en numerosas ocasiones prohibió la presencia en el escenario de actrices con vestimenta masculina, y también la de actores en vestimenta femenina representando papeles de mujer, por la lascivia y mal ejemplo contra la naturaleza que la costumbre propiciaba.

El travestismo no solo trajo consigo las nombradas polémicas, sino «la transgresión de los comportamientos estereotipados para hombres y mujeres» (Escalonilla 2001: 41). Aun así, los continuos ataques al travestismo en el teatro no consiguieron que este desapareciera, y «en 1578 se había prohibido en España que los actores se travestiesen

para interpretar personajes femeninos» (Casais Vila 2021: 154), pues el recurso del disfraz generó tanto rechazo como admiración, convirtiéndose en un éxito sin igual en el teatro áureo: «Los continuos ataques al travestismo no pudieron impedir su aparición cada vez más profusa y complicada en la escena áurea, pues al público le entusiasmaba y acudía masivamente a las representaciones» (Escalonilla 2001: 41). En su estudio sobre las mujeres travestidas, Escabias cita algún documento de la época donde se advierte esta censura:

Fuerte cosa es que a un Rey cristiano y justo le pidan que permita una cosa tan vedada y detestable por las leyes divinas y humanas, como es que la mujer se vista en traje de hombre. Si representar la mujer en su propio hábito pone en tantos peligros la castidad de los que la miran, ¿qué hará si representa en traje de hombre, siendo uso tan lascivo y ocasionado para encender los corazones en mortal concupiscencia? Por evitar esta ocasión tan urgente de pecados, dice la divina escritura: «No se vista la mujer vestida de hombre, ni el hombre vestidura de mujer, porque lo uno y lo otro es abominable cerca de Dios» (Cotarelo y Mori 1904: 39 en Escabias 2022: 84).

Esta breve descripción de la situación social que estaba aconteciendo en la España del siglo XVII dará pie a todo un fenómeno social en el teatro áureo, donde la presencia del travestismo tanto femenino como masculino será una marca entre los dramaturgos y dramaturgas de la época. Por un lado, el travestismo de mujer a hombre tendrá mucha más relevancia y éxito que su análogo, y autores como Lope de Vega sentarán las bases de la mujer travestida en esta España. Los hombres travestidos, sin embargo, no tendrán tanta presencia en los escenarios más allá de los géneros breves como los entremeses, y será un recurso de uso lúdico y burlesco por las implicaciones morales que conlleva el hombre travestido de mujer. Se verá, sin embargo, cómo algunos dramaturgos llevaron a este personaje a un primer plano para tratar un tema tan complejo como la masculinidad o el rol tradicional que se le asignaba al hombre.

3. Travestismo masculino¹

El travestismo masculino, a diferencia de lo que se pueda pensar, fue un recurso muy utilizado en el teatro áureo español, y dramaturgos como Lope de Vega, Calderón o Tirso hicieron uso de la mujer travestida en muchas de sus obras. El propio Lope de Vega en su *Arte Nuevo de hacer comedias* (1609) da su opinión sobre este asunto: «Las damas no desdigan de su nombre / y, si mudaren traje, sea de modo / que pueda perdonarse, porque suele / el disfraz varonil agradar mucho» (vv. 280-283). Este gusto y admiración por la mujer travestida no era un puro capricho teatral; McKendrick (1974), entre otros críticos,

¹ Cuando hable de *travestismo masculino* me estaré refiriendo al cambio de mujer a hombre.

señala que el éxito rotundo de la mujer travestida en el teatro de los Siglos de Oro se debió a que el público de la época estaba compuesto, en su mayoría, por hombres:

Para los espectadores masculinos, la *mujer varonil* ejercía una atracción aún más básica [...] Si se contoneaba en un traje masculino, su atractivo era abiertamente sexual. En ningún otro lugar, excepto en el teatro, podía un hombre disfrutar públicamente de la visión de la pierna femenina claramente delineada desde el tobillo hasta el muslo (McKendrick 1974: 321).²

Escabias (2022: 83) también señala este componente erótico de la mujer travestida:

Para el público teatral, fundamentalmente masculino, la posibilidad de contemplar a mujeres (habitualmente tapadas con faldas hasta los pies) con los muslos ceñidos por ajustadas calzas o con las pantorrillas enfundadas en medias, era un atractivo seguro.

La sociedad del siglo XVII se encontraba ante un tiempo de «férrea represión sexual» (Escabias 2023: 47), y, como bien señala Foucault en su *Historia de la sexualidad* (2006: 4): «Lo que no apunta a la procreación o está transfigurado por ella ya no tiene sitio ni ley. No puede expresarse». La gente se encontraba ante una situación social muy represiva donde la búsqueda del placer externo no significaba otra cosa más que la condena para uno mismo; si a eso le sumamos la vigilancia y la cohibición a la que estaban sometidas las mujeres no es de extrañar que las «comedias de disfrazadas» (Escabias 2023: 47) fueran no solo un éxito entre el público sino norma en el teatro español del Siglo de Oro. Respecto a esta dualidad represión-éxito, Escalonilla señala que las mujeres disfrazadas violentaban más que los hombres disfrazados debido a «las restricciones que imponía la sociedad basándose en el poder omnímodo de la costumbre y de los rancios códigos que regían [...] la esencia de la vida cotidiana» (Escalonilla 2001: 41). Por tanto, no es de extrañar que la gente se sintiera atraída por este recurso de la mujer travestida, que producía conmoción y fascinación por igual.

Por otro lado, y aunque se le suele dar más relevancia a la visión masculina a la hora de entender el porqué del triunfo de la mujer disfrazada, McKendrick también incide en la perspectiva del público femenino, que veía a la mujer travestida como un símbolo de liberación:³

² «For male onlookers the *mujer varonil* had an even more basic attraction [...] If she strutted the stage in masculine dress her appeal was blatantly sexual. Nowhere but in the theatre could a man publicly enjoy the sight if the female leg clearly outlined from ankle to thigh». Todas las citas traducidas son de traducción propia.

³ Además del componente erótico y esta perspectiva de liberación, el travestismo en el teatro también era atrayente porque trataba casos de honor y honra, tema que Lope también destacaba en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609). Además, también tenía importancia el concepto de travestismo como recurso propiamente barroco debido al carácter ilusorio que tenía esa idea de ser y parecer.

La mujer varonil proporcionaba a las espectadoras el placer de la aventura y la liberación vicaria. A través de ella, durante una o dos horas, se volvían valientes, atrevidas, ingeniosas; se enfrentaban a los hombres en su propio terreno, competían como iguales y, a menudo, les ganaban en su propio juego (McKendrick 1974: 320).⁴

Esta idea de libertad es la que se quiere señalar a lo largo de este apartado; la importancia del traje masculino en la mujer radica en su uso como elemento transgresor, pues rompe con las normas sociales establecidas y permite a la mujer una libertad de movimiento y acción que hasta entonces no se le permitía. No obstante, estoy de acuerdo con la idea de Escalonilla de que, aunque esta mujer liberada a través del disfraz tiene una dimensión moderna, no hay que olvidarse de que los dramaturgos y las dramaturgas se hallaban instalados «en el seno de una sociedad preminentemente masculina y conservadora» (Escalonilla 2001: 43).⁵ De esta forma, el dramaturgo debía valerse de ciertos recursos «para incardinar en ella sus propuestas de reivindicación femenina» (Escalonilla 2001: 43).

Lo curioso de las ideas que proponen McKendrick (1974), Escalonilla (2001) o Escabias (2023) es que se oponen a otra parte de la crítica, que concibe el travestismo masculino como una forma más de adaptación a la estructura patriarcal. Por un lado, Escalonilla habla del concepto de mujer fuera de los estereotipos de la época; el personaje se crea mediante «mecanismos de la vida cotidiana que le permiten insertar determinadas conductas progresistas y rebeldes [...] [para] poder presentar el tema sin escandalizar y [para que] el público comprenda lo que se ve en escena» (Escalonilla 2001: 43). Ante esta propuesta de mujer, «el disfraz varonil de la mujer se percibe como valorizante y grato y para nada señal de feminismo reivindicador» (Becker en Escalonilla 2001:43).

Por otro lado, Arellano (2015) comenta:

Así, a propósito de *La prueba de los ingenios* aduce valoraciones tan peregrinas como la de la mujer vestida de hombre considerada un ataque a la estructura patriarcal,⁶ ya que —apunta González Ruiz— toda ambigüedad en la identificación sexual sería un peligro: ingenua explicación que no tiene en cuenta el gusto de los espectadores masculinos precisamente por ver más nítidas las formas femeninas (de

⁴ «For the women theatre-goers the *mujer varonil* provided the pleasure of vicarious freedom and adventure. Through her, for an hour or two, they became brave, daring, resourceful; they met men on their own ground, competed as equals, and often beat them at their own game».

⁵ Aunque el trabajo *Mujer y travestismo en el teatro de Calderón* de Escalonilla (2001) se basa en las mujeres travestidas en la obra de Calderón, aquí tomo sus ideas porque tanto Calderón como Ana Caro parten de un mismo modelo de mujer travestida. Aunque Calderón y Ana Caro puedan tratar la figura de la mujer de formas distintas, hay aspectos que indudablemente comparten.

⁶ *La prueba de los ingenios* es una comedia de Lope de Vega. En ella, Florela se disfraza de hombre para competir contra los pretendientes de Laura, que deben superar un laberinto lleno de enigmas para pedir la mano de Laura.

ahí el éxito del recurso y el escándalo de los moralistas) [...]. La mujer vestida de hombre en el teatro áureo pertenece —en parte— a la estructura patriarcal, no a la liberación de la mujer, aunque algo de esto hay en cuanto que el vestido de hombre permite convencionalmente a las protagonistas una reivindicación de sus derechos y deseos —que a menudo (no siempre) consisten precisamente en reintegrarse a estructuras patriarcales— (Arellano 2015: 5).

Lo que defiende aquí Arellano es que no se debe hacer una lectura forzada de la obra, y que autores como González Ruiz (conocido por su obra *Amistades peligrosas* (2009), donde habla de la inserción de temática homoerótica y de la mujer travestida en la obra de Lope de Vega) van más allá de lo que era el *género* de la comedia en sí.

En este trabajo se verá que, si bien las comedias donde aparecen las mujeres disfrazadas responden a una fórmula y a un molde predeterminado, los análisis aportados por las críticas arriba mencionadas también resultan importantes para estudiar mejor las obras que utilizan el recurso del travestismo.

Por un lado, existe una parte de la crítica que plantea que el texto dramático se ajusta a unas características históricas y sociales. En este caso, se entiende que Arellano (2015: 5) hable de una reintegración a la estructura patriarcal, pues el enredo de todas las comedias con personas travestidas siempre se restablece; estas obras responden a una fórmula teatral y de decoro social que innegablemente vuelve a situar a la mujer travestida en el punto de partida: cohibida, recluida en una situación desigual y obligada a perdonar a su agresor, todo esto, generalmente, velado desde las gracias que suelen soltar los criados antes de ponerle fin a la comedia.

Por otro lado, hay otra parte de la crítica, más *moderna*, que analiza estas obras desde una perspectiva feminista y señala que, indudablemente, las mujeres se encontraban en una situación social de desventaja respecto a los hombres, y el dramaturgo o la dramaturga debía moverse acomodándose a un molde preestablecido; se debe pensar que traspasar ciertos límites no sería fácil para el poeta, por lo que ya solo el tratamiento de unos personajes que invierten el orden natural de las cosas es transformador. El traje varonil permite a la mujer una libertad que como mujer en atuendo propio no le era dada y, como bien señala Escalonilla (2001: 44), «muchos de los disfraces [...] representan la exigencia de un derecho fundamental de las mujeres como seres humanos: tomar decisiones sobre su propia existencia». Por tanto, no se trata de una reintegración a la sociedad patriarcal, sino de una imposibilidad de salirse de esa sociedad, y solo a través de pequeños recursos y acciones poder reivindicar unos derechos carentes en las mujeres. McKendrick también habla de esta convivencia entre lo preestablecido y lo propio:

que [las obras] se rigieran por convenciones dramáticas y consideraciones argumentales no significa que no infundieran en su presentación sus propias ideas y puntos de vista sobre la mujer en general. Lo hicieron. Explícita o implícitamente, por comentario directo a través de algún personaje que puede considerarse portavoz del autor, o por el desarrollo de la trama (McKendrick 1974: 323).⁷

Así, el travestismo juega un papel muy importante para estos personajes femeninos, que carecen de los recursos necesarios para actuar por sí mismos.

3.1. Valor, agravio y mujer

El análisis de la obra dramática *Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro de Mallén, servirá para ejemplificar la importancia del disfraz en la mujer.

3.1.1. Resumen argumental

Jornada primera

La acción se sitúa en Bruselas. Aparecen en escena Estela (condesa) y Lisarda (su prima), que son asaltadas por unos bandidos. Por suerte, aparece don Juan con su criado Tomillo y las salva. Por otro lado, también aparece don Fernando de Ribera, capitán de la guarda, que pide explicaciones de lo que está pasando. En un principio, don Fernando cree que don Juan es el bandido, pero las mujeres le explican que él es su salvador. Estela y don Fernando le piden a don Juan que les diga quién es y de dónde viene, y este cuenta que es un noble de Córdoba, que primero partió hacia Madrid pero luego se fue a Sevilla. Antes de que termine la historia, aparece el príncipe Ludovico y le dice a don Fernando que tiene que volver a la corte con Estela y Lisarda; entonces, don Fernando le pide a don Juan que se vaya con ellos a Flandes, pero antes de partir juntos don Juan le acaba de contar su historia a don Fernando. El cordobés le explica que en Sevilla conoció a una mujer, a la que deshonró y luego prometió en matrimonio para luego abandonarla y huir, terminando en Flandes. Don Fernando le dice que está en deuda con él por haber salvado a la condesa y su prima, e insiste en que se vaya con ellos, por lo que don Juan acepta la invitación.

Paralelamente, aparece doña Leonor de Ribera vestida de hombre haciéndose pasar por don Leonardo. Doña Leonor explica que está así vestida para recobrar y vengar su honor, y que no piensa parar hasta matar a don Juan. Además, le dice a su criado que

⁷ «That they were governed by threatical conventions and considerations of plot, does not mean that they did not infuse into their presentation their own ideas and views concerning women in general. They did. Explicitly or implicitly, by direct comment through some character who can be considered the author's mouthpiece, or by development of the plot».

deben encontrar a su hermano, don Fernando de Ribera, al cual no ve desde que ella tiene seis años, por lo que será difícil que su hermano la reconozca. Justamente aparecen don Fernando y el príncipe Ludovico por su lado, y doña Leonor y su criado Ribete escuchan la conversación que están teniendo. Don Fernando le cuenta a Ludovico la hazaña de don Juan, explica que el caballero siente inclinación por Estela y afirma que cree que ella también siente inclinación por él. Leonor no puede creer estas palabras y se lanza a hablar con su hermano haciéndose pasar por don Leonardo. Leonardo/Leonor le da a don Fernando unas cartas a nombre de doña Leonor y este le pide explicaciones de quién es. Doña Leonor se inventa una historia para no desvelar su identidad, don Fernando le cree y se hace amigo de Leonardo/Leonor sin saber que es su hermana. Le ofrece quedarse en la corte, y le dice que se quedará en el cuarto de don Juan. Doña Leonor, que no puede desvelar quién es, pregunta por ese tal don Juan, y se queda atónita al descubrir lo cautivados que están todos por el andaluz. Además, descubre que a don Juan le gusta Estela, lo que la enfurece aún más.

Jornada segunda

Comienza la jornada con Estela y Lisarda hablando, y Estela le confiesa que a ella no le gusta Ludovico ni Juan, sino Leonardo, del que se ha enamorado nada más verle. Aparece don Fernando, que, como amigo de Ludovico y de don Juan, quiere que Estela se junte con alguno de los dos. Estela le dice a don Fernando que no piensa casarse con ninguno. Mientras hablan, Leonor está escuchando, y aprovecha el momento en el que don Fernando se va para hablar con Estela. Fingiendo que es don Leonardo, adula y enamora a Estela con sus palabras, y la condesa le dice que la espere esa misma noche en el jardín para poder hablar. Leonardo/Leonor acepta y, al irse, se encuentra con el príncipe Ludovico, que está desolado por el rechazo de Estela. Aquí aumenta el enredo de la obra, pues doña Leonor, que a ojos de todos es don Leonardo, le dice a Ludovico que Estela se le ha confesado, pero como es tan buen amigo le propone que sea Ludovico el que vaya al jardín esa noche haciéndose pasar por don Leonardo; Ludovico acepta y se va con Leonardo/Leonor. Sale a escena don Juan, que lamenta el rechazo de Estela, y por otro lado aparece el criado de doña Leonor, Ribete, al que ha mandado su ama para darle un papel en nombre de Estela; así, don Juan cree que Estela le ha citado para verse a solas esa misma noche.

Llega la noche y aparece doña Leonor, que espera ansiosa y con dudas a don Juan. Al mandar a Ludovico con Estela, ninguno de los dos podrá ver a don Juan, y así Leonor podrá encararse con el hombre sin que nadie se entere. Aparece don Juan y es interceptado

por doña Leonor, que se aprovecha de la oscuridad de la noche para no ser descubierta. En esta conversación, Leonor, sin descubrir su identidad, le dice a don Juan que sabe lo que ha hecho y le recrimina sus acciones, las cuales don Juan niega constantemente. Ante esto, doña Leonor le dice que saque la espada y luchen; don Juan le pregunta a la persona que le está retando que desvele su identidad y sigue negando que él haya ofendido a nadie. Leonor no le dice quién es y se va, pero don Juan la sigue. Por otro lado, aparece Ludovico al encuentro de Estela y finge que es don Leonardo. Al mismo tiempo, a doña Leonor le ha dado tiempo a cambiarse de ropa y ponerse galas de dama otra vez; aparece don Juan, que no entiende cómo ha podido perder el rastro del enemigo que le retó, y doña Leonor le habla fingiendo ser Estela. Como don Juan cree que iba a tener una cita con Estela esa misma noche, se cree que la mujer que le habla es la verdadera Estela. Así, Estela/doña Leonor le recrimina a don Juan lo que le hizo a Leonor en Sevilla; don Juan le echa la culpa a don Fernando de que ahora *Estela* sepa lo que le hizo a Leonor, le niega a Estela/doña Leonor lo que hizo, y le dice que no le importa Leonor porque Estela es más hermosa. Paralelamente, tiene lugar la conversación entre Ludovico y la verdadera Estela; don Leonardo/Ludovico intenta convencer a Estela de que el príncipe es mejor para ella, pero Estela le sigue rechazando y dice que solo siente afecto por él (es decir, por don Leonardo, que en estos momentos es fingido por Ludovico). Se vuelve entonces a la escena entre Estela/doña Leonor y don Juan. Estela/doña Leonor le dice a don Juan que le da una última oportunidad para que vuelva a España y le pida perdón a doña Leonor por lo que le ha hecho; don Juan se niega y encima la insulta aún más. Estela/doña Leonor, que no aguanta más los desprecios de don Juan, le dice que entonces se olvide de Estela y que solo le había citado para dejarle claro que no le gusta ni va a estar con él, lo cual resulta un desprecio total hacia don Juan. En este punto de la obra, hay malentendidos entre todos los personajes: don Juan se encuentra con el enmascarado sin saber quién es; Ludovico finge ser don Leonardo y se encuentra con Estela; don Juan, tras su disputa con el enmascarado, se encuentra con Estela/doña Leonor y ahora cree que, por un lado, don Fernando le dijo a Estela lo que hizo en Sevilla (pues solo don Fernando sabe lo que pasó entre doña Leonor y don Juan), y, por otro lado, cree que Estela le ha rechazado. Ludovico termina apenado tras el rechazo de Estela, don Juan enfadado con don Fernando y Estela, y doña Leonor dichosa de haber llevado a cabo con éxito su plan.

Jornada tercera

Aparecen en escena don Fernando y don Juan. El primero no entiende nada de lo que está pasando y le dice a don Juan que él nunca le dijo nada a Estela. Llegan Estela y Lisarda

y don Juan le habla a Estela de la noche anterior, lo que produce que el propio don Juan le confiese a Estela lo que le hizo a doña Leonor. Estela se enfada con él por haberle hecho eso a una mujer y se va. Las mujeres sobornan a Tomillo, el criado de don Juan, y le piden que les cuente quién es esa tal Leonor. Tomillo se lo dice y las mujeres, que ahora saben la historia, se van. Aparece doña Leonor vestida de don Leonardo y se encuentra con don Juan, que le pide que, como amigos que son, deje de cortejar a Estela, pues él también está enamorado de la condesa. Don Leonardo/Leonor le dice que no se preocupe, pues él no está enamorado de Estela, sino de otra mujer, y le enseña a don Juan un retrato. Don Juan, al ver el retrato, se queda atónito, pues en un retrato de la mismísima Leonor. Don Leonardo/Leonor le dice que ha venido desde España a saldar el agravio que se le hizo a su amada, doña Leonor, y don Juan le dice que Leonor fue una mujer fácil. Aquí empieza don Juan a confundirse con lo que dice, primero le echa la culpa a Leonor y luego se la echa a sí mismo, después la insulta y más tarde dice sentir celos porque Leonor está con otro hombre. Don Juan termina admitiéndole a don Leonardo/Leonor lo que le hizo a la dama en Sevilla, por lo que don Leonardo y don Juan quedan en hacer un duelo, pues don Leonardo tiene que vengar la ofensa que se le hizo a doña Leonor (es decir, a ella misma) y don Juan cree que doña Leonor le ha deshonrado a él por haberse ido con otro hombre. Sin embargo, antes de que ocurra ninguna pelea aparecen don Fernando y Ludovico, que piden explicaciones de lo que está ocurriendo. Don Leonardo le dice a don Fernando que don Juan mancilló a su hermana; don Juan, que no sabía que doña Leonor era la hermana de don Fernando, se queda horrorizado. Ahora don Fernando también quiere matar a don Juan, pero antes de que nada ocurra, don Leonardo se retira y aparece doña Leonor vestida de mujer. Les explica a todos el engaño que maquinó durante toda la obra y perdona a don Juan. La comedia termina con don Juan y doña Leonor casados, así como Estela con don Fernando, el príncipe Ludovico con Lisarda, y los criados entre ellos.

3.1.2. Análisis de *Valor, agravio y mujer*

La trama parte de la idea de la deshonra y consecuente venganza por parte de doña Leonor. Doña Leonor, la protagonista de esta obra, es seducida y falsamente prometida en matrimonio con don Juan, quien más tarde la abandona. Ante esta situación de deshonra, doña Leonor decide travestirse y hacerse pasar por don Leonardo con la intención de encontrarle y matarle para saldar el agravio. A partir de esta idea principal se sucederán

una serie de enredos con el resto de los personajes y el final que, como más tarde se comentará, no es tan prototípico como parece.

En su nómina de *mujeres varoniles*, se puede observar que Leonor correspondería a la que McKendrick (1974: 262) denomina la *vengadora*; esta se caracteriza por ser una mujer a la que dan palabra de matrimonio y luego es abandonada. Este abandono permite a la mujer travestirse y jurar venganza contra el hombre que la ha agraviado. Además, McKendrick resalta la idea de que el personaje de la *vengadora* se mueve por motivos y emociones mucho más complejos que únicamente el amor. Por otro lado, la autora señala que «la *vengadora* es *varonil* porque al realizar una acción tan positiva está desplazando al hombre» [«the avenger is *varonil* because by taking such positive action she is ousting the male»] (McKendrick 1974: 262). Leonor, en palabras de McKendrick, no es un personaje *varonil* porque se vista como un hombre, sino porque asume el rol y las responsabilidades de este y es ella misma la que defiende su honor.

Sobre esta alusión a lo varonil, Bravo-Villasante ya hablaba de este tipo de mujer: «en los siglos XVI y XVII el adjetivo *varonil* aplicado a la mujer significa un mérito. El sentido peyorativo que cobra en nuestros días esta palabra [...] no se conocía [...]. Antes bien era el mayor elogio que podía hacerse de una dama» (Bravo-Villasante 1974: 64). Lo primero que se puede observar en la obra es que el elemento del travestismo no aparece por gusto o deseo de su protagonista; la dramaturga pone a la mujer en una situación excepcional donde la única solución al problema es vestirse de hombre. Curiosamente, esta idea del disfraz como imposición a causa de las circunstancias es algo que también se ve mucho en las disfrazadas de Calderón. En este sentido, Escalonilla (2001: 49) señala que este uso del disfraz venía dado por el público:

el travestismo actúa como mecanismo tranquilizador de la conciencia subliminal del espectador, que se halla inmerso en una sociedad profundamente patriarcal y que consiente la promoción femenina y su intrusión en un campo de actuación masculino debido a que la auténtica identidad de la impostora permanece oculta tras el seudónimo *varonil*.

Doña Leonor finge enclaustrarse para que nadie sospeche que ha ido tras don Juan en busca de venganza; así es como aparece la situación del disfraz: «D.^a LEONOR. En este traje podré / cobrar mi perdido honor» (vv. 464-465). De esta forma, Delgado habla de una ruptura con la tradición de servidumbre, que es reemplazada por la dominación femenina (en Escabias 2023: 41). «La protagonista reclama el respeto debido como ser humano y se permite la libertad y las oportunidades que los hombres disfrutaban» (Delgado 1998 en Escabias 2023: 41). Se habla de una ruptura con la tradición porque las mujeres no tenían honor propio y este pertenecía a los hombres, las mujeres eran vistas

como meros recipientes del honor, no solo suyo sino de su familia, y las situaciones de deshonor debían ser saldadas por los hombres y nunca por ellas: «Las convenciones sociales que hacían del honor patrimonio del varón convirtieron la venganza en un deber masculino» [«The social conventions which made honour the patrimony of the male made vengeance a masculine duty»] (McKendrick 1974: 261).

McKendrick señala que la venganza en este tipo de comedias era importante no solo porque la mujer *usurpaba* el papel destinado al hombre, sino porque esta se hacía valer como individuo valioso, como un ser humano que también tenía honor propio:

Al vengarse ella misma, no solo usurpa el papel que desempeña el hombre en el mantenimiento del orden social, sino que, lo que es más importante, se revela tan sensible a los honores como el propio hombre, planteando así un desafío directo a la superioridad de este. La mujer con sentido del honor es consciente de su valor y dignidad como persona (McKendrick 1974: 261).⁸

Escalonilla (2001: 48) habla de una «renuncia al sometimiento o a la resignación [...] no se conforman con ser las víctimas inocentes del desprecio y el abandono».

De manera irónica, Caro de Mallén pone en boca de Ribete, el criado de doña Leonor y personaje cómico de la obra, una serie de opiniones sobre su ama y la idea de la venganza que servirán justamente para exponer esta individualidad de la mujer, así como su valentía y fuerza. Aunque Ribete ayude a doña Leonor en su cometido, el sirviente nunca deja de recordarle a la joven que por mucha valentía y destreza que posea, sigue siendo una mujer: «Y la fuerza, / di, señora, ¿dónde yace?» (vv. 1339-1340). Esta creencia de que la mujer es inferior al hombre no es más que una mera burla por parte de la autora para dejar en evidencia a las personas que creían esto. Ante la pregunta de Ribete, Leonor le responde: «Semíramis, ¿no fue heroica? / Cenobia, Drusila, Draznes, / Camila, y otras cien mil, / ¿no sirvieron de ejemplares / a mil varones famosos?» (vv. 1341-1345). De nuevo, se observa la independencia de este personaje, de su fuerza y de su individualidad. Leonor se niega a ser una víctima más; «la llave de la solución [...] la tiene la propia mujer mediante su actitud resoluta, audaz y en absoluto timorata» (Escalonilla 2001: 59).

Algo curioso sobre los personajes es que, desde un principio, doña Leonor da la sensación de ser presentada como una mujer vengativa, en contraste con don Juan, que recibe el afecto de todos los personajes y es visto como un hombre de gran agrado y

⁸ «By taking the revenge upon herself, she not merely usurps the role played by the male in the maintenance of social order, but more important, reveals herself to be as sensible of honours as man himself, thereby presenting a direct challenge to the superiority of the male. The woman with a sense of honour is conscious of her worth and dignity as a person».

valeroso. La construcción paralela de ambos personajes, desde mi punto de vista, sirve para enfatizar el desprecio de doña Leonor por don Juan y poder justificar aún más sus ganas de venganza. Mientras Leonor se prepara para buscar a don Juan, la obra narra la historia paralela del caballero, que salva a Estela y Lisarda de unos bandidos: «LISARDA. Mas un caballero noble / nos libró» (vv. 193-194). Así es como don Juan conoce a don Fernando, que resulta ser el hermano de doña Leonor e ignora la situación en la que se encuentra su hermana. Entre los dos personajes masculinos se forja una gran amistad (aun cuando don Juan le confiesa a don Fernando que el primero burló a una dama), y en las palabras de don Fernando se puede ver el gran cariño que le tiene: «Es la primer maravilla / de su talle [...] aunque fácil, pues ingrato, / a una dama de Sevilla / a quien gozó con cautela / hoy aborrece» (vv. 764-769). Por otro lado, los personajes de Estela y Lisarda opinan lo mismo que don Fernando, ingenuas al verdadero carácter de don Juan:

LISARDA. ¿Qué te parece don Juan,
 Estela?
ESTELA. Bien me parece.
LISARDA. Cualquier agrado merece
 por gentilhombre y galán.
 ¡Qué gallardo, qué airoso,
 que alentado, qué valiente
 anduvo! (vv. 887-894).

Esta imagen de don Juan es irreal ante los ojos de Leonor, las palabras que oye pronunciar a su hermano le parecen inverosímiles. Esta falsa apariencia que se ha creado en torno a don Juan hace que Leonor acreciente su odio hacia él, incluso Ribete puede notar el odio de su ama, que no puede creer lo que ha oído de don Juan: «Centellas, furias, enojos, / viboreznos, basiliscos, / iras, promontorios, riscos / está echando por los ojos» (vv. 800-803). Esta situación de enredo servirá para que doña Leonor se cobre su venganza ya no desde un mero plano físico, como es la muerte de don Juan, sino desde un plano psicológico; pues doña Leonor descubre por boca de su hermano que don Juan está enamorado de Estela, la condesa. Leonor, que lleva todo este tiempo haciéndose pasar por don Leonardo, consigue conquistar a Estela, que realmente no siente nada por don Juan más allá de un agradecimiento por haberles salvado la vida a ella y a su prima Lisarda:

ESTELA. La obligación de don Juan,
 bien solicita en mi intento
 forzoso agradecimiento.
 Mas este Adonis galán,

este fénix español,
este Ganímedes nuevo,
este dios de amor mancebo,
este Narciso, este sol,
de tal suerte en mi sentido
mudanza su vista ha hecho,
que no ha dejado en el pecho
ni aun memorias de otro olvido (vv. 912-923).

Por otro lado, Escabias señala la importancia que tiene el papel de la noche en estas comedias de enredos, donde «unos personajes suplantan a otros amparándose en la oscuridad» (Escabias 2023: 40). Así, doña Leonor tiene un encuentro con don Juan en un momento donde la oscuridad le permite a Leonor hablarle sin miedo a ser descubierta; es aquí donde la joven expresa su desprecio por don Juan, que no es ni caballero ni persona honorable:

LEONOR. No es esta la vez primera
que de mí os aficionasteis,
mas fue ficción, porque sois
aleve, ingrato, mudable,
injusto, engañador, falso,
perjuro, bárbaro, fácil,
sin Dios, sin fe, sin palabra (vv. 1452-1458).

Lo curioso de esta situación es que don Juan niega lo que doña Leonor le dice, se hace el sorprendido y se queda estupefacto ante las duras palabras que oye. Don Juan «se exime de responsabilidad ante sus propias decisiones» (Scout-Soufas 1997 en Escabias 2023: 42) y termina caracterizado como un personaje ridículo, en contraposición a los poderosos personajes femeninos de la obra. La propia Ana Caro hace que don Juan se retrate como un hombre ridículo y aborrecible, muy lejos del honorable caballero que aparentaba ser al principio de la obra. En esta escena, no solo se ve que abandona a Leonor porque se cansó de ella, sino que en un primer momento niega lo que ha hecho.

Tras una serie de enredos que permiten a Leonor cambiar de hombre a mujer y viceversa, don Juan acaba confundido y piensa que don Fernando, al que le había confesado que había burlado y abandonado a una dama en Sevilla, le ha traicionado y le ha confesado a Estela estos hechos. El disfraz permite crear situaciones de enredo donde don Juan termina evidenciándose a sí mismo. Doña Leonor, ahora con traje de mujer, se hace pasar por Estela y le recrimina a don Juan lo que le hizo a la dama de Sevilla (es decir, a ella misma); aquí es donde reluce el verdadero carácter de don Juan, que es acorralado por la situación y habla de Leonor como si fuera un mero objeto que no tiene importancia ni valor:

D. JUAN. Así yo, que a Leonor vi,
 o de lucero o estrella,
 adoré su lumbre bella
 y su mariposa fui;
 mas luego, mirando en ti
 del sol lucientes ensayos,
 hallé sombras y desmayos
 en la vista de mi amor,
 que es poca estrella Leonor,
 y eres sol con muchos rayos (vv. 1701-1710).

El desprecio que manifiesta en estos versos don Juan por doña Leonor sirve para reflejar esa caracterización ridícula del personaje, que desprecia a una mujer delante de otra pensando que así Estela le va a perdonar. Ante los ojos de don Juan, Leonor es una mera estrella que no tiene comparación con el sol, con Estela, y eso parece ser excusa suficiente para abandonarla y despreciarla. En este punto de la obra se puede observar el verdadero carácter de don Juan, que hasta ahora había intentado mantener una fachada de hombre impoluto: abandona a Leonor, la desprecia y la insulta delante de otros; es un personaje pérfido que roza lo cómico de lo ridículo que es. Aun así, doña Leonor quiere darle una última oportunidad, y aún fingiendo ser Estela le dice que vuelva a España para pedirle perdón a Leonor, a lo que don Juan contesta: «Por solo amaros, la aborrece al doble / mi voluntad» (vv. 1788-1789). Cansada de estos desprecios, Leonor le responde: «Pues perded la esperanza, / que solo os he llamado / por dejaros, don Juan, desengañado» (vv. 1790-1792). Así, Leonor se cobra una de sus venganzas y destruye la posibilidad de que don Juan se case con Estela. Leonor se va y deja solo a don Juan, que tacha a Estela de «ingrata» (v. 1813), produciéndose una situación completamente paradójica, pues don Juan se siente ofendido por lo que ha oído de boca de Estela/Leonor y no acepta esta situación. Para él es una gran ofensa que Estela le desprecie de esa forma, lo cual es un tanto irónico si se tiene en cuenta que él ha hecho lo mismo con Leonor.

Comienza la última jornada de la obra y con ella la resolución final. Por culpa del enredo que se produjo la noche anterior, don Juan cree que Estela ya sabe que deshonoró y abandonó a Leonor en Sevilla, por lo que este le confiesa por error el suceso que tanto quiere esconder. A partir de aquí, Estela empieza a tener una actitud más distante y fría con don Juan, e incluso defiende a doña Leonor en una ocasión:

D. JUAN. Injustamente me agravia
 vuestro desdén, bella Estela.
ESTELA. Leonor fue vuestra agraviada (vv. 1962-1964).

Unos pocos versos más adelante, vuelve a aparecer doña Leonor vestida de don Leonardo, y le enseña a don Juan un retrato de Leonor, lo que perturba mucho al hombre. Aquí se produce el clímax de la obra, don Leonardo le dice a don Juan que tiene el retrato de doña Leonor porque se van a casar, pero no puede hacerlo si antes no se cobra el agravio que don Juan le ha hecho a su futura esposa. Esta situación de enredo ejemplifica esa obligación masculina que tenían los hombres con respecto al honor de las mujeres, y cómo aquí la mujer travestida es capaz de tomar las riendas de su propia vida y defender algo que considera de su propiedad, no de la del hombre. Como bien señala Escalonilla, «la soledad en que se halla constituye el resorte de actuación de esta dama en la defensa de su propio honor disfrazada de hombre» (Escalonilla 2001: 45). Doña Leonor no tiene a nadie cuando es abandonada por don Juan, lo más fácil habría sido no hacer nada, resignarse, «permanecer en el ámbito doméstico a salvo de riesgos, obedecer las reglas de un código mayoritariamente masculino» (Escalonilla 2001: 53). Pero esto no es lo que la autora quiere para sus protagonistas, que prefieren arriesgarlo todo para luchar por ellas mismas y por sus derechos como seres humanos. Esta idea de mujer autosuficiente es la que resalta Escabias (2023: 41) en su estudio sobre Ana Caro:

es la mirada de una mujer dirigida a un mundo dominado por los hombres, una mirada que subvierte el orden establecido en el siglo XVII, una voz femenina en un contexto en el que lo femenino no tenía voz. Ana Caro de Mallén hace protagonistas absolutas de sus destinos a sus mujeres de ficción.

Continuando con la obra, don Juan no puede creer esta situación y surgen en él unos celos ridículos, maldice y adora a Leonor por partes iguales. El absurdo al que lleva Ana Caro a don Juan es asombroso, y pone en boca de nuestro anticaballero unos versos que producen risa de lo irónicos y absurdos que son:

D. JUAN. Esa mujer,
 ese monstruo, ese prodigio
 de facilidad fue mía.
 Dejela y, aborrecido,
 pueden más celos que amor.
 Ya la adoro, ya la admiro
 al rapaz arquero alado;
 pero ni aun hallo camino
 matándoos para vivir,
 pues la ofensa que me hizo
 siempre estará en mis oídos (vv. 2252-2262).

Estos versos advierten el carácter igualitario que la autora quería conseguir a través de su personaje: al final don Juan se siente ofendido porque cree que Leonor no se ha comportado como se esperaba de una mujer barroca, «el silencio, la timidez y la

obediencia eran las cualidades más apreciadas en una mujer, pues suponían sumisión con respecto al varón» (Escalonilla 2001: 69). Que Leonor pueda continuar con su vida y amar a otro hombre es lo peor que puede oír don Juan porque ataca directamente a esa sumisión que las mujeres debían profesar a los hombres.

Al final de la obra, doña Leonor, aún vestida de don Leonardo, le confiesa a su hermano don Fernando lo que don Juan le hizo a su hermana. Discutiendo don Juan y don Fernando, vuelve Leonor vestida de dama y confiesa que ella era don Leonardo y su intención era vengarse y matar a don Juan, pero viéndole arrepentido decide perdonarle y se casan:

LEONOR.	Salí a quitarte la vida, y lo hiciera ¡vive el cielo! a no verte arrepentido, que tanto puede en un pecho valor, agravio y mujer. Leonardo fui, mas ya vuelvo a ser Leonor. (A D. JUAN.) ¿Me querrás?
D. JUAN.	Te adoraré.
RIBETE.	Los enredos de Leonor tuvieron fin (vv. 2718-2726).

Aunque parezca un final prototípico del teatro barroco, se puede observar que Ana Caro le dio un toque propio. Si bien es cierto que el enredo se resuelve y doña Leonor se casa con don Juan, desenlace que responde a la fórmula de la comedia, aquí no hay presencia de un tercero (como el rey) o de una figura masculina que pueda poner fin al conflicto. Leonor es la única que se escapa en defensa de su honor y la que termina resolviendo el conflicto; ni siquiera don Fernando, que como hermano de la agraviada debería asumir el rol de justiciero, es capaz de poner fin a la situación que se produce cuando se descubre que la mujer que ofendió don Juan fue su hermana. Así, Ana Caro de Mallén toma el personaje de la mujer travestida y la hace única en su obra, la hace fuerte e independiente, ingeniosa y atrevida, Leonor se convierte en dueña de su destino y trastoca las convenciones sociales de una época que no podía concebir una mujer de ese carácter.

4. Travestismo femenino⁹

A lo largo del Siglo de Oro la mujer vestida de hombre fue un recurso hartamente usado por los dramaturgos, sin embargo, no se puede decir lo mismo del hombre disfrazado de mujer. Por lo general, el travestismo femenino solía darse en ciertos contextos culturales como los carnavales, y, muy próximo a lo carnavalesco, en el teatro breve; ambos eventos tenían la misma función lúdica. Sobre esto, Martínez (2011: 20) afirma que:

Los autores de piezas teatrales breves presentan en sus textos, en diversas ocasiones, algunas formas de heterodoxia sexual en el varón, empleadas siempre como recurso cómico, como no podría ser menos tratándose de las características propias del teatro breve [...]. Es relativamente frecuente la presencia de una inversión de roles de género en mayor o menor grado, que hace aparecer sobre las tablas a hombres afeminados o travestidos; o la sugerencia de la inversión en el deseo, que produce un equívoco homosexual y permite que personaje varones intenten seducir a otros.

Este travestismo no presenta ninguna transgresión verdadera porque solo pretende entretener, busca la risa fácil del público sin ahondar en temas más complejos. En este trabajo ya se ha destacado que, aunque el travestismo era una realidad en aquellos años, también era perseguido y penado debido a lo inmoral que resultaba, por la función que ejercía la ropa como elemento distintivo de los géneros. Este asunto era aún más peliagudo en torno al travestismo femenino porque podía implicar una presunta homosexualidad del personaje; así, explorar de manera seria y crítica la vivencia de un hombre en traje de dama era algo que no podía tratarse a la ligera y podía comprometer al dramaturgo.

Por tanto, en contextos no carnavalescos o de entretenimiento, los condicionamientos sociales impedían la presencia de este hombre disfrazado (Fernández Martínez 2015: 301), lo que explica el plano de actuación tan pequeño en el que se movía este personaje del travestido. Martínez (2011: 14-15) expone algunos casos de personajes travestidos de mujer en fiestas populares, «como “la vella” de Viana del Bollo y tenemos noticia de dos bodas burlescas celebradas en la corte, en 1623 y 1638, que conocemos gracias a sendas relaciones». También es conocido el caso del cura en el *Quijote*, que iba a travestirse de mujer para engañar al hidalgo y que volviese a su aldea, aunque al final no lo hace por considerarlo indecoroso: «vino el cura en un pensamiento muy acomodado [...] lo que había pensado era que él se vestiría en hábito de doncella andante» (*Quijote*, p. 256); una novela breve de María de Zayas, *Amar solo para vencer*; o *El andrógino*, de

⁹ Cuando hable de *travestismo femenino* me estaré refiriendo al cambio de hombre a mujer.

Francisco de Lugo y Dávila. Más allá de estos pasajes u obras cortas, el hombre travestido en la literatura no tuvo casi presencia en comparación con las mujeres disfrazadas.

El ser homosexual, ya no solo en el siglo XVII sino desde la Edad Media, tenía consecuencias muy graves; debido a la tradición cristiana tan presente en España, la desviación de la sexualidad era algo negado y condenable; moral y socialmente no era bien visto pues se creía que el hombre debía continuar la labor de Dios o cooperar con él, es decir, el hombre había sido creado para procrear. La sodomía, entonces, era la cara opuesta de esta idea cristiana; cualquier deseo o placer hacia el mismo sexo era «aplastado y valorado como argucia satánica, como pérdida de la Virtud y como representación del Mal» (Mérida Jiménez 2021: 37). Y, aunque en un principio el término *sodomía* abarcaba prácticas de todo tipo: desde la masturbación hasta la zoofilia o el incesto, con el tiempo fue reduciendo sus significados, identificándolo exclusivamente con la práctica sexual o las relaciones eróticas entre hombres y mujeres, y, más comúnmente, con el coito anal. Además, también se hablaba de una sodomía perfecta y otra imperfecta: la perfecta sería aquella en la que el coito se da con una persona del mismo sexo; mientras que la imperfecta se da entre personas del sexo opuesto pero que practican el coito en «un lugar indebido, es decir, *extra vas naturale*» (Martínez 2011: 16). Sin embargo, y generalmente, el acto sodomita se relacionaba directamente con el sexo entre hombres. Por tanto, este sodomita, alejado de Dios por su negación a colaborar en la reproducción de la especie humana, es repudiado y perseguido, situación que en los siglos XVI y XVII se puede observar gracias a dos pragmáticas: la dictada por los Reyes Católicos en 1497 y la de Felipe II en 1592 (Martínez 2011).

Por otro lado, existe un problema al hablar de sodomía femenina, puesto que varios documentos que Mérida Jiménez rescata advierten del carácter dudoso de lo que podía considerarse o no sodomía como tal:

La visión polisémica de los moralistas de la sodomía y su multiplicidad de significantes significaba que, en la retórica de los moralistas, tanto el hombre como la mujer podían cometer sodomía. Sin embargo, «aunque un crimen», muchos moralistas consideraron la sodomía entre mujeres como «no auténtica, imperfecta, desprovista de semen desperdiciado o dispersado» y los tribunales por lo general delegaban estos casos y sus sentencias a los obispos locales (Mérida Jiménez 2021: 70).

El lesbianismo o sodomía femenina se consideraba «un crimen de naturaleza inferior al de la sodomía entre varones» (Mérida Jiménez 2021: 70) y textos de los siglos XVI y XVII no hablarían de sodomía como tal, sino de «tocamientos impúdicos» (Mérida Jiménez 2021: 70) o cualquier otra denominación para quitarle importancia al asunto. Por

supuesto, esto no quiere decir que fuese algo generalizado, hay textos que demuestran que el lesbianismo también era severamente castigado, aunque es innegable que hay posiciones más dudosas sobre el tema de las relaciones sexuales entre mujeres (Mérida Jiménez 2021: 70-71). La idea que se tenía sobre el lesbianismo en aquellos siglos no era algo que la gente tuviera muy claro, y había opiniones diversas sobre lo que era o no era condenable.

Esta realidad social se refleja muy claramente en el teatro barroco, ya que, como bien se ve, el lesbianismo no era algo tan perseguido (ya fuera por su desconocimiento o porque no parecía un asunto tan grave), de ahí que los dramaturgos trataran con más ligereza la posible insinuación erótica entre una mujer disfrazada de hombre y otra mujer que desconoce la verdadera identidad de la travestida. Por otro lado, el hombre disfrazado de mujer no cuenta con la misma permisividad, ya que se expone a ir contra la *Ley Natural*. El homosexual es negado y perseguido, y cualquier insinuación de erotismo entre dos hombres o la desviación hacia el *sexo imperfecto* podía poner en una situación muy comprometida al poeta. Los escritores y escritoras de la época también debían de ser conscientes de la realidad que atañía al homosexual, pues el propio Quevedo escribe unas palabras donde dice que: «los hombres que han sido afeminados, han sido torpísimo vituperio en el mundo. Las mujeres que han sido varoniles, siempre fueron milagrosa aclamación de los siglos» (Casais Vila 2021: 155). Hay que tener en cuenta que, muy probablemente, cuando Quevedo se refiere a los «hombres afeminados» estaba haciendo alusión a los homosexuales. Así lo explica Martínez (2011: 10), donde menciona que la palabra *maricón* apareció de manera documentada por primera vez en el año 1517, «con el principal significado de “afeminado”». Esto explicaría que la presencia del hombre travestido «en el corpus áureo se reduzca aproximadamente a una veintena de obras y, en la mayoría de los casos, “no pasan de ser comparsas”» (Casais Vila 2021: 155). No hay muchos dramaturgos que se atrevieran a hacer una comedia con un personaje masculino disfrazado de mujer, y si los había, solían recurrir a las fuentes mitológicas como escenario y acción de la obra. *El Aquiles* (1636) de Tirso de Molina o *El caballero dama* de Monroy y Silva (1640) son dos ejemplos de comedias conocidas por usar el travestismo femenino, pero se refugian en el pasaje de Aquiles obligado a disfrazarse, no hay realmente una ruptura con la norma o un cambio en lo que se venía haciendo hasta ahora (Casais Vila 2020: 11). Incluso en las obras tempranas de Lope hay una «profusión del disfraz masculino por parte de la dama» (Fernández Mosquera 2015: 301-302) y no hay ningún ejemplo de hombre disfrazado de mujer, o al menos de hombre travestido que

aparezca en el plano central de la acción o tenga relevancia en la narración. Se sabe que hay dos comedias de Lope donde aparece el hombre disfrazado de mujer, pero este recurso siempre recae sobre el gracioso y su aparición en escena es muy limitada; por ejemplo, el personaje de Hernando en *La discreta enamorada*, donde su presencia en la obra es de un 13,62% (Valdemoros y Amelang, s.f.), o el de Beltrán en *El acero de Madrid*, con un 13,73% (Valdemoros y Amelang, s.f.). Se entiende entonces que este tipo de travestismo recaía sobre el gracioso a modo de burla, o bien sobre personajes pasivos y ridículos (Casais Vila 2021: 156).

4.1. Las manos blancas no ofenden

En 1609 Lope de Vega publica su *Arte nuevo de hacer comedias*, donde hace referencia al agrado que produce la mujer vestida de hombre y que sentará las bases en el teatro áureo de una larga y explotada tradición de disfrazadas. Autoras como Bravo Villasante (1988) señalan la indiferencia o aburrimiento que sentía Calderón por el personaje de la disfrazada, aunque eso no quita que no le diera el gusto al público y creara, en ocasiones, personajes con atuendos que no les correspondían. Sin embargo, Calderón se inclinaba por presentar mujeres más bien masculinas o varoniles, que muchas veces no requerían de un disfraz para dejar claro su carácter orgulloso o soberbio. A diferencia de Lope, que solía presentar mujeres de «naturaleza femenil» (Bravo Villasante 1988: 100), o de Tirso, cuyas damas destacaban por su «picaresca ingeniosidad y la malicia, no siempre perversa» (Bravo Villasante 1988: 100), los personajes femeninos de Calderón no se regían por esas primeras ideas de mujer travestida femenina: en más de una ocasión, la mujer ya cuenta con una caracterización masculina que le permite escapar o huir sin necesidad de un disfraz. Cuando Calderón pasa a ser el mayor representante del teatro en España, el disfraz masculino de la mujer ya había llegado a un grado considerable de desgaste; «aún así, Calderón lo usa, con menos profusión que otros [...] pero lo dota de una proverbial riqueza en la construcción del personaje femenino que lo luce» (Fernández Mosquera 2015: 298).

Hay que tener en cuenta que, si Lope publica el *Arte nuevo de hacer comedias* en 1609, pasarían más de veinte años hasta que Calderón se situara en el centro del universo dramático de la época. Pensemos que *La vida es sueño* se estrena en 1635, veintiséis años después del discurso de Lope. En esas casi tres décadas hubo tiempo de sobra para explotar al máximo el recurso de la mujer disfrazada de hombre, por lo que se entiende que Calderón no profundizara tanto en ciertos aspectos como podía ser la descripción de

las prendas que llevaba la disfrazada, cosa que, a Lope o Tirso, por el contrario, les fascinaría. El desgaste del uso de las disfrazadas en la comedia lleva a fijar la mirada en el hombre disfrazado, pues la travestida ya no produce un efecto dramático óptimo: las situaciones en las que se encuentra este personaje son hartamente conocidas y la trama aburre. Además, Cruickshank (Casais Vila 2020: 11) «ha señalado la década entre 1630 y 1640 como un periodo de temáticas más “oscuras” o “experimentales” para el dramaturgo. Esta experimentación supone la preocupación por los roles de género».

Por tanto, Calderón se encontró con un recurso hartamente utilizado en el teatro áureo. Si a esto se le añade la exploración y experimentación de lo femenino y lo masculino, es comprensible que se creara una obra como *Las manos blancas no ofenden*, obra que, como bien se verá ahora, se esfuerza por reavivar la eficacia dramática del travestismo. Esta eficacia se consigue no solo por lo novedoso que resulta la presencia de un personaje masculino en traje de dama, sino porque se trata de una de las pocas comedias (por no decir la única) que pone en el centro de la acción a un hombre travestido. Calderón, «en la búsqueda final de la *meraviglia* teatral» (Fernández Mosquera 2015: 300-301) compone una comedia palatina con un argumento complejo a la vez que novedoso; el dramaturgo es capaz de introducir el travestismo cruzado en esta obra, presentando a la habitual mujer vestida de hombre y también al hombre en hábito de dama, que se comporta como un elemento muy llamativo al lado de otro tan conocido. Lo interesante de esta figura es que Calderón no lo utiliza como recurso cómico (aunque más adelante se verá que el enredo da lugar a situaciones tan inverosímiles que produce cierta comicidad), sino que retrata la angustia y los conflictos internos por los que pasa este hombre afeminado. Además, la comedia no está basada en un pasaje mitológico como ocurre en otras obras, por lo que, en apartados siguientes, se analizarán los recursos o estrategias de los que se sirvió Calderón para poder crear un protagonista afeminado y conseguir el agrado del público al mismo tiempo.

4.1.1. Resumen argumental

Jornada primera

Se abre la escena con el conflicto entre Lisarda y Federico; Lisarda está buscando a Federico por las ausencias de este, demostrando así que está enamorada de él, sin embargo, Federico aparece en escena con su amigo Fabio, y Lisarda se esconde para escucharlos. Así es como Federico empieza un largo monólogo donde explica que él es sobrino directo de Alejandro, príncipe de Ursino. Federico clama ser el heredero al trono de Ursino, pero

el emperador de Alemania dispone a la hija de Alejandro, Serafina, como inmediata heredera. Debido a esto, Federico acaba vagando por distintos lugares de Italia, hasta que años después pasa de nuevo por Ursino, donde se está celebrando la mayoría de edad de Serafina y su ascensión al trono, que además coincide con la búsqueda de un marido para la joven princesa. Al verla, Federico se prenda de ella. Justamente ocurre un incendio en el salón de Serafina y Federico se lanza a salvarla, pues la joven se ha desmayado, pero cuando consigue sacarla, le quitan a Serafina de los brazos y la llevan a la casa de un viejo caballero. Nadie le da importancia a que Federico la salve ni le dan ningún reconocimiento, por lo que Federico desvela que le quitó una joya a Serafina para cuando la vuelva a ver decirle que él es su salvador y así pretenderla. Lisarda sale de su escondite y se encara con él, quitándole la joya y lanzándola al río, impidiendo así el cortejo de Federico a Serafina. Así se rompe la relación entre Federico y Lisarda, el caballero se marcha y la mujer comienza a planear su venganza. Lisarda desvela que en realidad no tiró la joya de Serafina, por lo que aún la tiene en su poder. Con ayuda de su criada Nise, Lisarda se aprovechará del encierro en el que se encuentra su primo César, el príncipe de Orbitelo, para suplantar su identidad, presentarse en la corte con la joya y pretender a Serafina.

Por otro lado, se abre otra escena en la que aparecen unas damas cantando el pasaje de Aquiles sirviendo a Deidamia. Así es como se introduce al personaje de César, que llora angustiado el encierro en el que se encuentra. El joven explica que toda su vida ha sido criado por su madre y mujeres; educado estrictamente bajo la vigilancia de su madre, ha recibido una educación femenina y carece de las habilidades y características varoniles de un caballero, de hecho, su mayor talento es el canto, una actividad muy poco masculina. César se lamenta de su condición con Teodoro, y además le confiesa que está enamorado de Serafina, pues un día pudo ir a la ciudad con su madre y allí la vio desnuda al escabullirse hasta su hospedaje y verla por el hueco de la llave de la puerta. El joven queda prendado de ella, aunque sabe que no tiene ninguna oportunidad porque hay muchos más hombres que la pretenden, y encima él está bajo la vigilancia de su madre. Ante este lamento, Teodoro incita a César a que vaya tras la princesa, y le propone que se disfrace de mujer para poder escapar del encierro en el que se encuentra. El joven acepta a regañadientes, pues no le agrada la idea de tener que vestirse de mujer, pero prefiere eso a seguir encerrado.

Empieza otra escena en la que aparecen Serafina y sus damas, Clori y Laura. Aquí, Serafina se lamenta de tener que contraer matrimonio por el bien del Estado, ya que a ella

no le interesa ninguno de sus pretendientes. Además, sospecha que fue rescatada del incendio por un hombre vil, pues le quitó la joya que llevaba al cuello. Esta queja se rompe con la aparición de los pretendientes, Carlos y Federico. Federico se presenta ante Serafina, aunque, a falta de la joya, no puede decirle que él fue quien la rescató. Justamente aparecen en escena Lisarda y César, Lisarda vestida de hombre y César vestido de mujer. Ambos son rescatados respectivamente por Federico y Carlos. Lisarda se presenta a sí misma como César, y el verdadero César, que no puede descubrirse ante todo el mundo en traje de dama, finge llamarse Celia, una joven que perdió a su padre en el río. Federico se da cuenta de que Lisarda está travestida, pero calla y no dice nada. Serafina decide acoger a los dos en su palacio.

Jornada segunda

Celia/César se ha convertido en la dama favorita de Serafina gracias a su canto y Clori y Laura proponen que Celia/César haga de Hércules en la comedia que se va a llevar a cabo por el cumpleaños de Serafina. Celia/César acepta, pues hacer de Hércules implica volver al traje de hombre. La princesa le confiesa a su nueva dama que Carlos no le agrada como pretendiente, y Celia/César aprovecha para convencer a Serafina de que César es la mejor opción, pero Serafina también aborrece al príncipe de Orbitelo. Debido a la confianza que deposita Serafina en Celia/César, la primera le confiesa que cree que fue su primo Federico quien la rescató del incendio, y por ello siente una mayor predilección por él. De repente aparece Federico, que le va a confesar a Serafina que fue él quien la salvó del fuego. Sin embargo, aparecen Lisarda y Nise e interrumpen la conversación. Lisarda (disfrazada de hombre) le dice a Serafina que Federico miente, y que fue César/Lisarda quien la salvó del fuego, le da la joya a Serafina y se retira. Ante esto, Federico intenta explicarse, pero Serafina, enfadada, no le da opción. Federico le pide a Celia/César que interceda por él y convenza a Serafina de que le hable; Celia/César, aunque no quiere, debe hacerlo, pues es la dama favorita de Serafina y tiene que complacerla. Al final Celia/César consigue que Serafina le vuelva a dirigir la palabra a Federico; Federico intenta explicarle quién es Lisarda, pero antes de que diga nada vuelve a aparecer Nise (vestida de hombre también) y le dice a Serafina que Federico le ha mandado robarle la joya a César/Lisarda para hacerle creer a todo el mundo que él fue quien rescató a la princesa. Federico intenta explicar el engaño que está ocurriendo, pero le vuelven a interrumpir porque aparece Enrique, padre de Lisarda. Serafina le pide a Federico que continúe contando la historia de la dama a la que sirvió, es decir, la historia de Lisarda, pero Federico sabe que no puede revelar delante de Enrique que su hija está disfrazada de

hombre, le pide perdón a Serafina por no darle una respuesta y se va. Enrique le cuenta a Serafina que ha venido a Ursino para buscar a César, pues su madre está muy afligida por su marcha. Serafina le dice que César/Lisarda se encuentra con ellos, por lo que manda ir a buscarlo. Enrique se lo agradece porque lleva años sin ver a César y, aunque le viese, no le reconocería. Se va todo el mundo y se queda sola Celia/César, que lamenta toda la situación y el enredo en el que se encuentra, pues no solo tiene que mantener el traje de mujer, sino que tiene que soportar que alguien más se haga pasar por él. Aparece César/Lisarda y Celia/César le dice que Enrique está en Ursino y le está buscando. Lisarda se asusta al saber que su padre está buscando a César y que pueda descubrirla, por lo que decide esconderse. Sin embargo, antes de irse, César/Lisarda le pide a Celia/César que les diga a todos que ha escapado al saber que Enrique le está buscando; Celia/César acepta, pero no sin antes pedirle un favor a César/Lisarda: alejar a Federico de Serafina. Esto incrementa el enredo, ya que ahora Lisarda cree que Celia/César está enamorada de Federico, de ahí que quiera separar al caballero de la princesa. Aparece Federico, y él y Lisarda vuelven a discutir, ya que ahora Lisarda cree que la aparición de Enrique es todo un plan que han maquinado Celia/César y Federico para estar juntos y que Lisarda se vaya. Federico intenta volver a explicarse, pero Lisarda no le cree y jura que no se va a ausentar, saliendo así de escena.

Se abre otra escena en la que sale Celia/César con un papel y finge estar estudiando para la comedia que va a tener lugar en palacio. Serafina le dice que practique delante de ella, y Celia/César le canta la historia de amor entre Hércules y Yole. Serafina, al escuchar la interpretación, no puede evitar sentirse atraída por Celia/César en su papel de Hércules, y le pide que pare. Serafina le pregunta que quién escribió tal canción, Celia/César intenta revelar su identidad y confesar su amor por ella, pero aparecen Federico y Carlos y fracasa, así como los otros caballeros, en ganarse el favor de Serafina.

Jornada tercera

Aparece Enrique con intención de marcharse al saber que, aunque no le ha visto, César está en Ursino sano y salvo. Sin embargo, Serafina insiste en que se quede unos días más para celebrar su fiesta de cumpleaños. Se llega al clímax de la comedia con la fiesta de Serafina, todos los personajes están allí. Lisarda y Nise aparecen disfrazadas de hombres, pero Lisarda ya no finge ser César, por lo que es un enmascarado más. El conflicto aumenta cuando a Serafina se le cae un guante, pues el guante es una representación de la mano de Serafina; quien consiga coger el guante se casará con ella. Federico y Carlos se lanzan a por él, pero Federico es detenido por Lisarda enmascarada. Ante esto, Federico

clama que solo él merece gozarla, y Lisarda, llena de ira, le dice que miente y le propina una bofetada. Federico saca la daga, dispuesto a enfrentarse en combate contra el enmascarado. Lisarda, consciente de lo que ha hecho, le dice a Federico que es ella. Ante esta situación, ocurren varias cosas: por un lado, todo el mundo pide la muerte del enmascarado, que ha agraviado la honra de Federico; y por otro, el caballero no quiere que Enrique descubra a su hija en galas de hombre. Federico le tapa la cara a Lisarda y le coge la mano, enseñándosela a todo el mundo y clamando que no hay agravio que defender ya que las manos blancas no ofenden, esto es, que una mujer no puede quitarle la honra a un hombre. Los dos se marchan, pero Serafina, enfadada, dice que el respeto hacia ella, en su fiesta de cumpleaños, sí ha sido agraviado. Manda a todo el mundo ir tras ellos para matar a Lisarda, pero ni Enrique ni Fabio aceptan y Carlos no acepta al ser el duelo contra una dama. Sale Celia/Hércules/César, ofreciéndose a ir tras Federico y Lisarda, pero Serafina se escandaliza ante semejante propuesta. Se sucede una secuencia de Federico y Lisarda huyendo, siempre pensando en que Enrique no descubra la identidad de su hija. Acaban escondidos en el jardín, a donde van a parar también Serafina y sus damas. Serafina ve a César/Lisarda y manda llamar a Enrique, que llevaba todo este tiempo buscando a César, pero César/Lisarda le pide que no lo haga. Sale Federico y le dice a Serafina que quien tiene delante no es César, sino Lisarda, una mujer. Ante este descubrimiento, Serafina le pide a Lisarda que se esconda y a Celia/César que se haga pasar por César para engañar a Enrique, devolviéndole así su verdadera identidad. Celia/César consigue engañar a Enrique y Serafina le dice que ya puede dejar de fingir que es un hombre. Justo en este momento aparece Teodoro y reconoce a César, por lo que ambos revelan la verdadera identidad del joven. Al principio César intenta explicar que él no es Celia ni nunca fue mujer, pero todos creen que está actuando. Al final le creen, y tanto Federico como Carlos le quieren matar, pues ha deshonorado a Serafina al estar tan cerca de ella. El conflicto se resuelve con César casándose con Serafina y Lisarda con Federico, ambos recuperando el traje que les corresponde.

4.1.2. Análisis de *Las manos blancas no ofenden*

Esta obra se considera una comedia palatina, ya que sus personajes son protagonistas nobles que se mueven en espacios como sus cortes, los salones del trono o los jardines. Además, otro aspecto fundamental de este tipo de comedias es el recurso del disfraz y el enredo, características idóneas para la aparición de personajes travestidos.

Al igual que ocurría en *Valor, agravio y mujer*, el travestismo en *Las manos blancas no ofenden* se justifica por situaciones excepcionales que obligan a los personajes a disfrazarse. Sin embargo, lo que caracteriza a este doble travestismo es el tratamiento que se le da a cada uno; mientras que el travestismo de Lisarda aparece como algo natural, la aparición del disfraz de César es mucho más cuidada. Se puede observar cómo la presencia de Lisarda disfrazada de hombre se muestra como algo corriente, algo que no es extraño o ajeno al espectador, y, por tanto, no requiere de mayor cuidado (Fernández Mosquera 2015:304). En la obra se percibe cómo la decisión de vestirse de hombre por parte de Lisarda no ocupa más que unos pocos versos; decidida a vengarse por el agravio que le ha hecho Federico, no duda en travestirse para ir tras él. Sin embargo, no se puede decir lo mismo del travestismo de César, que resulta mucho más complejo. La crianza femenina de César y su posterior disfraz de mujer podía dar pie a que el público pensara que César es homosexual, lo que explica la actitud y ciertos comentarios del joven hacia las mujeres, en los cuales se las desprecia: «CÉSAR. A ti solo, por no hallar / mujer en el mundo sabia, / que, si la hubiera en el mundo, / sin duda es que la buscara» (vv. 893-996). Además, la situación en la que se encuentra el personaje hace que su travestismo sea más bien una necesidad o que cuente con una finalidad funcional, es decir, César se traviste de mujer porque quiere escapar del encierro de su madre, nada más. A diferencia de Lisarda, que lo hace por deseo propio, César se disfraza porque no encuentra otra solución a su problema. Se debe recordar que el travestismo actuaba en la época también como un mecanismo tranquilizador para el público; en este caso, la imposición del disfraz sirve para que la audiencia se quede tranquila al saber que el disfraz femenino de César no existe por gusto del personaje, sino por una causa que va más allá de su voluntad. Al tratarse de un asunto tan serio, Calderón le confiere a César un monólogo bastante extenso sobre el porqué se traviste, en comparación con la decisión de Lisarda, que, incidimos de nuevo en ello, solo le toma unos pocos versos.

En este sentido, Calderón hizo uso de varios recursos para disculpar la «sensibilidad femenina que no le corresponde» (Casais Vila 2020: 37) al joven César: el primero son las fuentes mitológicas sobre la que se construye el travestismo de César y el segundo es el desprecio exagerado del joven hacia lo femenino. Además, el equiparar a César con Aquiles o Hércules no solo servirá para ejemplificar su necesidad del disfraz, sino que realizará su masculinidad, pues se le está comparando con dos grandes héroes clásicos.

A diferencia de lo que ocurre con el travestismo de Lisarda, que cuenta con numerosos precedentes en el teatro áureo, el disfraz femenino es muy escaso. A causa de

los condicionantes sociales, el travestismo de César se basa en dos fuentes clásicas que se explicitan en la obra, como acaba de mencionarse: la figura de Aquiles y la anécdota de Hércules sirviendo a Ónfale.¹⁰ El episodio de Aquiles en el gineceo fue popular (o al menos conocido) en el teatro español del siglo XVII, pues dramaturgos como Tirso de Molina, Monroy y Silva o Calderón escribieron obras inspiradas en este pasaje. En la obra de Calderón, César es criado por su madre, rodeado de mujeres y forzado a recibir una educación que no le corresponde. A causa de esto, el joven decide disfrazarse de mujer y acaba sirviendo como dama a Serafina, heredera al trono de Ursino y mujer de la que César está enamorado. Esta situación se compara con la de Aquiles, quien «se refugia en la corte de Licomedes, rey de Esciro, disfrazado de doncella. Allí sirve a su hija Deidamia, con la que mantiene una relación amorosa» (Casais Vila 2020: 134). La primera aparición de César en la obra ya deja ver lo mucho que le molesta esta situación y lamenta el encierro en el que se encuentra:

DAMAS I Y 2 (*Cant.*). *Tesis, su madre, temiendo
que entre dos muertes peligro,
la guerra que le amenaza
y la pasión que le aflige,
por que una no sepa de él
y otra su dolor alivie,
para que sirva a Deidamia
traje de mujer le viste.*

CÉSAR (*Canta*). Callad, callad, que parece
que el tono y la letra oí,
no por Aquiles, por mí,
se hizo, pues en él me ofrece
no sé qué sombras la idea
que presumo que soy yo
quien en mujer transformó
su madre, pues que desea
que, entre mujeres criado,
de Marte el furor ignore
y melancólico llore
las amenazas del hado,
sin que a mi dolor penoso
alivie el daño, pues de él
solo me da lo cruel
y me niega lo piadoso;
pues ya que, como mujer,
contra mi ambición altiva
quiere que encerrada viva,
pudiera también hacer
que como mujer sirviera

¹⁰ Se ha de aclarar que, aunque el travestismo de César se apoya en el mito de Aquiles, la obra no trata explícitamente sobre Aquiles, como ocurre en otras comedias.

a otra más bella, más rara
Deidamia, de quien gozara
solo la vista siquiera.
Y puesto que mis tormentos
tanto me ahogan, callad (vv. 763-800).

A causa de su educación, César no monta a caballo ni sabe manejar la espada; tampoco tiene pasatiempos masculinos como la caza; «debe conformarse con la música, entretenimiento asociado a las damas de la corte» (Casais Vila 2020: 36). Además, como resultado de estar rodeado de mujeres toda su vida, luce un peinado de mujer, que casa muy bien con su cara afeminada o infantil, pues aún no le ha salido barba:

que presumo que la misma
naturaleza se agravia,
quejosa de que el cabello
crecido y trenzado traiga;
y por ello no ha querido
brotar, Teodoro, en mi cara
aquella primera seña
que a la juventud esmalta (vv. 903-910).

Esta situación, como se puede observar, es muy angustiosa para el joven, y ya deja ver el rechazo que siente César por su naturaleza femenina. El encierro al que está sometido le produce un gran desagrado, pues «siente que le ha negado la virilidad propia de un príncipe, en favor de una sensibilidad femenina que no le corresponde» (Casais Vila 2020: 36-37). Así, Calderón empieza a construir un personaje que, aunque es afeminado, rechaza todo lo femenino, y deja claro que su naturaleza y su posterior disfraz serán causa de una imposición más que de una decisión propia (propia es, pero no es tanto una voluntad, sino algo que tiene que hacer por necesidad). Debido al profundo disgusto hacia lo femenino, hay una exageración del rechazo no solo hacia lo femenino, sino hacia las mujeres, lo que provoca comentarios de este tipo en el joven César: «A ti solo, por no hallar / mujer en el mundo sabia, / que, si la hubiera en el mundo, / sin duda es que la buscara» (vv. 893-896). Este rechazo enfermizo y las valoraciones peyorativas de César hacia las mujeres se deben, en parte, a que el poeta no quiere que haya confusión sobre la orientación sexual del joven príncipe:

El poeta quiere subrayar que nada puede insinuar la preferencia de César por un comportamiento femenino. Esto, además de salvar su condición heterosexual, revaloriza su futura transformación en mujer por medio del cambio de vestido. Sin embargo, el peso de su rechazada educación, la gran cualidad de su canto, la ausencia de rasgos masculinos en su rostro, le encaminarán a un éxito como mujer que maldice y no espera (Fernández Mosquera 2015: 308).

Aunque desde los *Queer studies* se ha intentado reflexionar sobre la posible homosexualidad de César, esto parece algo improbable. César presenta una masculinidad exagerada, que refuerza su carácter heterosexual y que además ayudará a que el espectador se sorprenda aún más cuando César se travista, pues es algo que el joven acepta con desagrado. Si además se tiene en cuenta la descripción que hace César de Serafina al verla desnuda, queda bastante claro que el dramaturgo pretendía reforzar la atracción del príncipe por las mujeres (Casais Vila 2020: 38). Desde el primer momento en que la ve, César se queda prendado de ella, por lo que cualquier insinuación de homosexualidad por el carácter afeminado del joven queda completamente borrada por el propio Calderón: «Vila, Teodoro, y vi en ella / la beldad más soberana / que pudo en la fantasía» (vv. 941-943). De hecho, el único momento que podría interpretarse como deseo erótico homosexual es aquel en el que Serafina se turba al ver la interpretación de Celia/César como Hércules, pues parece una interpretación tan real que la princesa no puede evitar sentirse atraída por la dama. Sin embargo, esta atracción se justifica con que Serafina se siente atraída por «Hércules», no por Celia. Además, como se comentaba en el apartado sobre el lesbianismo, estas situaciones eran muy comunes en el teatro del siglo XVII; realmente es todo un juego del autor dentro de una comedia que, a su vez, está escrita para que las equivocaciones tengan lugar. La atracción entre una dama travestida de hombre y otra mujer era algo permisible en el teatro, pues el público sabe que es todo un equívoco dado por el enredo de la obra; «Calderón juega con las expectativas del público, pero acudiendo siempre a soluciones que no desafían la moral convencional» (Casais Vila 2020: 39).

Por otro lado, algo muy interesante es lo que Teodoro le dice a César en su primera conversación:

tal vez le agrada lo fiero,
tal vez lo hermoso le agrada,
tal le complace lo altivo
y tal lo altivo le cansa.
Siendo así, no desconfies,
que tu hermosura y tu gracia,
y más si es que alguna vez
donde lo escuche canta,
podrá ser que la enamores
más por las delicias blandas
que esotros por los estruendos (vv. 1223-133).

El criado de César no solo le está intentando consolar, sino que le está alentando a que se aproveche de sus características que él ve como defectos. Esto es algo extraordinario e

incluso novedoso, pues se le está recordando al público que «el protagonista puede lograr los favores de una dama con cualidades alejadas de la virilidad tradicional» (Casais Vila 2020: 37). Novedoso porque hasta el momento se venían haciendo comedias donde el hombre con atributos femeninos era ridiculizado, y la norma era que el hombre rudo y guerrero fuera el que se ganara el corazón de la dama. Irónicamente, César será el que conquiste a Serafina, pues a la princesa le atrae mucho más el canto de Celia (César travestido) que cualquiera de sus pretendientes masculinos.

De esta forma, finaliza la primera jornada y empieza la segunda, donde César adoptará el traje femenino tras haber dejado claro que él ni es homosexual ni siente agrado por llevar prendas femeninas. El angustioso monólogo del joven y las declaraciones sexuales y amorosas hacia Serafina permitirán que la conciencia moral del público esté más tranquila ante la presencia de un hombre travestido. Sin embargo, el enredo empieza ahora, pues Lisarda, que sabe que nadie ha visto nunca a César, se traviste de hombre y se hace pasar por él. Así, se produce una escena muy cómica en la que César y Lisarda aparecen a la vez delante de Serafina, Federico y Carlos. César, que en estos momentos ya lleva el disfraz de dama, se queda atónito al ver que Lisarda se presenta a sí misma como César, príncipe de Orbitelo. Ante esta situación, César no puede desvelar quién es, pues todo el mundo sabría la situación indecorosa en la que se encuentra, esto es, un hombre travestido: «CÉSAR. (¿Qué haré? / Que decir quien soy en este / traje, en público, no es bien / ni que se sepa de mí / que yo he podido usar de él. / Pues dejar que otro mi nombre / tome y pretenda con él, / tampoco es justo)» (vv. 1584-1591). De este modo, el dramaturgo hila otra excusa para que César no pueda dejar de llevar el traje de dama, salvaguardando, a su vez, su condición de heterosexual. Como el joven no puede decir quién es, se inventa una historia y finge ser Celia, una muchacha cuyo padre cayó al agua al zozobrar la embarcación en la que iban. Serafina, ante tal historia, se hace responsable de Celia, y ordena que se vaya con ella y sus criadas al palacio. Así, Celia/César consigue entrar en el palacio de Serafina, aunque aún no puede quitarse el disfraz.

A diferencia de lo que ocurría con el personaje de doña Leonor en *Valor, agravio y mujer*, aquí el disfraz no caracteriza al personaje, pues César ya es femenino (realmente el disfraz no le sirve para adoptar ciertas actitudes femeninas, pues él ha sido criado así), y su «*alter ego*, Celia, se comporta en línea con lo que se esperaría de una mujer» (Casais Vila 2020: 37). César, en su papel fingido de Celia, consigue adaptarse perfectamente, pues ninguna característica femenina le es ajena:

de las mujeres se espera que sean esencialmente deshonestas [...], inexpertas en la guerra o en acciones honorables [...], necesitadas de protección [...], objetos de intercambio [...], volubles y poco dispuestas a complacer el deseo masculino, además de bellas, con manos blancas y buenas voces para cantar, asociaciones que César explota en sus actividades como Celia debido a su infancia protegida y a su talento para el canto (Stroud 2000: 113 en Casais Vila 2020: 37).¹¹

Esta *performance* permitirá que Celia/César sea la dama de compañía de Serafina, y se servirá de artimañas para conseguir que ni Federico ni Carlos consigan la mano de Serafina. Sin embargo, hacia el final de la obra, César desvelará su identidad, recuperará su traje masculino y, además, será notable la aparición de ciertos rasgos masculinos al querer batirse en duelo con Lisarda; aunque habría que tener en cuenta si el querer enfrentarse con una dama surge por el profundo rechazo que siente por Lisarda al haberle obligado a mantener el disfraz de mujer a lo largo de la obra, o si se debe a su inexperiencia como caballero (Casais Vila 2020: 38).

El desenlace tiene lugar con la vuelta al orden que se había roto al principio de la obra: Lisarda también recupera su traje de mujer y se casa con Federico, mientras que César necesariamente tiene que casarse con Serafina, pues hay que tener en cuenta que, con mucha seguridad, el joven, vestido de Celia, ha visto a la princesa desnuda más de una vez, lo que pondría en una situación de deshonor a Serafina:

CARLOS.	Mira, Enrique, que esta es Celia una dama.
ENRIQUE.	Pues tú, aleve, ¿también me engañas?
PATACÓN.	Señores, ¿habrá enredo como este?
CÉSAR.	Tú eres el que te engañas. Y, si alguno a eso se atreve solo es Carlos.
CARLOS.	Yo ¿por qué?
CÉSAR.	Porque siendo tú quien de ese golfo en el traje que iba me sacaste, agora no crees que me encubrió su disfraz, habiendo tan claramente dícholo todo Teodoro.
CARLOS.	Más con aqueso me ofendes, pues siendo César, traición más grave es que te atrevieses a asistir a Serafina tan de cerca que pudiesen familiarmente tus ojos

¹¹ «Women are expected to be essentially deceitful [...], unskilled in war or honorable actions [...], in need of protection [...], objects of exchange [...], fickle and unwilling to accommodate masculine desire, as well as beautiful, with white hands and good singing voices, associations that César exploits in his activities as Celia because of his sheltered childhood and his singing talent».

el del poder, el de la clase social que la había acogido y conformado como ser humano, pero la ironía y la crítica nunca faltan en sus páginas, dejando entrever sus progresistas ideas sobre el mundo» (Escabias 2023: 30). Sin embargo, su obra y su propia existencia fueron olvidadas hasta hace muy poco tiempo; datos sobre esta autora no fueron rescatados hasta comienzos del siglo XX. Aunque hoy en día la información que se tiene sobre ella todavía es muy escasa, se puede observar el gran talento y la cultura que poseía esta escritora.

Valor, agravio y mujer es, sin duda, un claro ejemplo del ingenio que tenía Ana Caro de Mallén. Aunque la obra se mueva en los parámetros establecidos por el teatro, la autora le da un toque personal y consigue hacer algo nuevo y único. La obra se inspiraría en la figura del *donjuán*, aunque aquí la autora subvierte los papeles y es el personaje de don Juan el burlado. La psicología de los personajes también es exquisita: doña Leonor no es la típica mujer travestida que se mueve por amor, hay algo más que la impulsa a vengarse. Incluso si se compara con Lisarda de *Las manos blancas no ofenden*, se puede ver la diferencia. Lisarda se traviste por amor e incluso siente celos de que su amado pueda estar con otra mujer, sin embargo, esto no ocurre con doña Leonor, que se propone enamorar a Estela con tal de hacer sufrir a don Juan. Se puede ver, claramente, la inversión de los roles tradicionales, pues doña Leonor es valiente y segura de sí misma, mientras que don Juan es cobarde y ridiculizado hasta el extremo. Lo femenino y lo masculino se ponen al mismo nivel y Ana Caro consigue criticar situaciones comunes que les ocurrían a las mujeres. De hecho, lo sorprendente ya no es tanto el disfraz de hombre sino el desorden o intercambio que se da en el orden natural de las cosas, esto es, la mujer igualándose al hombre y confrontándole por sus malas conductas.

Por otro lado, la obra *Las manos blancas no ofenden* ya resulta novedosa por el mero hecho de presentar a un protagonista masculino disfrazado. Se debe tener muy presente que este personaje travestido de mujer no fue casi utilizado en la comedia áurea por lo inmoral que resultaba para la sociedad. El paso de mujer a hombre era algo permitido, pero degradar a un personaje a una categoría inferior, es decir, a la de mujer, no podía tener justificación, y si la tenía, debía darse con mucha cautela. Tirso de Molina y Monroy y Silva podrían considerarse los pioneros en utilizar el recurso del travestismo femenino en el teatro español, aun así, sus obras no presentan novedad porque se escudan en fuentes mitológicas. Por otro lado, existe otra autora, Feliciano Enríquez de Guzmán, que también sacó a escena no a uno sino a dos personajes masculinos en traje de mujer en *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*. Sin embargo, en esta obra los hombres

son travestidos a la fuerza y ridiculizados en una inversión de los roles tradicionales, el mundo al revés, donde los hombres son forzados a vestirse de mujer y obligados a huir de otros hombres que los acosan. En este sentido, Calderón es de los pocos dramaturgos que consiguió escribir una comedia con un personaje afeminado en tono serio: «Calderón es el único en imaginar por primera y última vez a un disfrazado de mujer tan exento de cualquier estilización cómica, como libre de una tradición legendaria» (Urban Baños 2014: 597).¹² Asimismo, se debe considerar que Calderón debía tener muy presente el decoro a la hora de escribir esta comedia, lo que le da aún más valor. Fue capaz de presentar una trama que zigzagueaba todas las problemáticas del hombre travestido, sitúa a este personaje en el centro de la comedia y le corona como triunfador. Además, reaviva la prácticamente muerta eficacia dramática del/a travestido/a y hace novedoso lo obsoleto.

Así, tanto Leonor como César son iguales en sus respectivos disfraces y ambos son víctimas de su época, sin embargo, el travestismo les permite proclamarse ganadores. Además, la complejidad y la profundidad de estas comedias se ven reflejadas en la actualidad: la sororidad, la valentía, la autonomía femenina o una nueva masculinidad son temas vigentes en nuestra sociedad. Esto enfatiza aún más el valor que tienen estas obras y explica el interés que nos siguen generando hoy en día.

6. Bibliografía citada

- Arellano, Ignacio, «Género, géneros en la comedia del Siglo de Oro: algunas propuestas para una exploración múltiple», *Hispanófila*, 175 (2015), pp. 3-13.
- Aresti Esteban, Nerea, «Género e identidad en la sociedad del siglo XVII», *Vasconia*, 35 (2006), pp. 49-62.
- Bravo-Villasante, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Mayo de Oro, Madrid, 1988.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Las manos blancas no ofenden*, ed. Verónica Casais Vila, Iberoamericana, Madrid, 2020.
- Caro de Mallén, Ana, *Teatro completo*, ed. Juana Escabias, Cátedra, Madrid, 2023.

¹² Existen otras dramaturgas como Ángela de Acevedo o sor Juana Inés de la Cruz que también crearon hombres travestidos en comedias de tonalidad seria, sin embargo, en este trabajo no se tienen en cuenta al tratarse de un análisis sobre obras españolas pertenecientes al siglo XVII. Aunque ambas escribieron en español, Acevedo era portuguesa y sor Juana mexicana.

- Casais Vila, Verónica, «La interpretación de género en la comedia palatina: el travestismo en “Las manos blancas no ofenden”», *Anuario calderoniano*, 14 (2021), pp. 151-171.
- De Cervantes, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, Real Academia Española, Madrid, 2015.
- De Vega Carpio, Lope, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Juan Manuel Rozas, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2003 [1609], https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html.
- Escabias, Juana, «Sexualidad y transexualidad en las dramaturgas del teatro del Siglo de Oro español», *Revista internacional de culturas y literaturas*, 25 (2022), pp. 75-89.
- Escalonilla López, Rosa Ana, «Mujer y travestismo en el teatro de Calderón», *Revista de Literatura*, 63, 125 (2001), pp. 29-88.
- Fernández Mosquera, Santiago, *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*, Iberoamericana, Madrid, 2015.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad del saber*, Siglo XXI Editores, Madrid, 2001.
- León Pinelo, Antonio, *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres: sus convenciones y daños*, ed. Enrique Suárez Figaredo, *Lemir*, 13 (2009 [1641]), pp. 235-288.
- Martínez, Ramón, «Mari(c)ones, travestis y embrujados. La heterodoxia del varón como recurso cómico en el Teatro Breve del Barroco», *Anagnórisis*, 3 (2011), pp. 9-37.
- McKendrick, Merveen, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil*, Cambridge University Press, New York, 1974.
- Mérida Jiménez, Rafael M., *Sodomías hispánicas. Estudios culturales sobre género y sexualidades (siglos X al XVII)*, Pagès Editors, Lleida, 2021.
- Urban Baños, Alba, *Dramaturgas seglares en la España del Siglo de Oro*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2014, <http://hdl.handle.net/10803/285777>.
- Valdemoros, Ana y David Amelang, «Crossdressed Characters in Early Modern European Theatre» en *Rolecall: A Database of Characters in Early Modern European Theatre*, coord. David J. Amelang, s.f., https://rolecall.eu/crossdressed_characters/.
- Zamora Calvo, María Jesús, «In virum mutata est. Transexualidad en la Europa de los siglos XVI y XVII», *Bulletin hispanique*, 110, 2 (2008), pp. 431-447.