

Writing beyond the ending:
**La autoridad político-cultural y la cuestión del honor a través del sistema
 sexo/género en *Valor, agravio y mujer* y *Fuenteovejuna*.**

Rubén Rodríguez-Jiménez
Texas A&M University-Kingsville

Las obras *Fuenteovejuna* (1619) de Lope de Vega y *Valor agravio y mujer* (1628) de Ana Caro exageran los aspectos sentimentales y patéticos haciendo que manifiesten ciertas cualidades morales de sus respectivas épocas en cuanto al código del sistema sexo/género utilizando el precepto del honor definido al estilo calderoniano. Sobre el honor Calderoniano, Ana Suárez Miramón afirma en “Los tópicos se acaban leyendo” que éste no es exclusivamente de Calderón de la Barca sino más bien es recurrente en el teatro de la época donde se evidenciaban unas normas sociales determinadas a través de lo melodramático para así impresionar al espectador y ejercer una catarsis al estilo de la tragedia antigua. Asimismo, Carlos Blanco Aguinaga (et. al.) en *Historia social de la literatura española* comenta que Calderón ordena, estiliza e intensifica una visión dramática del mundo y una técnica teatral recibida de Lope, llegando incluso a ser refundidor genial de obras lopescas como ocurre con *El alcalde de Zalamea* (404). En *El alcalde de Zalamea* (1640) Calderón plantea la misma temática que en *Fuenteovejuna*. En aquella obra se presenta a un capitán que rapta y fuerza a la hija de un labrador rico que acaba ser nombrado alcalde del pueblo. Éste hace detener al capitán y, como se niega a reparar su ofensa con el matrimonio, lo hace adjudicar. Un general ocupa el pueblo de Zalamea con sus soldados y mantiene una dura controversia con el alcalde, no porque considere que el capitán no merecía el castigo, sino porque correspondía a él—el poder militar—aplicarlo. Finalmente el propio rey aprueba la acción del alcalde. Por consiguiente, en este ensayo el honor calderoniano se razona como una norma o práctica admitida tácitamente que responde a precedentes o a costumbres de una época determinada, en este caso el Siglo de Oro español.

En *Fuenteovejuna* se expone el infortunio al estilo calderoniano a través de las injusticias del Comendador Fernán Gómez de Guzmán lo que, consecuentemente, origina un pronunciamiento social ante la degeneración de la autoridad política la cual necesita restaurarse. De la misma forma, el melodrama en *Valor, agravio y mujer* gira en torno a la venganza de la protagonista (Leonor) ante el agravio cometido por don Juan lo que incita a aquélla a desagraviarse retando a su agresor y restaurando la autoridad cultural. Ahora bien, estos desagravios y la restauración de la autoridad político-cultural se manifiestan en las obras de maneras diferentes y específicamente a través de respectivos finales. En *Fuenteovejuna* Laurencia cambia su género a través del dialecto perspicaz y el manierismo dinámico y eficaz con que ella se enfrenta a su agresor (el Comendador) y a la pasividad del protagonista de la obra: el pueblo. En *Valor, agravio y mujer* Leonor utiliza el travestismo—esto es, ella se transforma virtualmente de un ser femenino a uno masculino—como instrumento primordial de desagravio. En *Fuenteovejuna* el desagravio se cumple por medio de la muerte del agresor, sin embargo, el reparo del honor en *Valor, agravio y mujer* se lleva a cabo a través del matrimonio, aunque la amenaza de la muerte es un elemento importante. Estos finales de las obras incitan a

todo lector o lectora a examinar las respectivas tramas y desenlaces de las obras para ver qué realmente es lo que advierten las mismas y sus autores implícitos sobre la autoridad político-cultural de sus respectivas épocas.

Es de notar que en ambas obras los desenlaces continúan el discurso canónico sobre el sistema sexo/género donde se reduce el concepto de honor al elemento de la castidad o virtud femenina y restaura la autoridad política y cultural que se reta a principios de las obras. Mientras *Valor agravio y mujer* finaliza con Leonor restaurando su honor a través del matrimonio, las últimas palabras de Laurencia en *Fuenteovejuna* son de adulaciones a los Reyes (símbolos de la máxima autoridad política) ya que su honor ha sido restaurado por el protagonista colectivo y las acciones del protagonista han sido ratificadas por los Reyes. En este sentido ambas obras ponen a la autoridad política y cultural patriarcales de sus respectivas épocas en el centro del texto creando así un ente omnisciente y prepotente que domina no tan sólo a los personajes de las obras sino que también domina a los autores y lectores implícitos de las mismas. En este sentido, los finales de las obras ratifican la omnipresencia y prepotencia de la autoridad político-cultural en sus desenlaces. El propósito final de las acciones de Leonor y Laurencia es recuperar su honor y que se den por verdaderos y ciertos a través de la autoridad político-cultural de las obras. En este sentido ambas obras sugieren que la mujer es un ser capaz de con grandeza pero es inferior al hombre.

Marina S. Brownlee y Hans Ulrich Gumbrecht observan en *Cultural Authority in Golden Age Spain* que durante el Siglo de Oro existía una división tripartita de la autoridad cultural y política donde la primera fase equipara la autoridad política con la autoridad cultural, presentando así una continuidad en cuanto a los mitos y la historiografía de la época. La segunda división presenta la autoridad cultural de una manera “negativa” examinando las contradicciones en la problemática de la autoridad cultural y política: especialmente “[. . .] relevant here is the concept of baroque as both self-reflexive and distorting” (intro. X) en la que se cuestionan las categorías de clase, género y raza. Y la tercera división, conforme a los editores, presenta una problemática (en cuanto a la construcción del individuo ideal o puro) donde se (re)presenta al ser cívico y al siervo en una misma persona. Así pues, a través de la primera división mencionada por Brownlee y Gumbrecht, en *Fuenteovejuna* se mezcla y se explora la autoridad político-cultural a través de la conducta activa de Laurencia y del abuso de poder del Comendador. En *Valor, agravio y mujer* se presenta, se examina y se complica la autoridad cultural, específicamente la cuestión del género, a través del travestismo. Sin embargo, las obras pasan de examinar y cuestionar a (re)presentar y legitimizar la continuidad de los mitos y la historiografía a través de sus finales. Así pues, basándose en lo que afirma a continuación Rachel Blau DuPlessis en *Writing beyond the Ending*, el examen de la autoridad político-cultural en *Fuenteovejuna* y el examen de la prepotencia masculina a través del travestismo en *Valor, agravio y mujer* reafirman la norma del sistema sexo/género ya que Leonor reestablece su honor a través del matrimonio y Laurencia recupera su honor a través del protagonista colectivo y la aprobación del Rey ante las acciones del pueblo.

En *Writing beyond the Ending* DuPlessis afirma que:

[...] a whole ‘social script’ is an interlocking group of cognitive and emotional structures. [...] Any literary convention—plots, narrative sequences, characters in bit parts—as an instrument that claims to depict experiences, also interprets it. No convention is neutral, purely mimetic, or purely aesthetic. [...] Narrative outcome is one place where transindividual assumptions and values are most clearly visible, and where the word ‘convention’ is found resonating between its literary and its social meaning. [...] Any resolution can have traces of the conflicting materials that have been processed within it. It is where subtexts and repressed discourses can throw up one last flare of meaning; it is where the author may side-step and displace attention from the materials that a work has made available. (2; 4)

Es decir, DuPlessis establece que las convenciones artísticas de un determinado texto literario no son puramente neutrales o miméticas sino que más bien revelan un sub-texto socio-político y cultural en su resolución. En este sentido, los desenlaces de *Valor, agravio y mujer* y *Fuenteovejuna*—i.e., el matrimonio y las adulaciones de Laurencia a los Reyes respectivamente—reflejan un libreto social determinado donde los autores implícitos contemplan la noción de la mujer como un individuo noble y capaz de grandeza pero aún inferior al hombre ya que ambas obras subordinan lo femenino ante lo masculino. Matthew D. Stroud afirma que hacia 1693 y “[a]ún en el siglo XVII, las opiniones variaban entre la mujer como inferior pero capaz de grandeza como mujer, la mujer igual en todo al hombre, y para ciertos extremistas, la mujer superior al hombre” (608). En las obras aquí analizadas, no tan sólo se subordina lo femenino ante lo masculino a través del travestismo, el matrimonio y las adulaciones al Rey, sino que también se ratifica a través de la pérdida de voz de los personajes femeninos al re(establecer) el sistema sexo/género que a comienzos de la obra intentan quebrantar.

Los pasos dados por Leonor y Laurencia para recuperar su honor exhiben una energía activa y propulsora que las mueve a recurrir a las reglas del sistema patriarcal que las rige para así defender su honor. No obstante, aunque las obras de Ana Caro y de Lope de Vega colindan en cuanto a los temas de honor y venganza, (re)presentando así a la mujer como un ser dinámico, las obras distan en lo que consta al sistema sexo/género de la mujer ante la sujeción del orden social. Laurencia y Leonor son mujeres enérgicas pero su energía se utiliza para (re)establecer la autoridad político-cultural. En *Valor, agravio y mujer* Leonor se transforma en hombre virtual—o sea, a imagen de hombre—dando prioridad a premisas masculinas mientras que en *Fuenteovejuna* Laurencia, sin ocultar su sexo, se rige bajo las reglas y los discursos masculinos para mantener su honor. A través de la transformación a hombre virtual, Leonor mantiene las reglas del sistema sexo/género de la época ya que su sexo virtual concuerda con su género (lo que le da plena libertad de actuar como desea) y aunque Laurencia, mantiene su estado físico de mujer, ella transmuta su léxico de femenino a masculino para reestablecer así el canon cultural con el propósito final de recuperar su honor.

En *Valor, agravio y mujer* Leonor desea tomar satisfacción del agravio cometido por don Juan quien le promete matrimonio para luego abandonarla. A consecuencia de su abandono, Leonor decide cambiar de mujer a imagen de hombre, pasando de Leonor a Leonardo: “Yo, ¿soy quien soy? / engañaste si imaginas, / Ribete que soy mujer; / mi agravio mudó mi ser” (507-10).

A través de este cambio Leonor intenta recuperar su honor sintiéndose en igualdad de condiciones para enfrentarse a don Juan. A través del travestismo Leonor se convierte en símbolo de la autoridad cultural e inmediatamente (re)afirma su cambio actuando como lo dicta la autoridad cultural: ella manifiesta que recuperará su honor matando a su ofensor: “mataré” (518). Al contrario de Laurencia en *Fuenteovejuna*, Leonor no tiene quien la desagravie por lo tanto ella utiliza el travestismo y el léxico masculino que le sirven como método de desagravio, ella borra su signo femenino y se rige bajo las nociones de la autoridad cultural a través de una transformación virtual completamente masculina. La protagonista dinámica y activamente ocupa el espacio público (masculino) que la pone en plena libertad de ejercer acciones impropias de su género inicial. Laura Gorfkle afirma en “Re-stating femininity in Ana Caro’s *Valor, Agravio y Mujer*” que “By viewing Leonor as male and female, active and passive, subject and object, the spectator is obliged to examine the hierarchy of gender roles as a system of power relations itself culturally inscribed as theatricality, and therefore, subject to reversal” (30). De igual modo, sobre el travestismo en la obra, Lola Luna afirma que “...el disfraz podría interpretarse como rebelión velada contra las pragmáticas sobre la moda femenina, las cuales forman parte de una política de control del cuerpo de las mujeres” (26-7). En otras palabras, Luna y Gorfkle sugieren que travestismo sirve como instrumento para examinar los signos jerárquicos del sistema sexo/género. Ahora bien, al acertado juicio de Gorfkle y Luna también podría añadirse que este travestismo afirma la primacía de la autoridad político-cultural ya que la autora implícita hace un borrón de la imagen femenina y le da prioridad a la masculina a través del disfraz, de la máscara, que lleva Leonor; manteniendo así la continuidad en cuanto a la historiografía de la obra. Es decir, Leonor pasa de objeto a sujeto a través de su propia masculinización física y léxica. Asimismo, pese al poder y valor de Leonor—e.g., se transforma en hombre, emprende un viaje con su criado Ribete en busca de don Juan, casi tiene un duelo con éste último y, dentro de su plan de venganza, burla a todos los personajes de la obra a excepción de Ribete—la resolución del conflicto dramático restablece la superioridad masculina sobre la femenina a través de la restauración de la propuesta conyugal de don Juan. En este sentido se demuestra lo que Stroud sugiere sobre la carencia de un pensamiento feminista en el personaje y, por ende, en la obra ya que Leonor no está “luchando por una causa política que tiene importancia para todas las mujeres de la sociedad” (Stroud 610). Por medio de esta resolución canónica, es decir, el casorio, la obra ejemplifica las ambivalencias y complicaciones características del período barroco abriendo un sub-texto que reafirma el discurso y la autoridad patriarcal de la época. Aún más, aunque los actos confeccionados por Leonor durante la obra denotan activismo, el léxico utilizado al final de la obra reafirma el triunfo de la ideología masculina declarando que “Aquí, senado discreto, / *Valor, agravio y mujer* / acaban. Pídeos su dueño, por mujer y por humilde, / que perdonéis sus defectos” (2753-7). Bien que en la mayor parte del teatro de la época los escritores terminan sus obras pidiendo disculpas por las erratas que puedan encontrarse en ésta, sin embargo, la cita anterior concluye pidiendo disculpas primero “por [ser] mujer” y luego “por [ser] humilde” (ibid).¹ Aquí se vuelve a hacer referencia a Brownlee y Gumbrecht y al tema de la autoridad cultural: especialmente a la primera división donde el origen del mito y la legitimación de la historiografía son cruciales en cuanto a la continuación de la autoridad cultural (xi). La conclusión y disculpa de la autora implícita, demuestran la necesidad de legitimar la historia de Leonor a través de la restauración del sistema sexo/género, manteniendo intacta la autoridad cultural. Así pues, *Valor, agravio y mujer* refleja la noción de la época donde la mujer es capaz de majestad, poder, voluntad y valentía como mujer pero sigue siendo inferior al

hombre. En este sentido, la obra mantiene el acostumbrado código del sistema sexo/género. No obstante, en *Fuenteovejuna* Laurencia (divergiendo de Leonor) utiliza el lenguaje masculino y manierista, es decir, cambia su género² sin ocultar su sexo, recuperando su honor³ a través del protagonista colectivo.

A principios de la obra Laurencia rechaza la autoridad política y cultural formando un juicio cabal sobre los hombres en general mientras critica la noción del amor platónico explicando que este último es sólo intensidad o deseo egoísta de gozar de lo bello. Sobre el género masculino en general, Laurencia afirma: “[. . .] cuantas raposerías / con su amor y sus porfías / tienen estos bellacones / porque todo su cuidado / después de darnos disgustos / es anochechar con gusto / y amanecer con enfado” (v. 243-48). Su reproche a la autoridad política y cultural se hacen patente en la obra cuando Laurencia se integra en el debate filosófico entre Mengo, Frondoso y Barrildo concordando finalmente con Mengo y recalando que (1) efectivamente el amor es “un deseo de hermosura” (v. 410) y (2) que el amor platónico se rige bajo las reglas del amor propio, lo que lleva a Laurencia a afirmar que lo que ella más ama es: “mi propio honor” (v. 435). Aquombre sin tacha alguna y esta virtud la dicta la autoridad cultural. Aquí Laurencia parte de premisas establecidas por la autoridad cultural—i.e., el discurso del amor platónico—y da a entender que el hombre valora a la mujer como objeto de belleza y, por ende, denuncia la egolatría masculina que subestima a la mujer en general como objeto de primor que mantiene la honra masculina. Ante esta denuncia de Laurencia, Pascuala (en este momento en específico representante de la autoridad cultural) la acusa de no saber querer.⁴ Cuando ocurre su agravio, esto es, cuando el Comendador rapta a Laurencia, las acciones de ella inician unos actos que repercutan en el protagonista de la obra (el pueblo) y lo obligan a reestablecer el discurso de la autoridad política a través de la muerte del Comendador. Aquí es de recordar que, en el microcosmos de la obra, la autoridad político-cultural máxima son los Reyes y no el Comendador. En este sentido, el autor implícito de *Fuenteovejuna* sólo utiliza la voz femenina para mantener el orden establecido y hacer ver que cualquier oposición a la autoridad político-cultural está castigada so pena de muerte. Por eso, se acusa a Laurencia de no saber querer cuando ella reta el discurso sobre el amor platónico y al final de la obra ella es quien alaba a los Reyes. Así pues, el asentimiento del Rey reestablece la buena reputación que sigue a la virtud y las acciones heroicas del pueblo y no necesariamente las acciones de Laurencia ya que ella, hacia el final de la obra, es parte del protagonista colectivo. Así pues, el asentimiento del Rey no aplaude a Laurencia sino que aplaude a Fuenteovejuna, silenciando e ignorando así las acciones de las mujeres en la obra.

Contrario al activismo en Leonor, el cual es singular y se rige bajo el código establecido de sexo/género, el dinamismo de Laurencia procura incluir a todo el pueblo y en ese sentido se justifica el que se quebrante no tan sólo el canon de la mujer pasiva sino que sea(n) ella(s) quien(es) restaure(n) el orden y la autoridad política y cultural en el microcosmos de la obra. Ahora bien, para llevar a cabo tal propósito se crea en la obra un travestismo léxico y de actitud donde el razonamiento y exposición de Laurencia sobre lo sucedido y sobre la inacción del pueblo pasan de femenino a masculino. Una vez más aparece la figura masculina cuando Laurencia se refiere a las mujeres como soldados: “Caminad, que el cielo os oye. / ¡Ah..., mujeres de la villa! / ¡Acudid, porque se cobre / vuestro honor! / ¡Acudid todas!” (1815-18), y continúa más adelante afirmando: “Parad en este puesto de esperanças, / soldados atrevidos, no

mujeres” (1815-18; 1888). En la cita anterior el autor implícito parece que paralela el signo femenino con el masculino incitando a aquél a que ocupe el espacio público y tome acción ante el agravio cometido por el Comendador sin borrar su sexo. Ahora bien, pese a ello, aquí se presenta una transformación en Laurencia y las mujeres donde las mujeres de la villa obtienen la autoridad cultural y política al transformarse en soldados. En este sentido, al igual que en *Valor agracio y mujer*, una vez más surge el disfraz, una transformación donde lo activo y la autoridad es igual a lo masculino. Así pues, las afirmaciones de Laurencia sucumben ante la autoridad cultural ya que la disposición de ella y la sección femenina del pueblo batallan no por un cambio en la autoridad cultural sino más bien luchan para que ésta se mantenga y les defienda según los preceptos del honor. Al análisis mencionado anteriormente, puede aplicársele la observación que Mercedes Maroto Camino hace de *Valor, agracio y mujer*. Maroto-Camino observa sobre la obra de Ana Caro que:

In ana Caro’s play [. . .] representation deconstruct[s] gender ideology by making evident to the spectator and reader the manner in which ideology marginalizes or entraps women in contradictions in which all choices they make are equally harmful to them. Thus, the spectator comes to observe that Leonor is trapped in a field of representation that renders her an “absence” within the dominant culture. She must, in order to speak at all, put on a mask (masculinity, falsity, seduction) while unmasking the ideological system that marginalizes her. (30)

El acertado comentario de Maroto-Camino sobre Leonor también puede atribuírsele a Laurencia ya que el espectador advierte que ella se vale de todos los hombres de su aldea para desagraviarse a causa de las limitaciones que le impone el sistema en sí. Ella utiliza los dictámenes impuestos por la autoridad cultural y política de la época con un fin personal y no social. Laurencia expone su caso en público ya que ella está en todo su derecho de que se cumpla su desagravio porque estas son las reglas del mismo patriarcado. Así pues, ella entra al consejo de hombres con todo el derecho que le provee la autoridad cultural y política de la época:

Dexadme entrar, que bien puedo,
en consejo de los hombres;
que bien puede una mujer,
si no a dar voto, a dar voces. (1712-6)

En este sentido la representación de Laurencia y las mujeres en *Fuenteovejuna* se hace invisible ya que es el protagonista colectivo quien es el que mata al Comendador y no las mujeres mismas.

Pese a que ambas protagonistas actúan dinámicamente desde un principio, ellas terminan resolviendo sus agravios subyugándose ante sus opresores. Leonor se casa con don Juan a quien dijo que mataría y Laurencia se incorpora al protagonista colectivo. Todo lo mencionado anteriormente no significa que Leonor y Laurencia no hayan actuado con valentía y voluntad, pero no se deben confundir los términos voluntad y autoridad. Mientras el término voluntad sugiere la facultad de decir y ordenar la propia conducta, el término autoridad sugiere un poder que gobierna o ejerce el mandato, de hecho o derecho. Es decir la autoridad es el prestigio y

crédito que se reconoce en una persona extrínsecamente mientras que la voluntad es una facultad propia que sólo se reconoce intrínsecamente. En este sentido las acciones de Laurencia no son reconocidas sino son las acciones del pueblo: por eso la afamada frase por la cual aún hoy día se reconoce la obra: “Fuenteovejuna, todos a una.” De igual modo, es de notar que el léxico utilizado en *Valor, agravio y mujer* denota un rotundo determinismo por la protagonista ante lo que le acontece. Su ánimo se aprecia desde el comienzo de la obra donde Leonor afirma que “En este traje podré / cobrar mi perdido honor” (v. 464-5), y luego, en uno de sus soliloquios Leonor jura ante los cielos que de una manera u otra se vengará:

¡Venganza, venganza,
 cielos! [. . .]
 Y, ¡juro por los azules
 velos del cielo y por cuantas
 en ellos se miran luces,
 que he de morir o vencer, [. . .]!
 Mi honor en la altiva cumbre
 de los cielos he de ver,
 o hacer que se disculpen
 en mis locuras mis yerros,
 o que ellas mismas apuren
 con excesos cuánto pueden,
 con errores cuánto lucen
 valor agravio y mujer,
 si en un sujeto se incluyen. (864-87)

Estas citas son de interés aquí ya que denotan la actitud heroica a la que puede llegar una mujer, ahora bien, siempre y cuando sus actitudes estén determinadas bajo el código masculino: por ello es que Leonor tuvo que cambiar su género de femenino a masculino. De manera similar a Leonor, en *Fuenteovejuna* Laurencia también actúa con voluntad. Es Laurencia quien incita al consejo de hombres y a las mujeres del pueblo a responder por su agravio, tomando así el protagonista colectivo el rol de defensores del honor de Laurencia—y por ende la honra de los hombres y el honor de las otras mujeres del pueblo. En este sentido, aquí se advierte la ontología del autor implícito que le da importancia a la voz masculina ante la femenina. Esta inferioridad de lo femenino ante lo masculino se afirma en lo que dice Pascuala a principios de la obra. Jacinta le comenta a Pascuala y a Laurencia que el Comendador la desea, a lo que Pascuala responde: “Jacinta, yo no soy hombre / que te pueda defender” (1199-1200). Aquí es de recordar lo que afirma Stroud sobre Leonor cuando sugiere que en la obra no se percibe una lucha por una causa política con importancia para todas las mujeres de la sociedad (610). Este comentario se puede aplicar a las mujeres de *Fuenteovejuna* ya que, aunque se perciba una preocupación por parte de todas las mujeres, es Laurencia quien incita al pueblo a que se le desagradie y por razones más bien personales. Asimismo, también se afirma en la obra que es el hombre quien tiene que proteger a las mujeres y que ellas no pueden ejercer su voluntad sin la autoridad masculina. Aún más, el silencio de Laurencia ante el comentario de Pascuala, otorga poder a la autoridad cultural. Así pues, el autor implícito de *Fuenteovejuna* la establece la importancia de la autoridad cultural reduciendo el concepto del honor frente al de la honra.

Cierto es que Laurencia utiliza el discurso y espacio masculinos a través de la obra. Cierto es también que Laurencia afirma su sexo poniendo en tela de juicio la autoridad cultural al cuestionar la idea del amor platónico y al exigir entrada en el consejo de hombres afirmando que una mujer sí puede entrar en tal cuerpo colectivo afirmando que: “Vengo tal, que mi diferencia os pone en contingencia quién soy” (v. 1720). Sus acciones sugieren un examen de los hombres del pueblo—quienes se han mantenido hasta el momento sin obrar por miedo al Comendador—y un examen de la autoridad cultural a través de su escepticismo ante lo masculino que pone en tela de juicio la vitalidad masculina. Sin embargo, las intenciones de Laurencia no son para destruir la autoridad político-cultural sino más bien intenta arreglar dicho sistema para recuperar su honor. La sospecha y oposición de Laurencia en sí parten de la premisa de que las acciones de la sección masculina del pueblo no son masculinas propiamente sino que más bien son débiles, endebles. Este fallo de la sección masculina lo ratifica Laurencia cuando usa la segunda persona del plural—el *os*—haciendo responsables del delito del Comendador ante la falta de acción de parte del pueblo. Con su actitud y su léxico, Laurencia observa una ruptura en la autoridad político-cultural la cual debe restaurarse. La diferencia entre Leonor y Laurencia es que mientras Leonor se rige bajo los parámetros del sistema sexo/género a través de su travestismo y discurso, Laurencia no niega su signo femenino. Así pues, Laurencia forma un ejército de mujeres sin abnegar su estado literal de mujer y lleva a cabo su venganza utilizando al protagonista colectivo de la obra. Laurencia incita al pueblo a matar al Comendador quien la denigra a ella y a su padre al preguntarle a éste último: “¿Vosotros tenéis honor?” (989). Aquí el autor implícito (re)presenta cómo puede degenerarse la autoridad político-cultura y, si ello sucede, es el deber de todo ciudadano el restaurar dicho orden. Interesantemente, después de que el protagonista colectivo desagradaba a Laurencia, la obra termina con Laurencia reincorporándose a su correspondiente género, es decir, actuando como una mujer propia de su clase y estado. Laurencia, quien a principios de la obra fue símbolo de disidencia, pasa a reintegrarse al protagonista colectivo de la obra, pierde su voz y es Frondoso quien justifica ante el Rey los actos cometidos por el pueblo. En este sentido, el final de la obra (re)afirma los finales canónicos cuando Frondoso afirma que las acciones del pueblo sólo fueron a causa de que se estaba defendiendo el honor de Laurencia quien ya estaba casada con él:

Tanto, que aquesta zagala
 que el cielo me ha concedido,
 en que tan dichoso he sido
 que nadie en dicha me iguala,
 cuando conmigo casó,
 aquella noche primera,
 mejor que si suya fuera,
 a su casa la llevó;
 y a no saberse guardar
 ella, que en virtud florece,
 ya manifiesto parece
 lo que pudiera pasar” (2405-15).

Aquí Laurencia pierde su voz y ocupa el espacio de esposa que estaba en necesidad de ser desagraviada y rescatada por su esposo. En este sentido *Fuenteovejuna*, al igual que *Valor, agravio y mujer*, no va más allá del final canónico pese a que Laurencia no borra su signo femenino para ejecutar sus acciones.

Fuenteovejuna y *Valor, agravio y mujer* examinan la autoridad política y cultural de sus respectivas épocas. Ahora bien, *Valor, agravio y mujer* desafía dicha autoridad bajo unos parámetros y premisas completamente masculinos y el sub-texto de la obra sugiere que una gran mujer sigue siendo inferior al hombre. Por otra parte, en *Fuenteovejuna* se reta la autoridad político-cultural bajo unos parámetros donde no se omite completamente a la mujer sino más bien es la figura femenina—específicamente, Laurencia y las mujeres del pueblo—quien mueve la acción hacia la restauración de la autoridad política y cultural y con ello el honor y honra del pueblo. Sin embargo, ninguna de las obras escriben más allá del final estableciendo un sub-texto que revela un discurso reprimido el cual le describe al lector que lo que más se aprecia durante este siglo es el pudor femenino porque afecta la honra masculina la cual está establecida por la autoridad política y cultural. En las obras mencionadas, no se ve un cambio ideológico del sistema sexo/género en los finales ya que, aunque en *Fuenteovejuna* se incluye la voz femenina en un principio, se silencia al final y es Frondoso quien responde por las acciones del pueblo. Incluso, si la mujer irrumpe en el espacio público, esto debe ser para reparar el *status quo*. Asimismo, en *Valor, agravio y mujer* se devalúa la figura femenina a través del signo masculino, y que para que la mujer pueda actuar sin ningún tipo de represión social en el ámbito público necesita transformarse en hombre. Así pues, estas obras terminan con finales canónicos los que establecen un orden jerárquico patriarcal.

Notas

¹. En este sentido véase *Diez Comedias del Siglo de Oro* editado por José Martel y Hymen Alpern donde en una de las diez obras se piden disculpas al lector por las erratas a encontrarse en ésta. Calderón de la Barca termina su obra anotando: “pidiendo de nuestras faltas perdón, pues de pechos nobles es tan propio el perdonarlas” (3313-15). Sin embargo él no pide disculpas por su sexualidad.

². Aquí se adopta la distinción que varias feministas de la etapa adoptaron del Psicólogo Robert Stoller (1968) donde el género más bien se basa en las ideas socioculturales para distinguirlo así del sexo biológico.

³. Nos referimos a honor pues Julio Mata en su artículo “El honor en *Fuenteovejuna* y la tragedia del comendador” defiende muy bien el concepto del honor como tema principal de la obra.

⁴. Pascuala afirma: “Con la quistión podéis ir al sacristán, porque él o el cura os darán bastante satisfacción. Laurencia no quiere bien, yo tengo poca experiencia. ¿Cómo daremos sentencia? (435-444).

Obras citadas

- Blanco Aguinaga, Carlos; et. al. *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. Vol 1 y 2. Madrid: Ediciones Akal, 2000.
- Brownlee, Marina S. y Hans Ulrich Gumbrecht, eds. *Cultural Authority in Golden Age Spain*. Maryland: John Hopkins U.P., 1995.
- Caro, Ana. *Valor, Agravio y Mujer*. Ed. Lola Luna. Madrid: Editorial Castalia, 1993.
- Crow, John A. *Spain: The Root and the Flower*. 3rd ed. Berkeley: California U.P., 1985.
- Gorfkle, Laura. "Re-stating femininity in Ana Caro's *Valor, Agravio y Mujer*." *Bulletin of the Comediantes*. 48.1 (1996): 25-36.
- Hale, J.R. *Renaissance Europe: Individual and Society 1480-1520*. Berkeley: California U.P., 1977.
- Maroto Camino, Mercedes. "Ficción, Afición y Seducción: Ana Caro's *Valor, Agravio y Mujer*." *Bulletin of the Comediantes* 48.1 (1996): 37-50.
- Matas, Julio. "El honor en *Fuenteovejuna* y la tragedia del Comendador." *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: 1981.
- Stroud, Matthew D. "La literatura y la mujer en el Barroco: *Valor, Agravio y Mujer* de Ana Caro." *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid: Ediciones Istmo, 1986.
- Suarez Miramón, Ana. "Los tópicos se acaban leyendo" Cuarto centenario del nacimiento de Calderón de la Barca. *Sumario* 199 (2000):1
<http://www.archimadrid.es/alfayome/menu/pasados/revistas/2000/fe2000/num199/espana/espana2.htm>
- Vega Carpio, Lope Félix de. *Fuenteovejuna*. ed. Juan María Marín. Madrid: Editorial Cátedra, 1983.