

# La mujer vestida en tres obras

**Macarena Baeza de la Fuente**

Actriz, directora y profesora Escuela de Teatro

## Se abre el telón...

Un curioso personaje cruza el escenario. Viste un oscuro y ornamentado jubón, sus calzas características a la rodilla, no podía faltar un corpiñón cuya piedrería se deja entrever por los costados del jubón. La camisa ha de ser alba, el cuello caído, mosquetero, totalmente de última moda en la España del XVII, los puños adornados con fino encaje traído directamente de Flandes por los comerciantes que abundan. Detalles que no le pueden faltar: las medias tejidas sujetas a las calzas, como calzado: cordobanes, aquellos que necesariamente debe tener un caballero que acaba de llegar de un viaje. Dos últimos adminículos, pero no por eso menos esenciales: la capa oscura, de paño, pesada y ancha y el sombrero alón.

El caballero entra a escena ataviado de tan característico modo. Sólo nos sorprende ver su especial modo de andar: algo que no deja de ser misterioso en él.

Cuando abre la boca y oímos los primeros versos, notamos algo extraño en su voz: nuestras sospechas, ya son una certeza. No es un caballero: es una dama.

Pero ¿qué oscuro propósito es el responsable de este atrevido travestimiento? ¿En qué situación se encontrará el honor de esta dama que requiere salir de su monacal hogar, cruzar los campos para llegar a este sitio, encubierta con este traje? Si oímos el texto con detención, nos enteraremos de los detalles del suceso. La señorita anda en busca de un malhechor, quien le ha robado no sólo su corazón, sino también lo más preciado que hay en su vida: su honra, con lo cual el daño sólo tiene dos maneras de ser reparado: el matrimonio o la muerte. No sólo está en juego la reputación de esta dama; lo está la de toda una familia, especialmente de un padre y unos hermanos. Por lo tanto la necesidad de matrimonio o venganza son imperiosas. La dama ha debido mudar sus hermosas faldas por las calzas, ceñir su fino talle en un jubón y disponerse a comportarse en sociedad como un varón. Como el viaje en búsqueda del infamador podría resultar peligroso —a sabiendas que la chica nunca ha abandonado su hogar más que para cumplir con sus obligaciones religiosas— un criado de confianza le acompañará: él conocerá mejor el mundo



Catalina de Erauso, la Monja Alférez, 1630.

exterior (es hombre y además criado, por tanto, acostumbrado a vivir en la calle), podrá ayudarle en tramar el ardid que le permitirá reconquistar al caballero. Sólo un detalle será necesario para darle verosimilitud a la huida: ¿qué se le dirá a los padres de la joven cuando pregunten por el paradero de su hija? Lo más aconsejable, inventar una convincente historia de la niña reclusa en un convento, en búsqueda de verdades esenciales o, por qué no de una vocación religiosa, que tanto honor daría a sus padres, ignorantes hasta el momento de la infamia.

# hombre Siglo de Oro español

## Jornada I La comedia de Capa y Espada o la mujer como protagonista

El género de la "comedia de capa y espada", comedia de enredos, es un invento del Siglo de Oro Español. Ignacio Arellano señala que *"existe en el siglo XVII la conciencia de un tipo de comedia especial, de tema amoroso y ambiente coetáneo y urbano, con personajes particulares y basada fundamentalmente en el ingenio"*. Galanes y damas se persiguen a través de enredados y malentendidos para llegar al objeto de su deseo amoroso, pues la "comedia de capa y espada" concluye siempre felizmente con la concertación de la boda de los protagonistas. Los protagonistas son siempre jóvenes que, para lograr sus deseos, deben burlar con frecuencia la autoridad de padres y personas mayores. Todo ello ocurre dentro del ambiente cortesano y civilizado de la

ciudad: Toledo, Madrid, Sevilla o Salamanca. El "ingenio" de que habla Arellano es la astucia y el talento de los dramaturgos para tejer la intriga, en general llena de sucesos imprevistos (cambios de identidad, argucias ocultas para obtener el amor, engaños y duelos de espadas, sobornos a los sirvientes, etcétera). Un autor del siglo XVII, Francisco Bances Candamo, escribía que las [comedias] de capa y espada son aquellas cuyos personajes son sólo caballeros particulares como don Juan y don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo.<sup>2</sup>

Por su parte, el crítico Bruce W. Wardropper señala asimismo unos datos preciosos para entender el género al que nos venimos refiriendo; dice que este tipo de comedia se escribía desde el punto de vista femenino y para las mujeres, fundamentalmente, pues las protagonistas

femeninas cobran una gran importancia en las obras, y el honor y el amor pierden sus características terribles para entrar en una dimensión más graciosa y amable:

En el mundo al revés (de valores sociales invertidos) de la comedia es donde se permite que las mujeres provoquen los acontecimientos y ejerzan un control sobre el mundo dominado por hombres en el que están obligadas a vivir. Aunque escrita por hombres, la comedia adopta un punto de vista femenino.<sup>3</sup>

Por todo lo dicho, la "comedia de capa y espada" resulta la más subversiva al orden impuesto, a pesar de su tono ligero y la búsqueda de entretenimiento para el espectador. Pero, como ocurre en las grandes obras de arte con frecuencia, la sutileza del mensaje subversivo no llega al público de manera inmediata, y quienes ven una estilización un poco desafortunada de comportamientos, acaso no alcancen a captar un planteamiento sobre la vida que ponía en tela de juicio los valores tradicionales masculinos. Pues si bien es verdad que la "comedia de capa y espada" concluye en boda y todos los excesos cometidos por los personajes vuelven al orden y a las convenciones sociales, la lección de libertad y el triunfo del deseo sobre el "deber ser" queda como un mensaje subliminal gozado profundamente por los espectadores.

De esta manera, la burla a la autoridad se escenificaba gozosamente, aunque su vigencia tuviera la duración efímera de una farsa carnavalesca. La

1. Ignacio Arellano, "Convenciones y rasgos genéricos en la comedia a capa y espada", en *La comedia de capa y espada*, Madrid, Cuadernos de Teatro Clásico, 1988, p. 29.
2. Francisco Bances Candamo, *Theatro de los theatros*, apud Ignacio Arellano, *idem*, p. 29.
3. *Idem*, p. 226.



Compañías de teatro en el Siglo de Oro. Cambaleo.

relación entre carnaval y comedia no es arbitraria, pues lo mismo que en la comedia, "en las mascaradas carnavalescas se invierten los términos de la vida social y se ponen en tela de juicio los valores establecidos".<sup>4</sup>

Un ejemplo consignado por el diarista Antonio de Robles y sucedido en la Nueva España del 1700 podrá servirnos para observar la inversión carnavalesca; se trata de una mascarada a lo "faceto":

*"1700, noviembre 6. Salió otra máscara con representación del mundo al revés, los hombres vestidos de mujeres y las mujeres de hombres; ellos con abanicos y ellas con pistolas; ellos con rucas y ellas con espadas".<sup>5</sup>*

La fiesta, aparentemente inofensiva, presenta el dominio ilusorio del comportamiento femenino—pues ellas son quienes portan los objetos masculinos de dominio— en el contexto de una sociedad en donde las mujeres son fuertemente reprimidas por los varones. Igualmente, en la "comedia de

capa y espada", la mujer adquiere una serie de rasgos que le conceden un papel protagónico que, como sabemos, no posee en la realidad. Dentro del espectáculo, las figuras femeninas retan la autoridad del padre o del hermano mayor, quienes, además, aparecen más complacientes y menos preocupados por el honor, al revés de lo que sucede en obras más "serias". Las damas escapan de sus casas, lo cual resulta una transgresión a las limitaciones territoriales impuestas por la sociedad, que las ha recluido desde antiguo dentro de sus paredes y en las habitaciones del fondo; cambian para ello sus ropas por las del varón para circular en un "afuera" que les está prohibido. José Amezcuea señala al respecto que:

*"Hay en este cambio de vestido, además de otras razones específicas para cada caso, un problema de clasificación de los espacios: si los exteriores son sitios esencialmente masculinos, la mujer, al invadir un ámbito con-*

*trario a su condición, debe mudar su ropaje para adquirir, de manera encubierta, el derecho a pisar un territorio que le está vedado".<sup>6</sup>*

La mujer vestida de hombre que se porta varonilmente o aun de una manera superior a lo que puede hacer el hombre corriente, representa un desafío a la masculinidad esencial y supuestamente natural. Su desafío es subversivo porque la metafísica de su época trata de garantizar la jerarquía social y la identidad sexual aunque los dos conceptos son construcciones socio-culturales.

La sociedad resta importancia a este acto de travestismo, ya que es propuesto únicamente como un medio para alcanzar un objetivo determinado, no como un fin en sí mismo.

El juego de cambios de roles no sólo tenía que ver con el gusto permanente por la mascarada y la fiesta del Barroco europeo, sino en gran medida, por las posibilidades eróticas que un personaje vestido con ropas más ceñidas al cuerpo permitían.

En un primer momento en España no se permitía a las mujeres actuar, por lo tanto, muchachos jóvenes representaban los roles femeninos:

*"esto de representar muchachos, vestidos de muger, de buen parecer, y acicalados, lo tenían algunos por mayor inconveniente".<sup>7</sup>*

Este conflicto se solucionó autorizando a las mujeres su participación en las representaciones teatrales, pero bajo condiciones estrictas que, como veremos, no siempre se cumplían:

4. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, 1971.

5. Antonio de Robles, op. cit., p. 129.

6. José Amezcuea, "El espacio simbólico. el caso del Teatro español del Siglo de Oro", en *Acta poética*, núm. 7, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1987, p. 43.

7. Pellicer, Casiano. *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*.

"las mujeres debían estar casadas y tener a sus esposos consigo, además debían llevar ropas femeninas".<sup>8</sup>

Desatendiendo a algunas de estas indicaciones, el gusto del público fue quien determinó las condiciones en que evolucionaría la comedia española, especialmente este género, el más popular de todos. En numerosas de estas piezas, la trama estará construida en torno a una osada dama que mudará su traje para convertirse en un varón tanto en su nombre, gestos y actitudes.

El tema de la mujer vestida de hombre en el Teatro del Siglo de Oro Español ha sido objeto de numerosos estudios a lo largo de las últimas décadas del pasado siglo XX. Uno de los principales análisis es el de Carmen Bravo Villasante, que se publicaría bajo el título de "La mujer vestida de hombre en el teatro español".

Sin querer agotar un tema, que daría para una investigación más profunda y acabada, quisiera proponer algunos elementos centrales para entender como opera el recurso de la dama vestida de varón en tres obras del Siglo de Oro Español de diversos autores.

### Primer entremés "Don Gilito de perlas" Un modelo del género

Una de las comedias en que el eje central gira en torno a esta especie de travestismo es la obra *Don Gil de las calzas verdes* (1615) del fraile mercedario Gabriel Téllez, más conocido como Tirso de Molina. Tirso es-

cribe esta pieza para Pedro de Valdés, importante autor de comedias, casado con la famosa Jerónima de Burgos, actriz, que por supuesto sería quien representaría el papel protagónico de doña Juana, aun cuando no correspondiese ni a la edad, ni a la figura descrita para el personaje en cuestión, lo cual significó el fracaso de una obra que bien representada, habría sido un gran éxito de público.

Tirso se refiere a este incidente con su obra a través de un personaje de otro texto:

La segunda causa, prosiguió don Melchor, de perderse una comedia, es por lo mal que le entalla el papel al representante. ¿Quién ha de sufrir, por estremada que sea, ver que, habiéndose su dueño desvelado en pintar una dama, hermosa, y con tan gallardo talle que, vestida de hombre, persuada enamore la más melindrosa dama de la corte, salga a hacer esta figura una del infierno, con más carnes que un antruejo, más años que un solar de la Montaña y más arrugas que una carga de repollos, y que se enamore la otra, y le diga: "¡Ay, que don Gilito de perlas! Es un brinco, un dix, un juguete de amor".<sup>9</sup>

El argumento de la obra de Tirso es muy característico del género en el que se inscribe: doña Juana ha sido deshonrada y posteriormente abandonada por don Martín, quien parte desde Valladolid a Madrid a buscar casarse con una rica y bella heredera, doña Inés. Pero doña Juana es una mujer de armas tomar y decide arrojadamente salir de su ciudad en

busca del traidor. El hombre en cuestión (de caballero poco le queda) ha llegado a esta ciudad cambiando su nombre, pues no quiere que nada lo vincule a la situación deshonrosa que ha dejado atrás. Para no ser relacionado con la historia y la deshonra de Juana, ha decidido cambiar su nombre por el de don Gil. Como doña Leonor debe vestirse de hombre, también debe procurarse un nombre, parentescos y una historia. Para complicar más los hilos de la trama, se hace también llamar don Gil, nombre propio para un aldeano, no para un caballero de nivel, pero que le permite jugar con esta nueva identidad. Para mayor hilaridad de la historia (no olvidemos que el público espera divertirse mucho) sus pantalones a media pierna, o calzas más bien, son de color verde: don Gil de las calzas verdes. Así se hará conocido este extraño caballero que, aunque luzca un poco afeminado a los ojos de su recién contratado y muy confundido criado Caramanchel, no dejará de enamorar a todas las jóvenes que se crucen en su camino, que ven en él la suma de las perfecciones: la belleza, juventud y caballerosidad propia de tiempos anteriores.

Para poder mantener esta "mentira necesaria" don Gil-Leonor deberá utilizar todo el ingenio que posee para enloquecer a don Martín, llegando incluso a convertirse en su rival, pues doña Inés se enamora perdidamente de este Gil de calzas verdes. Como si esto fuera poco, la prima de Inés, doña Clara, también se prenda de él.



8. Josef Oehrlein. El actor en el Siglo de Oro español. Madrid, Castalia, 1993.

9. Tirso de Molina. Los cigarrales de Toledo.



Compañías de teatro en el Siglo de Oro. Compañía.

Toda la compleja historia está sazonada con los comentarios de Caramanchel, el gracioso, quien durante toda la obra está muy complicado con la masculinidad de su señor:

*"Caramanchel: Aquí dijo mi amo hermafrodita que me esperaba, y vive Dios, que pienso que es algún familiar que en traje de hombre ha venido a sacarme de juicio, y en siéndolo, doy cuenta al Santo Oficio."*<sup>10</sup>

Don Gil de las calzas verdes comienza a inquietar a todos los personajes de la obra, pues aparece y desaparece a su antojo. Lo que ocurre realmente es que este don Gil, de pronto aparece en traje de dama para transformarse en amiga de Inés y lograr controlar aún más la situación.

El criado llega a tal punto de confusión por las identidades y desapariciones de su amo, que llega a creer que su amo es un alma en pena, dada su habilidad de transformación que le parece sobrenatural. Conociendo el desarrollo de la acción, cabría preguntarse ¿cómo fueron permitidas en la España de la Contrarreforma un planteamiento dramático tan atrevi-

do como es el de ver una mujer con calzas, damas enamorándose de caballeros afeminados; sabiendo que todas las materias públicas, especialmente el Teatro, eran vigiladas atentamente por los custodios de la moral y las buenas costumbres?

La verdad es que nunca se vio con buenos ojos. Se dictaron numerosas prohibiciones en *El reglamento de teatros*, de 1608, 1615 y 1641 contra el travestismo durante las representaciones teatrales:

*"os ordeno que enviéis órdenes á la Corona en todo aprieto (de suerte que se observen precisa y indispensablemente), que ninguna mujer pueda salir al teatro en hábito de hombre, y que si huviese de ser preciso para la representación, que hagan estos papeles, sea con traje tan ajustado y modesto, que de ninguna manera se les descubran las piernas ni los pies, sino que esto esté siempre cubierto con los vestidos ó trajes que ordinariamente usan, ó con alguna sotana, de manera que sólo se diferencie el traje de la cintura arriba: imponiéndoles*

*las penas que os pareciere y disponiendo que inviolablemente se execute en las que contravinieren al cumplimiento de la orden referida."*<sup>11</sup>

Pero las prohibiciones no fueron suficientes para vencer al público que aclamaba estas obras, un público enardecido de todas las edades, condiciones sociales y de ambos géneros que era quien finalmente hacía prevalecer su opinión.

Por lo tanto, y si confiamos en el buen Lope, el principal responsable del mantenimiento y "libertad" en los escenarios españoles fue su público.

*"y escribo por el arte que inventaron los que el vulgar aplauso pretendieron porque, como las paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto."*<sup>12</sup>

Este público siempre participativo, conocedor de las vidas y amores de sus comediantes, poetas y autores de comedias, que vibraba en las representaciones de un Lope, cuando de las actrices brotaban las letras de sus obras, era finalmente quien también permitía que se imponiesen las modas o no.

Sería facilista decir que un tema de tanta popularidad como es el de la dama vestida de varón en el teatro español se debió solamente a ser un fenómeno de moda. Pero aún cuando existan otros factores de peso a considerar, la presión popular permitió que un centenar de comedias tomaran el travestismo como resorte central de la obra.

10. Tirso de Molina. Don Gil de las calzas verdes. Jornada I.

11. Escrito del rey al vicescanciller de Aragón del 1º de enero de 1653.

12. Lope de Vega, Félix. *Arte nuevo de hacer comedias*.



## Jornada II

### Catalina, Isabel y Juana

#### Las mujeres guerreras

¿De dónde podría surgir la idea de vestirse una dama de hombre?

Como todo lo que se representa en los escenarios: del mundo real y de la leyenda, que explica lo que la realidad no alcanza.

En pleno siglo XVII, una mujer llamada Catalina de Erauso se hizo famosa con el nombre de *la Monja Alférez*. Esta española profesaba en el convento de San Sebastián donde esperaba convertirse en monja, se vistió de hombre, cruzó el océano, tuvo en América diversos empleos, llegó a alcanzar el grado de alférez por su valor como militar, mató en duelos y reyertas a un buen número de hombres —entre ellos a un hermano suyo—, tuvo amistad con otras mujeres y, cuando finalmente fue detenida en Perú tras una de sus peleas y le amenazaba el ajusticiamiento, pidió el amparo del obispo y le explicó que era mujer y que había escapado de un convento.

Tras comprobar las matronas designadas al efecto que no sólo era mujer, sino virgen, recibió el amparo del obispo y de las monjas, volvió a España, fue recibida por el rey, que le confirmó en su empleo militar y le autorizó a usar nombre masculino, viajó a Roma, donde el papa le autorizó a su vez a ir vestida como hombre, y acabó volviendo a América, esta vez a México, donde instaló un negocio de arriería y vivió como hombre hasta su muerte.

Varios siglos antes, existieron otras mujeres en la historia europea,

que por diversas razones vistieron de guerrero. Isabel de Montfort, apodada *la amazona*, era una dama de origen noble casada con otro noble llamado Raúl de Conche-Toesny. Isabel era famosa por su belleza, generosidad y alegría. Esta aristócrata francesa del siglo XIII *"no tenía miedo en ponerse la cota de mallas y combatir a caballo como un hombre: ni los caballeros cubiertos con sus mallas ni los soldados armados con sus venablos la superaban en intrepidez"*.<sup>13</sup> Todo esto, para ayudar a su marido en la defensa de su feudo.

En pleno siglo XV vivió Juana de Arco, la más famosa mujer guerrero medieval, no sólo por haber sido quemada en la hoguera, sino por que con su traje de soldado fue capaz de lograr lo que ningún capitán francés había podido: levantar el sitio de Orleans que durante siete meses habían tenido tomada la ciudad, y que Juana, en tan sólo ocho días al mando del ejército consiguió. Además logró coronar en Reims al rey Carlos VII, que no podía optar al trono porque el tratado de Troyes (1420) se lo impedía, otorgándose al rey inglés, a la sazón: Enrique IV.

No para cumplir una misión militar o de defensa como las anteriores, pero en el mismo afán de penetrar en los espacios masculinos tradicionales y defender sus posesiones y las de sus hijos, la reina Leonor de Aquitania, en en pleno siglo XII, se vistió de hombre, viajó desde Inglaterra para pedir refugio a su anti-

guo marido, el rey Luis VII de Francia. Pero fue descubierta, por hombres fieles a su marido. La sanción fue fuerte, no sólo por hacer escapado a sus deberes conyugales, sino por la falta grave que significaba travestirse. Así fue encerrada en un castillo y estuvo presa largo tiempo.

En el bello e interesante libro *"La mujer en el tiempo de las catedrales"*, la investigadora y experta medievalista Régine Pernoud, plantea la tesis de que en la medida en que las sociedades europeas estuvieron profundamente imbuidas en el feudalismo, el espacio de las mujeres era de relativa igualdad, en relación con el masculino, a pesar de la desastrosa opinión sobre las mujeres de la Iglesia durante toda esta época. No obstante, con el desarrollo de las ciudades y con el fortalecimiento de la burguesía, los espacios femeninos se ven reducidos al mundo privado, y toda figuración pública



de una mujer, es decir, toda mujer socialmente expuesta, es juzgada duramente, ya no sólo por las autoridades religiosas, sino también civiles. Ésta podría ser una causa del estricto control que se comienza a ejercer sobre el cuerpo femenino, como también sobre los pensamientos, emociones y acciones de las mujeres. A partir del siglo XVI y podríamos decir hasta entrado el siglo XX, el sexo femenino queda situado en un lugar inferior, siempre bajo la tutela y observancia perpetua del hombre, quien la protege y aconseja, porque ella es naturalmente un ser desbocado:

13. Pernoud, Régine. *La mujer en el tiempo de las catedrales*. Ed. Andrés Bello. Santiago, 1999. Página 146.



Compañías de teatro en el Siglo de Oro. Farándula.

*"una vez que estéis casado,  
como dueño de mi hermana,  
apiad la puerta y ventana,  
no la dejéis ir al Prado;  
no salga, en silla o en coche,  
a ver madre, abuela o tía,  
tenedla en prensa de día  
y en una estufa de noche"...<sup>14</sup>*

Intentar recuperar la honra perdida es lo que justifica socialmente que la chica se vista de hombre. El poeta siempre tendrá que inventar un engaño o abandono de este tipo para justificar el travestismo:

*"Toma un manto, y no te asombres  
si acaso milagros vieres;  
que Amor hace hombres mujeres,  
como de mujeres hombres;  
que de esta suerte tapadas  
y sin otra compañía,  
con tu firme amor confía  
que harás más que sus espadas"<sup>15</sup>*

Un juego dramático que, manejado siempre en el tono de la hábil comedia, ligera en apariencias, verdadero espejo de la sociedad en el fondo, le permitía al autor entusiasmar a la mitad de su público (las

mujeres de la cazuela y de los palcos) mostrándoles damas que si desafiaban la norma, que si salían del reducto familiar para realizar viajes, para ser mujeres activas, ideadoras de planes de venganza complejísimos, capaces de fingir ser varones con un histrionismo fabuloso. ¿No serían estas mujeres las heroínas de ese público de mujeres marcadas por el rigor de una sociedad machista?

Solano: *"¿Inventara  
Satanás mayor embuste?  
Pero, ¿qué ingenio se iguala  
al de mujeres? ¿Qué enredos  
ni quién como ellas los traza?"<sup>16</sup>*

### **Segundo entremés Feliciana o la Fenix de Salamanca La estudiante universitaria**

En España, surgió una leyenda de una dama que habría asistido a la Universidad de Salamanca. El poeta dramático Antonio Mira de Amescua escribe una comedia que toma esta leyenda como marco de fondo para

construir una trama en que una dama vestida de varón sigue a su amado. Ambos se habían conocido en el ámbito universitario, en Salamanca. Y allí sostuvieron una profunda relación. La comedia se titula *La fénix de Salamanca*. Lope de Vega en su obra *El laurel Apolo*, retoma este personaje y le da el nombre de Feliciana.

*"Pues mintiendo su nombre y  
transformada en hombre,  
oyó filosofía,  
y por curiosidad astrología...  
y de aquella científica Academia  
mereció los laureles con que premia,  
no de otra suerte que a Platón divino  
aquella celebrada Mantinea  
que en forma de varón a Grecia vino"<sup>17</sup>*

La sabiduría de esta escritora era tan vasta en las materias comunes de estudio en la universidad, que muchos creyeron que había asistido a clases regulares, lo que podría haber logrado solamente vistiéndose de varón, pues era un espacio exclusivamente masculino.

En torno a la célebre Sor Juana Inés de la Cruz, décima musa de México, se tejió también una idea similar. Juana al ser niña, habría querido vestirse de hombre para poder seguir estudiando, como también para no involucrarse en los espacios femeninos del matrimonio y la maternidad que tanto la asustaban. Sor Juana tenía una necesidad imperiosa de conocer y la única forma que tuvo fue el vestirse de monja, ya que no lo pudo hacer de varón.

14. Mira de Amescua, Antonio. *La Fénix de Salamanca*. Jornada I. Escena II.

15. Idem. Jornada II.

16. Idem. Jornada III, escena final.

17. Citado en *Teatro de mujeres del barroco*. Madrid, 1994. Página 22.

No llama la atención entonces el personaje central de *La fénix de Salamanca*. Doña Mencía, cumple con el sueño de Feliciano y Sor Juana. Es una mujer famosa, por su pasado de estudiante en Salamanca, lo que le ha otorgado el calificativo que da el título a la pieza.

Doña Mencía viste de hombre, pero no de caballero sino de religioso (se hace llamar Carlos). Además, su criada Leonor también viste traje de hombre, transformada en Jaramillo.

A lo largo de la obra, despliega tal habilidad en mudar su traje y su aspecto, pasando de ser una fina y hermosa dama, al contenido e inteligente don Carlos.

El enredo se complejiza más aún cuando Solano, el criado de Garcerán debe, por falta de recursos, compartir la cama con Jaramillo. El público sabe que Jaramillo, es en verdad Leonor, por lo tanto en uno de los momentos más hilarantes de la obra, asistimos a la confusión de Solano, al no entender las extrañas actitudes de su amigo a la hora de dormir:

*Garcerán: ¿Qué sospechas?*

*Solano: Lo que temo:*

*que es hermafrodito.*

*Garcerán: ¡Extraño juicio!*

*Solano: Pues, no es extraño;*

*que es hermafrodito o memo.*

*Garcerán: ¿Qué dices?*

*Solano: Buena es la risa.*

*Garcerán: Necias imaginaciones.*

*Solano: Sí se acuesta con calzones,*

*y se cose la camisa,*

*y se viste con estrellas,*

*y se entra en la cama a oscuras,*

*¿son muestras éstas seguras*

*para presumir bien de ellas?\**<sup>18</sup>

En otro cómico momento de la

obra, Garcerán descubre a Mencía, esta vez vestida de mujer, pero ella le hace creer que es Carlos travestido en una dama. Garcerán, que ama a doña Mencía, al ver el parecido sufre atormentado con la imagen perfecta de la amada:

*“Garcerán: Muerto soy, conde, a traición;*

*que quien con la vista mata,*

*con un rayo poderoso*

*me ha muerto por las espaldas.*

*Doña Mencía, señora,*

*de mi libertad esclava,*

*reina de mis pensamientos,*

*natural que no bastarda,*

*¿es posible que te veo?*

*¿Es posible que me amas?*

*Mas no puede ser posible*

*porque me escuchas y callas.”*<sup>19</sup>

La gran habilidad de Mira de Amescua en su obra, es la de, a través del permanente juego de identidades y transformaciones del personaje protagónico y su criada, poner en jaque a todo el mundo masculino, el cual verá todo transformado por la sagacidad de una dama de armas tomar, cuya inteligencia es tan refinada, pues es capaz de solucionar la situación amorosa propia y la de todos quienes la rodean.

### Jornada III

#### Valor, agravio y mujer

#### de Ana Caro Maillen

#### La palabra de una mujer

En Don Gil de las calzas verdes y *La fénix de Salamanca* podemos ser partícipes de la interpretación del tema de la dama vestida de varón desde la perspectiva de dos autores importantísimos del ciclo de Lope de

Vega. Me parece interesante contrastar a continuación la opinión frente al tema de una importante autora que aborda igual problemática.

La sevillana Ana Caro Maillen realizó su carrera poética y teatral especialmente ligada a su ciudad natal, aún cuando en ciertas ocasiones se la encuentre ligada a actividades dramáticas en otras ciudades. Ana Caro será contratada en varias ocasiones para componer los Autos sacramentales oficiales con que se celebrará la fiesta del Corpus Christi oficial del ayuntamiento de Sevilla. Es decir, incluso en su época es considerada una autora importante en el panorama teatral áureo.

Ana Caro compone también dos obras teatrales destinadas al teatro de corrales; en una de ellas, *Valor, agravio y mujer*, la protagonista es quien viste de caballero; en la otra, *El conde Partinuplinés* también aparece el mismo juego, pero no en el eje central, sino que en uno de los secundarios.

En *Valor, agravio y mujer* la protagonista es Leonor, una dama que pasa de ser objeto de deseo a ser sujeto, accede al poder, simbolizado en el traje de caballero, poseedor del discurso, la mirada y la defensa activa de su honor, del mismo modo que Juana y Mencía.

Leonor se transformará en Leonardo y demuestra no sólo que tiene el valor y fuerza suficiente para defender su honor, sino que también es inteligente (como doña Juana-Gil) aún cuando no haya sido universitaria como doña Mencía.

Así logra confundir a sus contrapartes masculinos y llega a obligar a

18. Op. Cit. Mira de Amescua, Antonio. Jornada III.

19. Op. Cit. Mira de Amescua, Antonio. Jornada III.



quien la deshonró a confesar su falta frente a otra dama. De este modo, se descubre quien es realmente este caballero, y queda demostrada su falta frente a la mujer que ahora pretende. Como consecuencia, la dama lo despreciará y a Leonor le quedará el camino libre para reconquistarlo y obligarle a casarse con ella, para solucionar la afrenta que le hizo.

El nombre del infamador no es casual. El texto de don Juan Tenorio fue muy popular en los años que Ana Caro escribió la pieza. Algunos estudiosos opinan que se trata de una respuesta enérgica y decidida a la obra del mercedario, pues *Burlador de Sevilla y convidado de piedra* dejaba a las mujeres sin la posibilidad de venganza. Será entonces doña Leonor quien venga no sólo su honor mancillado, sino, metafóricamente, a todas las mujeres seducidas y engañadas por don Juan.

Al final de *Valor, agravio y mujer*, Leonor logra que por medio de otro engaño en el que se presenta a sí mismo, Leonardo, como amante de sí misma, Leonor, los celos de don Juan lo lleven a desear nuevamente el amor de Leonor. En la última escena Leonor reaparece en su vestimenta de mujer, sin embargo, no por eso se remite al silencio. Y al hablar, Leonor le explica a don Juan de la suerte que lo ha librado su arrepentimiento:

*"Leonor: Y ahora arrojada y valiente, por mi casto honor volviendo salí a quitarme 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. ¿Me querrás?"*<sup>20</sup>

En todas las piezas que hemos revisado, la protagonista muda sus faldas por calzas y sus pañuelos por armas. En todas, es ella quien desencadena la acción de la obra, trama el engaño, lo ejecuta y finalmente desenreda los sucesos para componer el ansiado *happy end* que dejará a la muchacha casada.

Quizás el único elemento de diferencia a la obra de Ana Caro de las de sus predecesores varones es la construcción del carácter de doña Leonor. Ana Caro nos presenta un personaje más real, menos idealizado. La inteligencia y las habilidades de una Mencía o una Juana son casi sobrenaturales: conocen la vida de las calles y se adaptan a ella, aun cuando nunca habían estado allí, sufren por amor, pero no fallan en ninguno de los hitos de la venganza tramada, su inteligencia es fuera de norma; recordemos el pasado universitario de Mencía y la habilidad para caracterizarse ya sea de hombre como de mujer de doña Juana-Gil.

Leonor se viste de hombre, pero no traviste su carácter. El vestuario es una necesidad a la que la propia sociedad la obliga, al no permitirle con sus verdaderas ropas buscar al afrentador.

Además, Caro retrata otras damas, para crear un justo equilibrio en este afán de realismo en los personajes, diríamos que puestas en el extremo opuesto a Leonor. Estela y Lisarda son mujeres, son frágiles, melindrosas, enamoradizas, depen-

dientes de los hombres. De este modo, a la crítica que hace la autora no escapan las mujeres tampoco.

Al inicio de la obra, las damas son asaltadas por unos bandoleros, justo en el momento en que don Juan está entrando a escena. Esto le da la posibilidad de rescatarlas, para poder quedar como héroe y dejarlas muy bien impresionadas, de modo de facilitar la conquista de una de ellas: Estela, quien no sólo es hermosa, sino también condesa, lo que alienta aún más a seducirla a este oportunista don Juan.

Como se ve, además de un mayor realismo en la historia, Ana Caro propone una visión mucho más descarnada de los verdaderos móviles que actúan en la conquista amorosa.

Así la figura de Leonor, cuyo único móvil seguirá siendo el amor, surge como la estandarte de un espacio de dignidad femenina ante tanto atropello masculino. El propio título de la pieza, apuesta por igual mirada, al reconocer en la mujer la valentía al defender lo que es propio cuando ha sido dañado.

### **Fin de fiesta El criado con faldas Locuras de monja**

Simplemente para terminar este artículo, quisiera enunciar aquí brevemente un caso, en que el travestismo operará en forma cruzada, menos frecuente en el Siglo de Oro, pero mucho más llamativo si se con-



20. Caro, Ana. *Valor, agravio y mujer*. Jornada III.

sidera que la autora de semejante "inmoralidad" es una monja mexicana.

Sor Juana Inés de la Cruz escribirá un hermosa "comedia de capa y espada", titulada *Los empeños de una casa*, parodiando quizás la obra *Los empeños de un acaso* de Calderón de la Barca. Esta pieza es única en su género, pues se ha conservado tanto la obra teatral mayor, como también todas las pequeñas piezas que se compusieron para amenizar los entreactos y para introducir a los auditores. Sor Juana nos ha legado una obra completa, una muestra compleja, con una riqueza poética y un sentido de la comedia incomparable, del teatro barroco latinoamericano.

Sin detenernos en el argumento de la historia, quisiera referirme a la escena en que el criado de don Carlos, Castaño, debe llevar un recado a la dama amada por su señor, pero no puede salir vestido con su traje a la calle, pues ha sido parte de una pendencia y teme ser reconocido y apresado. Entonces, aprovechando un traje de dama que le ha sido encomendado anteriormente, se viste con él, lo que genera varias situaciones de comedia que, vistas en el contexto de la época, resultan sumamente escandalosas.

*"Castaño: Leonor me dio unas polleras y unas joyas que trajese... y las tengo aquí bien cerca que me han servido de cama; pues si yo me visto de ellas, ¿habrá en Toledo tapada que a mi garbo se parezca?"*<sup>21</sup>  
Durante todo el proceso de ves-

tirse de mujer, Castaño está en el escenario, por lo tanto la acción de travestirse es vista por el público y comentada graciosamente por el criado:

*"Pues ahora bien, yo las saco, vayan estos trapos fuera. (Quitase capa, espada y sombrero)*

*Lo primero apriasonar me conviene la melena, porque quitara mil vidas si le doy tantica suelta...*

*Ahora entran las basquiñas, ¡Jesús, y qué rica tela!"*<sup>22</sup>

Al ir vistiéndose con el traje de Leonor, se da cuenta que le gusta su figura mujeril:

*"No hay duda que me esté bien, porque como soy morena me está del cielo lo azul..."*

*Es cierto que estoy hermosa, Dios me guarde que esto bella. Cualquiera cosa me está bien, porque el molde es rara pieza"*<sup>23</sup>

Con uno de los elementos más propios del teatro barroco, rompiendo la ficción de la obra, nos recuerda que no estamos frente a la vida, sino que es teatro lo que vemos:

*"Dama habrá en el auditorio Que diga a su compañera: Mariquita, a queste bobo al tapado representa.*

*Pues atención mis señoras, que es paso de la comedia, no piensen que son embustes fraguados acá en mi idea, que yo no quiero engañarlas, ni menos a Vuecelencia"*<sup>24</sup>

El traje de Castaño va a engañar a varios personajes que se topan

con él, al intentar cumplir con la obligación de entregar la carta, y como es un criado algo torpe, va a complicar aún más la relación amorosa de su amo, la cual se verá resuelta hacia el final de la obra, quedando la pareja de amantes verdaderos camino del matrimonio.

## Epílogo

En el presente artículo se ha intentado trazar un panorama básico sobre el cual se puede iniciar en el conocimiento del género popular más importante del Siglo de Oro Español, a través de uno de sus recursos más frecuentes, significativos desde el punto de vista de la crítica social, e hilarantes en el tono de la comedia. Las cuatro obras aquí revisadas son la evidencia fehaciente del ingenio de los autores para escenificar una temática similar, con elementos dramáticos repetidos, pero que adquieren en cada una de ellas una particularidad otorgada, ya sea por el carácter de los personajes, o bien por la forma en que el autor establece las relaciones de éstos.

El juego del travestismo en el teatro del Siglo de Oro Español es, además, una muestra clarísima para comprender fielmente la vida y contingencia de un teatro hecho por y para el público, atento a sus demandas, y capaz de traspasar la censura moral a través de la habilidad de sus dramaturgos e intérpretes.

*"Y aquí senado discreto; el estudio ha terminado ruego perdonar sus yerros".* ●

21. Sor Juana Inés de la Cruz. *Los empeños de una casa*. Jornada III.

22. Op. cit. Jornada III.

23. Op. Cit. Jornada III.

24. Op. Cit. Jornada III.