Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega.

Teresa Ferrer Valls

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Como es bien sabido, en las primeras compañías profesionales, las que surgen alrededor de 1540, los papeles femeninos podían ser representados por muchachos jóvenes. No obstante, a partir del momento en que estas primeras compañías empezaron a recorrer la Península con sus representaciones, se abrió un horizonte de expectativas en cuanto al acceso paulatino de la mujer a la profesión teatral. No consta que en la agrupación de Lope de Rueda figurasen mujeres, pero entra dentro de lo posible que Mariana, su primera mujer que, según sabemos, tenía habilidades como cantante y bailarina, tomase parte en las representaciones de la compañía[1]. Por otro lado, M. V. Diago [1995: 105-06] ha llamado la atención sobre una frase, incluida en *El cortesano* de Luis Milán, que parece referirse a la posible intervención de alguna mujer en la compañía de Rueda: «No's pitjor que cada nit es llogue la tua Beatriz, o farsatriz, per ballar vestida como a home en la farsa de Lope de Rueda». Ahora bien, como el propio Diago señala, la alusión hace referencia a una mujer que se «alquila» para bailar vestida de

[1] Esta posibilidad ya fue apuntada por H. A. Rennert [1909: 11, 12, 141], dado que Mariana, antes de su matrimonio con Lope de Rueda, había servido al tercer duque de Medinaceli de compañía y entretenimiento, destacando por sus cualidades como «gran cantadora y bailadora».

hombre, por lo que parece probable «que saliera en las danzas y no en el cuerpo de la comedia»[2].

De todos modos, y a tenor de la documentación conservada, los papeles femeninos en época de Rueda parecen haber sido representados fundamentalmente por varones. Recordemos que Cervantes, en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615), evocaba precisamente la gran fama alcanzada por Lope de Rueda representando el papel cómico de negra. Por otro lado, hay que tener en cuenta que toda una tradición hacía en cierto modo natural que los papeles femeninos fueran representados por hombres. Hoy en día se destaca la importancia de los gremios de artesanos, a cuyo cargo corría la organización de la festividad del Corpus, como cantera de futuros actores. Aunque las mujeres pudiesen participar en danzas y cantos, los miembros de los oficios que representaban en el marco del Corpus en su primera época, eran varones, y por lo tanto es probable que fueran ellos quienes representasen ocasionalmente también algunos de los personajes femeninos que se exhibían en los carros. Por otro lado no hay que olvidar que en la tradición de los espectáculos no profesionales, relacionados con los círculos eruditos, colegios y universidades, quienes representaban eran los propios estudiantes, que eran, claro está, varones. Y otro tanto podría decirse de las representaciones religiosas vinculadas al templo. De manera que toda una tradición espectacular hacía natural a los ojos del público de la época el que los hombres pudiesen representar personajes femeninos cuando empiezan a surgir las primeras compañías profesionales.

Hay que recordar también que en *El viaje entretenido* Rojas Villandrando [1972: 151,153], al evocar en su conocida «Loa» la primera época de la «comedia», se refería a la representación por parte de muchachos de los papeles femeninos («Ya había saco de padre, /había barba y cabellera, /un vestido de mujer, /porque entonces no lo eran/ sino niños»), situando en la generación posterior, la de Andrés Rey de Artieda, Lupercio Leonardo de Argensola, Cristóbal de Virués y Alonso de Morales, el momento de la incorporación generalizada de la mujer a los tablados («y representaban hembras»).

El vacío legal existente en los primeros tiempos de la profesión debió de propiciar un mayor grado de permisividad, y con ello el acceso de la mujer al teatro,

[2] Diago supone, por otro lado, que los personajes femeninos de *Las tres comedias* de Timoneda pudieron ser representados por muchachos jóvenes, y aporta como indicio el hecho de que personajes femeninos y niños o adolescentes nunca coincidan en la misma escena, lo que le permite apuntar que «tal vez un muchacho encarnara ambos roles».

que se produjo, no obstante, de manera gradual [Ferrer Valls, 2002]. La prohibición de representar mujeres de 1586 es por sí misma la prueba de que la incorporación de la mujer al teatro había comenzado con anterioridad, y de hecho, en el mismo año de la prohibición, catorce actrices, mujeres de actores, encabezadas por Mariana Vaca y María de la O, elevaron un memorial al Consejo de Su Majestad para solicitar el levantamiento de la prohibición, memorial que constituye un interesante documento por ser el primero conocido en que unas actrices toman la palabra, como profesionales y en primera persona, para reivindicar su derecho a permanecer en los escenarios. En su escrito las actrices se referían no sólo a la «mucha necesidad» en la que se encontraban sus familias al haberles sido prohibida su actividad laboral, sino que argüían también en su defensa razones de tipo moral, sabiendo como sabían que los principales argumentos en su contra eran de orden moral: la prohibición, que las separaba de sus maridos, propiciaba relaciones extramatrimoniales, y la utilización de muchachos jóvenes, disfrazados de mujeres, para suplir su ausencia, les hacía transitar peligrosamente por el terreno del «pecado nefando». Así exponían:

> [...] que por averles prohibido que no representen padecen mucha necesidad, y las conciencias suyas y de sus maridos están en peligro por estar absentes, y se a dado causa a que para suplir su falta en las representaciones, los dichos sus maridos traen muchos mochachos de buen gesto, y los bisten y tocan como mujeres, con mayor indecencia y más escándalo que ellas causaban, lo qual cesaría dándoles licencia para representar con dos condiciones, la una que cada uno represente en su género y figura, el hombre en ábito de hombre y la mujer en ábito de mujer, la segunda que en las compañías y representaciones de comedias no ande ni represente ninguna mujer soltera sino que la tal sea casada y traiga a su marido [Davis y Varey, 1997: 125-26].

Aunque no fue el escrito de las actrices el que motivó directamente el alzamiento de la prohibición, el Consejo de Su Majestad tomó buena nota de sus argumentos, pues la licencia para representar mujeres se otorgó en 1587 con dos condiciones, que en la práctica no siempre se cumplirían, especialmente la segunda de ellas: que las actrices estuvieran casadas y trabajaran en la misma compañía que sus maridos, y que no pudieran representar «sino en ábito e vestido de muger y no de honbre», advirtiendo que «de aquí adelante tanpoco pueda representar ningún muchacho bestido como muger» [Davis y Varey, 1997: 128]. En 1596 el Consejo emitió una orden por la que se prohibía de nuevo la aparición de actrices en los teatros públicos madrileños. La orden no debió de ser muy efectiva, pues en 1599

hubo una nueva tentativa de expulsar a la mujer de la escena, que no llegó a cuajar en forma de ley [Cotarelo, 1923: 620-21].

Al defenderse frente a sus acusadores, las actrices en su escrito abordaban abiertamente una de las cuestiones más veces censurada por sus detractores desde la perspectiva moral: la del travestismo. Del juicio moral de la época sobre el traje varonil en la mujer da testimonio también Lope por boca de unos de los personajes de *El ingrato arrepentido.* En esta obra el galán, al saber que su prometida, a quien ha incumplido su palabra de matrimonio, ha salido en su busca vestida de hombre, le reprocha su «libertad», y su atrevimiento al utilizar, en sus propias palabras, un «traje tan indecente» [p. 140] [3].

Como es bien sabido, el disfraz de varón sobre el escenario tenía un atractivo erótico para el público masculino de la época. La mujer vestida con las calzas varoniles —a manera de medias, rematadas con un calzón corto, que según la moda subía o bajaba de la rodilla—, ofrecía para un público masculino una imagen erótica atractiva. Sus piernas, oscuro objeto de deseo, se entregaban a la mirada pública, si bien no desnudas, en todo el esplendor de su contorno. En este sentido, no es raro encontrar valoraciones de personajes masculinos en las obras de Lope respecto a la imagen que ofrecen las mujeres disfrazadas de varones, en las que se pondera la belleza de sus extremidades inferiores, como hace Don Diego en *La gallarda toledana*: «Brava pierna, lindo cuerpo» [p. 376]. En *Laura perseguida* la protagonista, amante de un príncipe con quien ha tenido dos hijos, se disfraza de varón para escapar de la persecución del rey, que no aprueba la relación. El noble Oranteo, a quien la presencia de la mujer ha dejado frío en su traje femenino, se siente sin embargo turbado al reconocerla bajo su disfraz varonil y exclama:

¡Oh, cómo el bien infinito
del hombre, entre mil enojos
no fuera visto ni escrito,

[3] Las citas de obras de Lope proceden en su mayor parte de la colección de *Obras completas de Lope de Vega. Comedias,* Madrid, Biblioteca Castro, en curso de publicación. Incluyo en el cuerpo del artículo la página de donde procede la cita, e incluyo al final, en el listado de referencias bibliográficas, el tomo y páginas en que se encuentra cada una de las comedias. Las citas de *El ruiseñor de Sevilla* proceden de la base de datos *Teatro Español de Siglo de Oro,* publicada por Chadwyck-Healey España, 1998, y en este caso no incluyo las páginas en el artículo por tratarse de una publicación en soporte informático. En las citas procedentes de esta base de datos, para una mejor comprensión, normalizo la ortografía, según el uso moderno, puntúo, y corrijo, si hace al caso, erratas. Las citas de *La viuda valenciana* proceden de mi edición [2001].

si no naciera con ojos
o no tuviera apetito! [...]
Unas ligas, unas medias
¿han hecho en mis pensamientos
tan espantosas tragedias? [...]
Una mujer vuelta en hombre,
que siendo mujer no pudo
hacerme nombrar su nombre,
me ha dejado tal, que dudo
que el mundo traidor me nombre. [pp. 369-70]

No obstante, el éxito del disfraz varonil en el teatro de la época no debe explicarse tan sólo como cebo erótico de cara a un público fundamentalmente masculino, pues los personajes femeninos, disfrazados de varón, se entregaban a la aventura, viajando y actuando con una libertad de movimientos que la realidad acostumbraba a vedar a la mujer y, en este sentido, también colmaban la parcela más aventurera y libre del imaginario femenino. Y es que, aunque se hayan conservado testimonios de algunas mujeres que en la realidad tomaron el atuendo masculino, estos casos no pasaban de ser exóticas rarezas. Recordemos, sin salir del ámbito teatral, el caso mencionado antes de Mariana, la mujer de Lope de Rueda, que en su juventud había servido al tercer duque de Medinaceli de entretenimiento por sus habilidades en el canto y el baile, y a la que el viejo duque paseaba en su compañía vestida de paje, o el caso, ya en el siglo XVII, de la famosa actriz Bárbara Coronel que, según el autor de la *Genealogía,* «andava casi siempre vestida de hombre, particularmente en los caminos y a caballo» [Shergold y Varey, eds, 1985: 422].

El erotismo es una seña de identidad del teatro de Lope de Vega[4]. Las escenas eróticas, insinuadas sobre el tablado o descritas, los roces y apretones de manos, o los besos y abrazos, son bien abundantes y constituyen el botón de muestra de un erotismo contenido, necesariamente vedado a mayores explicitaciones, y quizá por ello de mayor efecto. Sirva como ejemplo el planteamiento de una escena de *El ruiseñor de Sevilla*, en la que se traduce un erotismo que nos traslada desde la

[4] Puede verse el número monográfico de *Edad de Oro*, IX (1990), dedicado a *El erotismo y la literatura clásica española*, con artículos sobre el tema y, en especial, para el teatro de Lope de Vega, los de J. Oleza [1990: 203-20] y Milagros Torres [1990: 323-33].

mirada al terreno de la imaginación como campo abonado para el enamoramiento. Lucinda, *voyeur* protagonista *avant la lettre* de una particular versión de 'La ventana indiscreta', se enamora de un galán al que ve desnudarse cada noche y vestirse cada mañana, oculta tras la celosía de su propia ventana, y así, confiesa a su prima:

Desta nuestra casa enfrente
puso el cielo y mi desgracia
un caballero por quien
se puede perder mi casa:
don Félix de Saavedra
es, prima, el pleito, la causa,
la pretensión y la envidia;
él me entristece, él me mata.
Por entre estas celosías
que cubren estas ventanas
le veo vestir mil veces,
y desnudar otras tantas,
y amor, que nunca para,
entra por ellas a abrasarme el alma.

Lucinda se las ingeniará para, venciendo las prevenciones del padre, convencerlo para que traslade su habitación junto al jardín, haciéndole creer que sufre una enfermedad de la que se repone al escuchar el canto de un ruiseñor que acude allí cada noche. Ni que decir tiene que el ruiseñor no es otro que el galán que acaba colándose en la cama de la dama, que lo acoge entre sus «ramas», forzando de este modo la voluntad del padre para que consienta el matrimonio entre ambos, y zafándose de otro concierto fastidioso planeado por su progenitor. El padre se convierte sin quererlo en auxiliar de los deseos de su hija al ordenar que todos los criados de la casa se recojan temprano para que el ruiseñor acuda antes al jardín, lo que da pie a todo un juego de alusiones ambiguas tremendamente divertidas para el público, que conoce la verdadera identidad del ruiseñor. Como ésta de un criado, que advierte a otro, siguiendo las ordenes del viejo:

De puntillas has de andar,
que vendrá ya el ruiseñor,
a dormir sobre la flor
del jazmín, o del azahar.

O esta otra del propio padre que, alborozado por el efecto benéfico que el ruiseñor causa en su hija, la acompaña al jardín para contemplar el lugar donde supuestamente se posa tan milagrosa ave:

pues vamos, Lucinda mía,
muéstrame el árbol o flor
donde te causa alegría
este galán ruiseñor.

Si la prima de la protagonista de *El ruiseñor de Sevilla* considera la vista, siguiendo toda una larga tradición de inspiración platónica, causa del enamoramiento («Lucinda de intento muda / antes que crezca el deseo / cultivado de la vista»), en *La viuda valenciana* el criado de la protagonista ofrece al galán una lección experta sobre el papel que cumplen otros sentidos y el valor de la imaginación en el enamoramiento, invitándole a que acuda a una cita a ciegas y disfrute de lo que se encuentre por medio de sus otros sentidos, pues la condición impuesta por la dama para el encuentro es que lleve los ojos vendados. El propio galán, quien en principio desconfía del amor que no entra por los ojos, se convertirá en el vivo exponente de su error, al enamorarse, sin verla, de la dama con la que goza de noche, y cuya belleza desprecia de día sin reconocer en ella a su amante nocturna.

En una sociedad que vedaba el reconocimiento del derecho al placer por parte de la mujer, quizá fuera Lope quien más veces llevó a las tablas los casos de mujeres cuya elección amorosa se funda en lo que su cuerpo y sus sentidos les piden, aun a costa de equivocarse y de elegir lo que menos les conviene. Como la protagonista de *El ruiseñor de Sevilla,* a la que su prima advierte que el galán que se ha convertido en objeto de su deseo es un redomado mujeriego, con la cabeza repleta de mil quimeras:

Pésame, no de que quieras,
mas de que quieras a un hombre,
aunque noble y gentilhombre,
lleno de tantas quimeras.
Es un mozo distraído,
que por cuantas [ve se] pierde,
porque él tiene el seso verde
y el pensamiento florido.
Cada noche le apedrean

mujeres a esas ventanas
tardes, noches, y mañanas
le rondan y le pasean.
Mala elección has tenido.

Son mujeres las de estas comedias que confiesan abiertamente su deseo, como Leonarda, la protagonista de *La viuda valenciana,* que después de resistirse fugazmente a los hombres, acaba confesando, rendida ante la evidencia de su apetito: «Yo he sido como río detenido, / que va, suelta la presa, más furioso, / y es lo más cierto que mujer he sido» [p. 159].

Como es lógico, Lope no podía desaprovechar una de las situaciones de mayor tensión erótica sobre las tablas, la que proporcionaba el disfraz varonil de la actriz. Lope explotó con sabia mano este recurso, que utilizaron también otros muchos autores de la época, y que además de contribuir al clima erótico en la representación, resultaba tremendamente operativo para enmarañar la trama argumental y mantener el suspense[5]. De las situaciones dramáticas a que da lugar el disfraz varonil me interesa destacar hoy una menos estudiada, y que tiene que ver con la reacción que despierta dentro de la comedia la mujer disfrazada de varón, no en los personajes masculinos, sino en otros personajes femeninos que desconocen su verdadera identidad. Lope utiliza intencionadamente estas escenas para crear sobre las tablas una tensión de erótica ambigüedad, presentando a actrices disfrazadas de hombres en escenas de cortejo amoroso con otras damas, escenas que, aparte de su carga erótica, le permitían crear situaciones cómicas, entre las cuales se contempla también la parodia de ciertos patrones de conducta masculinos.

Así, en *El ingrato arrepentido,* la dama disfrazada de hombre en busca de la recuperación de su prometido, que ha incumplido su palabra de matrimonio, despierta la admiración de todos los personajes que la encuentran —o mejor dicho, lo encuentran de lo más bello: «¡Bizarro mozo!»— apunta un galán; «Extremado»— apostilla una dama [p. 128]. En su traje de varón la dama deja prendado al dueño de la casa donde ha sido acogida, y enamora a su hermana, Leonida. En la escena inicial del segundo acto Lope saca partido del erotismo que se desprende de esta situación ambigua: Leonida, herida de amor, se declara abiertamente a Florelo (en realidad Florela disfrazada) en la oscuridad del «aposento» que es su prisión:

[5] Puede verse sobre este tema en el teatro de la época el clásico estudio de C. Bravo-Villasante [1976].

Aunque yo vivo de suerte
a tu hermosura rendida,
tan locamente perdida,
que sospecho que la muerte
tuviese por dulce vida. [p. 136]

De las palabras pasan a las manos:

FLORELA. La mano te doy si puedo.
LEONIDA. ¡Pluguiera a Dios que pudieras!
FLORELA. ¿Hablas, Leonida, de veras?
LEONIDA. ¡Ay, que te adoro!
FLORELA. Habla quedo.
LEONIDA. Digo que te quiero mucho.
FLORELA. ¿Mucho, mucho?
LEONIDA. ¿Y no es razón
darte todo el corazón?. [p. 138]

Cuando Leonida insiste en corroborar el amor de quien ella cree galán, siendo en realidad dama, el falso galán le responde engañando con la verdad, ese recurso que según Lope tanto agradaba al público de la época:

LEONIDA. Quiéresme bien?
FLORELA. Imagina
que eres lo mismo que yo.
LEONIDA. ¿Qué soy tú?
FLORELA. Del mismo modo,
y esto con llaneza tanta,
que un dedo no se adelanta
en ser iguales en todo,
desde el cabello a la planta. [p. 139]

En *Las batuecas del duque de Alba* el acoso al que una aldeana batueca somete a una dama disfrazada de varón adquiere tintes cómicos. De las palabras de amor para alabar la belleza del fingido galán («mas en tus facciones bellas / face el cielo maraviellas», p. 890), pasa de inmediato a la acción:

TAURINA. ¿Podríate yo tocar?
BRIANDA. Bien podrás seguramente.
TAURINA. ¿E dejaraste catar? [p. 891]

La acotación indica entonces que Taurina, la batueca, «Tómala la mano». Brianda, el galán fingido, que teme que la cosa pase a mayores, advierte: «La mano basta, detente». La aldeana, acostumbrada a la rudeza de los batuecos, pondera su blancura y quiere besarla: «Deja que apegue la boca / para temprar en la nieve / el fuego que me provoca...». Y tras el beso se admira: «¡Qué pellejo tan sotil» [pp. 891-92]. La oportuna aparición del hermano de la villana salva al galán fingido de una situación comprometida. Pero la batueca seguirá insistiendo, ofreciéndosele y convenciendo a su hermano para que interceda concertando su matrimonio. Brianda, el galán fingido, oculta bajo el nombre de Celio, le seguirá la corriente casi hasta el final, y responderá con los suyos a sus requiebros amorosos:

TAURINA. ¡Adiós, ojos con que veo!
BRIANDA. ¡Adiós, dulce gloria mía!
TAURINA. ¿Non oyes aquel requiebro?
¿Qué dura faya, qué niebro
non se desquillotraría?
Non me guarde Dios, amén,
si non te adoro, mios ojos.
BRIANDA. Tu me quitas mil enojos
con ver que me quieres bien.
TAURINA. ¿Cuándo, Celio, será el día
que te percolle en míos brazos?
Si non te fago pedazos,
non logre la vida mía.
Que si una vez tu cenceño
cuerpo mi cuidado apaga,
non habrá perro que faga
más caricias a su dueño. [p. 918]

En *El gallardo catalán* una reina, a quien su marido no ha tocado un pelo después de haber contraído matrimonio, y que se lamenta pues, en sus propias palabras, «un matrimonio sin cama / es como un cuerpo sin vida» [pp. 181-82], convierte a una dama disfrazada de varón en su consejero, generando los celos de su esposo el emperador, quien, ofendido por el amoroso trato que la reina dispensa al supuesto caballero español, está a punto de repudiarla. Aunque el falso caballero tan sólo despierta en la reina un sentimiento de amistad, su inclinación hacia él y la visión de una escena por parte del emperador en que la reina se separa del español

con ternezas y un abrazo [pp. 185-86], incita al monarca a pensar que ambos son amantes.

En *El galán Castrucho,* Fortuna se siente atraída por la belleza de un lacayuelo (Beltrán) que sirve a su rufián y que en realidad es una dama disfrazada (Lucrecia). En un encuentro entre ambos, Fortuna duda un momento sobre el sexo del lacayo, y queda en silencio pensativa. El falso lacayo, temeroso de que descubra su verdadera identidad, propone devolverle el habla con la habilidad de sus manos. A Fortuna no le parece mal la idea y en el transcurso del coqueteo elogia: «Buenas manos tienes». La escena culmina con la declaración de amor entre ambos (ambas):

FORTUNA. ¿Has querido bien?
LUCRECIA. Y quiero.
FORTUNA. ¿A quién, por tu vida?
LUCRECIA. A ti.
FORTUNA. Pues cree que por ti muero
desde el punto que te vi. [p. 875]

La aparición de gente interrumpe el momento en que Fortuna espera recibir un beso de Lucrecia («Bésame para que viva»). La situación, embarazosa para Beltrán (Lucrecia), prosigue ya fuera de la escena, y será narrada por Lucrecia misma a otra mujer vestida de hombre:

Luego los brazos traviesos,
llamándome un ángel bello,
me echó mil veces al cuello,
y pensó comerme a besos. [p. 887]

En ocasiones la situación erótica que produce la relación de galanteo entre dos mujeres, es escamoteada a la mirada del espectador, siendo narrada más que representada sobre el escenario. Así, en *La varona castellana,* María, ejemplo de mujer guerrera, que acompaña a sus hermanos por los campos de batalla de media Europa, disfrazada de soldado y con el nombre de León, pretende alejar a un pretendiente que intuye que bajo su disfraz se oculta una mujer. Con este propósito León (María) urde toda una estrategia destinada a demostrar a este importuno pretendiente que es un hombre y que tiene una amante. Para ello le pide que le ceda a su criado como acompañante mientras visita a una dama. Al llegar a la casa, el criado queda aguardando a la puerta, mientras contempla cómo una dama invita desde el balcón

a León (María) a entrar en casa con amorosas palabras: «Entra querido León, que estoy sola, / ¡por tu vida!» [p. 164]. La aparición de dos rufianes hace huir al criado de la escena y, temiendo que su amo le recrimine su cobardía, cuando éste le interrogue sobre lo ocurrido, no sólo se limitará a contar lo que ha visto, sino que lo adornará con detalles de su cosecha, dejando volar su fantasía y asegurando a su amo que ha visto a la dama desnuda y a León (María) en camisa, gozando su amor. El señor, que sospechaba que León era en realidad una mujer, creyendo ahora el relato de su criado, empieza a dudar sobre sus propias inclinaciones sexuales («ya de mi amor me santiguo / que es demonio un mal deseo» [p. 168]), y del susto decide cambiar de objetivo amoroso abandonando a quien no sabe si es un lampiño muchacho o una varonil mujer.

En ocasiones no son las damas, sino las criadas, las que se sienten conmovidas por la belleza de estos falsos muchachos y se les ofrecen sin ambages. En *El genovés liberal,* Marcela viaja disfrazada de Marcelo, «lacayuelo francés» que sirve a un caballero genovés del que está enamorada. El caballero, que desconoce la verdadera identidad de su criado, intentará utilizarlo para recuperar a una antigua novia ya casada, introduciéndolo en su casa, en donde de inmediato despierta el deseo de la criada Drusila que se le declara abiertamente: «Dasme un dorado veneno / con ese donaire [...] y con los ojos también» [p. 314]. Ante la sorpresa de Marcelo (Marcela) por la rapidez del enamoramiento de la criada, ésta arguye que los prolijos cortejos y los compromisos que duran años, así como los versos y exhibiciones varoniles en torneos para congraciarse con la dama, son cosas antiguas, propias de libros de caballerías y, directa, le espeta:

> Si tú me agradas a mí,
> ¿para qué te he de traer
> en mirar o responder,
> ni andar de aquí para allí?. [p. 316]

De acuerdo ambos (ambas) en abreviar los preliminares, sellan su amor con un abrazo, y de tal guisa las sorprende un criado de la casa que pretende a la criada Drusila y reacciona celoso. Marcelo (Marcela), el galán fingido, continuará su juego amoroso, que le llevará incluso a hacer creer a la criada que la visitará de noche para dormir con ella, alentando así sus expectativas de que —en palabras de la criada— sepa con su sabiduría amatoria convertir su noche en día [p. 344].

En *La francesilla* la dama disfrazada de galán enamora no sólo a la criada, sino a todos cuantos se le ponen a tiro. «¡Qué francesillo tan lindo!»— exclama la criada, que inmediatamente se deja abrazar y besar por el fingido lacayo—. La escena es contemplada de lejos con asombro por el galán de la dama, que conoce su verdadera identidad, y por su criado, que exclama divertido: «¡Bueno, vaya, / la paz de Francia le dio / pensando que era mancebo» [p. 763]. Disfrazada de lacayo enamora también a la hermana de su amado, que con tan sólo verla se siente presa en sus redes: «Qué he de hacer, triste de mi, / pues un muchacho rapaz / me ha sacado de mi paz» [p. 769]. Hasta el padre de su amado, es decir, su futuro suegro, no puede evitar conmoverse ante la belleza del falso muchacho, que percatándose de la situación comenta con sorna. «¿Cosa que al viejo alborote?» [p. 768]. Para desengañar a la hermana de su amado, que tiene intención de casarse con él (ella), se confesará «capón»: «que soy sirena del mar, / de medio abajo, pescado» [p. 771]. Pero seguirá alentando las expectativas de la criada que, ansiosa, le llegará a proponer: «Juntos hemos de dormir» [p. 772].

Quizá de todas las escenas similares de declaraciones, requiebros, ofrecimientos, besos y abrazos entre damas, una de las más provocadoras sea la que Lope imaginó para *La gallarda toledana.* En esta obra, doña Ana, la protagonista, comprometida por carta y sin conocerlo con un galán, que ha faltado a su palabra de matrimonio, se presenta en Madrid disfrazada de galán, dispuesta a recuperarlo. Bajo este disfraz, salva la vida de su prometido, y enamora a la dama que aquél desea y que había motivado el abandono de su compromiso y, ya de paso, enamora también a la criada de la dama. En esta ocasión la acosadora no es la criada, sino la dama disfrazada de varón que se esfuerza por actuar en todo como un hombre. Con los personajes asistimos a una escena en la intimidad del cuarto del falso galán, en la que la criada se dispone a desvestirlo por orden de su señora, quitándole las botas y las espuelas, mientras el falso galán la piropea: «No es de mal talle, a la fe, / la señora fregoncilla» [p. 384]. Al tirar de las botas la criada, el falso galán se lamenta: «Quedito os digo; / quedo, que soy delicado. / ¡Ay, Jesús, que me habéis muerto!». La criada observa: «Tenéis los pies de alfeñique» [p. 385]. El galán fingido entonces se propone concertar una cita nocturna, quiere abrazar a la criada, y fanfarronea: «¡Vive Dios, que si conmigo / fregoniza a lo lacayo, / que la he de dar al soslayo / dos mojadas» [p. 385]. La criada se resiste y doña Ana, el fingido galán, acaba abrazándola a la fuerza, haciendo caso omiso de la protesta —pronunciada con la boca pequeña—, de la criada: «Adviértole que me abraza / por fuerza» [p. 385].

Teniendo en cuenta la indumentaria y costumbres de la mujer en la época, esta escena que acabamos de ver, en la que la actriz es despojada del calzado, ofreciendo a la mirada del público sus piernas y pies al descubierto, podría considerarse una verdadera escena de *striptease*. No en balde, más tarde la criada confesará haberse enamorado del falso galán al verle el pie:

> No sé que diablos me vi
> descalzándote las botas [...]
> Coz de amor sin duda fue,
> pues que con el pie me ha herido. [p. 406]

Y el falso galán replicará con ironía: «¿Los hombres a los pies miras? / ¡Vive Dios, que tienes gusto!» [p. 407].

Lope volverá a insistir en el erotismo que se desprende de este tipo de escenas en otro lugar de la comedia, presentando al falso galán esta vez en trance de vestirse, en el momento de su aseo matutino, según indica la acotación «con una ropa de levantar y una montera, una valona de hombre, los puños alzados» [p. 391]. A su servicio asiste la misma criada de la escena anterior proporcionándole el agua, y otro criado, con una toalla. La criada soliviantada ante escena tan íntima se siente perdida, y comprende que también su ama lo esté por tan hermoso galán: «¡Qué manos! Estoy perdida. / ¡Qué cara! Ya no me espanto / que mi ama pierda el seso» [p. 392]. A la escena asisten también un caballero, que departe en amena conversación con el falso galán mientras se va vistiendo, y un criado que, sabedor de su verdadera identidad, se divierte de lo lindo, viendo como la señora y la criada de la casa andan perdidas por una dama:

> ¡Qué hermosos tres almireces
> si hubiera con qué moler!
> Jugarán las tres aquí,
> cada una para sí,
> que juntas no puede ser. [p. 395]

El erotismo de estas situaciones, se conjuga, como puede verse por citas como la que acabamos de ver, con una comicidad provocada por las confusiones mismas que genera la ocultación de la verdadera identidad sexual y por la reacción que suscita el falso galán en otros personajes que la desconocen, sean hombres o mujeres. El colmo de una situación cómica y descabellada en relación con la ocultación de

identidad se plantea cuando la dama disfrazada de varón está además embarazada, ocasionando con ello la decepción de sus enamoradas. Así ocurre en *El ingrato arrepentido*, comedia en la que el criado Fineo asiste asombrado al parto de quien él cree que es un hombre:

FINEO. ¡Bravo prodigio y portento
cual tiene el mundo mayor!
FULGENCIA. ¿Qué ha sucedido, Fineo?
FINEO. Una cosa tan extraña,
que si la vista no engaña,
al revés el mundo veo [...]
En la cuadra de Leonida
una voz enternecida
oí llorar y gemir.
Abrí la puerta y entré
y hallé en la cama a Florelo,
que quiere parir.
FULGENCIA. Recelo
que has bebido ¿Cuántas fue?
FINEO. Señora, no estoy borracho.
¡Vive Dios que está pariendo!
FULGENCIA. ¿Pariendo?
Y que está diciendo
que se le cae el muchacho. [pp. 167-68]

En *Las batuecas del duque de Alba* la dama protagonista, Brianda, a quien los rudos batuecos creen hombre y llegan a convertir en su rey, da a luz a un niño. Brianda, que bajo su falsa identidad de hombre se había llegado a comprometer con una batueca, con la que está a punto de casarse, persuade a la villana de que en su tierra es algo habitual que los hombres paran. La batueca confiesa, convencida y desolada, a un antiguo pretendiente, al que había abandonado fascinada por la belleza del falso hombre:

Bien podéis tomar venganza
de ver a mi amor preñado.
Notable venganza ha sido;
pues, casándome con él,
cuando pienso parir dél,
viene a mi poder parido. [p. 931]

La comicidad no sólo se deriva de los equívocos y reacciones que genera la falsa identidad, sino que también aparece vinculada a la propia conducta de las damas quienes, tratando de aparentar ser varones, imitan patrones que resultan a los ojos de la sociedad de la época identificables como masculinos, convirtiéndose con su emulación en parodia de ciertos comportamientos: profieren baladronadas («y aunque sin barbas estoy / soy tan hombre como otro hombre», *La gallarda toledana,* p. 369), pueden mostrarse aficionadas al juego (como Lucrecia, en *El galán Castrucho*), o fanfarronear sobre su fuerza o su éxito con las mujeres, e incluso en alguna ocasión, en su papel de falsos criados, se les puede ir la mano con alguna criada enamorada, en un afán por mostrar su dominio sobre ella a los ojos de los otros criados, como ocurre en *El mesón de la corte,* en donde doña Blanca, fingiéndose mozo de mesón, bajo el nombre de Pedro, enamora a la criada Juana. Doña Blanca (Pedro), metida de lleno en la farsa que ella misma ha creado, se fingirá celosa de la atención que Juana dispensa a otros mozos, prorrumpiendo primero en amenazas («Soy hombre, y de los feroces [...] ¡Vive Dios, / que te he de dar cuatro coces!», p. 42), y pasando enseguida a las bofetadas.

Tomemos como ejemplo otra de las obras mencionadas, *El galán Castrucho.* En esta comedia, Lucrecia se presenta al rufián Castrucho como Beltrán. El rufián al principio sospecha, debido a la belleza del muchacho, que puede ser en realidad una mujer. Lucrecia, para demostrarle que no lo es, se muestra aficionada al juego, asegurándole además que bajo su apariencia delicada tiene la fuerza de un «roble». Cuando Castrucho le ofrece entrar como paje al servicio de su dama, ponderándole su belleza, Lucrecia (Beltrán), desbocada en su papel de varón, aprovecha para hacer alarde de su supuesta virilidad sexual:

¡Vive Dios!, verla deseo,
que quiero echarme a perder.
CASTRUCHO. Paso, paso, no tan hombre,
que no es ése vuestro oficio.
LUCRECIA. Mal me conoces el nombre,
pues si empiezo a echar de vicio
haré que el rapaz te asombre. [p. 864]

En *El valiente Céspedes* asistimos también a una divertida escena en que una dama disfrazada de hombre conversa de mujeres con otra dama disfrazada de hombre como si fueran ambas realmente hombres. Juntos (juntas) se disponen de

noche a visitar a ciertas «ninfas». Uno (una) piensa pedirse una «blanca», el otro (la otra) una «morena», aunque temen que, si ya duermen, no puedan estar con ellas. Ostenta uno (una) ante el otro (la otra) su supuesta superioridad física con las mujeres: así, al referirse uno de ellos (una de ellas) a una de las mozas como una pedigüeña, alardea:

> Cierta moza bufoniza
> y pide para chinelas;
> mas della una bofetada
> en entrando por la puerta.

A lo que el otro (la otra) replica, mostrando con contundencia su mano:

> Eso dejaldo a mi cargo;
> que si la que veis se asienta,
> no ha de pedir en su vida,
> ni con bufa, ni sin ella. [pp. 99-100]

A pesar de sus intentos por aparentar ser «muy hombres», precisamente lo que suele enamorar a otras damas de estos «rapaces afeminadillos» es su delicadeza, su trato afable, y aquellas cualidades físicas que más las identifican como mujeres. Así, en *Los torneos de Aragón* una dama disfrazada de varón se enamora de otra dama disfrazada de varón a la que cree realmente hombre: «Muero / de sólo el resplandor haber mirado / de aquellos ojos, por quien vida espero». Su criado se asombra: «¡Que así, tan femenino y delicado, / pudo ablandar tu corazón de acero!». La dama le replica, harta de experiencias con hombres bárbaros:

> A tal furia amorosa me provoco,
> que, puesto que mi honor se rompa o tuerza,
> le he de gozar, pues ya fui desdichada
> en ser de un hombre bárbaro gozada. [p. 603]

Otro tanto ocurre en *La francesilla,* comedia en la que Clavela se enamora de la gracia y donaire de la dama vestida de galán, y de la blandura y delicadeza de un «muchacho rapaz» que, en sus propias palabras, está más hecho para vivir entre «telas y damascos» que para la guerra [p. 769]. Del mismo modo, en *El mesón de la corte,* a pesar de la chulería con la que trata de conducirse Pedro (doña Blanca), el

mozo fingido, la criada del mesón lo ama por su delicadeza. Aunque el resto de los criados lo consideran un capón, sienten al mismo tiempo envidia de las atenciones que le dispensa Juana y se lamentan: «siempre tienen que comer / estos que no tienen muelas» [p. 28]. El resto de los criados están a punto de darle una paliza, y al oír los lloriqueos del muchacho sale Juana en su defensa, para consolarlo entre sus brazos. Cuando el muchacho cuenta a la criada el motivo de la disputa, originada porque el resto de los criados lo han motejado de capón, Juana imperturbable replica:

> Aunque yo, Pedro, no sé,
> los secretos de tu casa,
> el deseo que me abrasa
> me dice bien que los ve.
> Por eso pierdo el recelo
> del nombre del singular,
> que no había de abrasar
> cosa que fuese de hielo. [pp. 28-29]

Uno de los planteamientos más divertidos en relación con este tipo de escenas en las que una dama se enamora de un falso varón por su aspecto femenino lo ofrece *El asalto de Mastrique.* En esta obra Aynora se zafa del imperio de un soldado rufián tudesco y va a caer en los brazos de un viejo general gotoso, que la tiene acobardada con su mal genio y su agrio carácter, y que vive obsesionado por el mal que aqueja su pierna. Aynora, sin embargo, adora a Marcelo (en realidad, Marcela) porque le gustan los hombres suaves y reposados y no los bárbaros que la atemorizan: «No quiero los hombres yo / tan valientes, tan airados» [p. 430]. Cuando Marcelo (Marcela) para desanimarla le aconseja que prosiga su relación con el viejo general, advirtiéndole «Calla, tonta, que no hay gusto [...] como cuatro bofetadas / de un hombre de bien, robusto», Aynora expondrá un punto de vista diferente:

> Marcelo, aquesas lecciones,
> dalas a gente perdida;
> que amor con amor convida
> blandura y obligaciones.
> Yerran en esa cautela
> los que a Amor niño alborotan,
> que adonde una vez le azotan
> no vuelve más a la escuela. [pp. 431-32]

Aynora, hastiada del mal carácter del viejo, irritado permanentemente a causa de la gota, se propone ser más precavida en un futuro a la hora de elegir amante:

> Si algún hombre vuelvo a amar
> como su salud recele,
> primero, lo que le duele
> le tengo de preguntar. [p. 437]

La situación se complicará porque en el momento de la batalla el viejo general, ante la posibilidad de encontrar la muerte, decide enderezar la vida de su joven amante dotándola con 500 ducados y concertando su matrimonio con Marcelo, que en realidad es Marcela, que, muerta de risa, no obstante sigue su juego de ocultación de identidad, aceptando el matrimonio: «¡Vuélvenos mudos /señor, tan grande favor! /Digo que aquesta es mi mano» [p. 463].

En *El galán Castrucho,* el protagonista, un fanfarrón, cobarde con los hombres y violento con las mujeres, bajo cuya tutela se encuentra la joven Fortuna, toma a su servicio dos lacayuelos, Escobar y Beltrán, que son en realidad dos damas disfrazadas que persiguen a quienes las deshonraron. Fortuna, que teme al violento Castrucho, que la goza y la golpea a partes iguales, se prenda de uno de estos muchachos, cansada del rufián que la gobierna:

> Perdiéndome voy de modo
> que me enloquece Beltrán:
> ¡Qué bien hecho, qué galán! [p. 874]

Lope se burla de la supuesta hombría del rufián haciendo en este caso que su dama prefiera al galán fingido precisamente porque posee cualidades femeninas. Y es que entre tantas ambigüedades y equívocos, Lope hace chanza en ocasiones de la seguridad respecto a sus propias inclinaciones sexuales que manifiestan algunos personajes masculinos al ver a estos galanes afeminados, de los que se burlan por considerarlos capones. Los burladores acaban viéndose comprometidos en situaciones en las que las apariencias ponen en cuestión su tan cacareada, hasta ese momento, virilidad. Así en *El mesón de la corte* varios personajes se burlan de Pedro (Blanca), al que consideran «capón», entre ellos su propio padre que aparece por el mesón y no reconoce a su hija bajo el disfraz de muchacho. Las burlas, emitidas desde la convicción de la propia identidad sexual, se volverán en contra de los burladores que

acaban burlados por Pedro (Blanca), que encierra en diferentes habitaciones oscuras a los personajes, incluido su propio padre, haciéndoles creer que van a gozar de la compañía de una mujer cuando en realidad con quien están es con un hombre. Las múltiples citas a oscuras son interrumpidas por la intervención de un alguacil que, para asombro de todos, va sacando de cada una de las habitaciones a parejas formadas por hombres, a los que acusa de estar cometiendo el pecado nefando: «¿De dos en dos los hombres en las camas? / ¿Castigue Dios tal casa con el fuego / que las cinco ciudades abrasaba» [p. 78].

Con situaciones dramáticas como las que hemos visto hasta aquí, fundadas en los equívocos y ambigüedades que produce la ocultación de la identidad sexual de una dama ante otras damas, Lope a todas luces se divierte jugando en la frontera que separa lo prohibido de lo admitido socialmente. Al fin, como era de esperar, el enredo se resuelve dentro del espacio de lo tolerado socialmente, y la tensión erótica que éste provoca se alivia, transformada en risa. Lope, buen conocedor de su público, sabía bien del atractivo de lo prohibido, de la seducción que puede producir la transgresión de la norma. Con mano maestra lo expuso en su *Arte nuevo:*

> porque a veces lo que es contra lo justo,
> por la misma razón deleita el gusto.

BIBLIOGRAFÍA

BRAVO-VILLASANTE, Carmen [1976]: *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII),* Madrid, S.G.E.L.

COTARELO Y MORI, Emilio [1997]: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España,* ed. facsimilar de la primera edición de 1904, Granada, Universidad.

DAVIS, Charles, y VAREY, John E. [1997]: *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos*, Madrid, Tamesis Books, Fuentes para la Historia del Teatro en España, XX.

DIAGO, Manuel V. [1995]: «La mujer en el teatro profesional del Renacimiento: entre la sumisión y la astucia (A propósito de las tres comedias de Timoneda)», *Criticón,* 63, pp. 103-17.

FERRER VALLS, Teresa [2002]: «La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, *autoras,* y compañías en el Siglo de Oro», en F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega (eds.*), Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000),* Logroño, Universidad de la Rioja, pp, 139-60.

LOPE DE VEGA:

El asalto de Mastrique, en *Obras completas, Comedias*, XIV, ed. de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1998, pp. 391-481.

Las batuecas del duque de Alba, en *Obras completas, Comedias*, IX, ed. de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1994, pp. 849-938.

La francesilla, Obras completas, Comedias, IV, ed. de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1993, 689-785.

El galán Castrucho, en *Obras completas, Comedias,* V, ed. de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1993, pp. 821-915.

La gallarda toledana, en *Obras completas, Comedias,* XII, ed. de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1995, pp. 323-419.

El gallardo catalán, en *Obras completas, Comedias*, XI, ed. de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1995, pp. 109-219.

El genovés liberal, en *Obras completas, Comedias,* XV, ed. de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1998, pp. 287-382.

El ingrato arrepentido, en *Obras completas, Comedias,* VII, ed. de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1994, pp. 97-200.

Laura perseguida, en *Obras completas, Comedias,* VII, ed. de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1993, pp. 343-440.

El mesón de la corte, en *Obras completas, Comedias,* II, ed. de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1993, pp. 1-81.

El ruiseñor de Sevilla, en *Teatro español de Siglo de Oro,* publicada por Chadwyck-Healey España, 1998.

Los torneos de Aragón, en *Obras completas, Comedias,* V, ed. de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1993, pp. 543-641.

El valiente Céspedes, en *Obras de Lope de Vega,* XXVI, Madrid, B.A.E., ed. de M. Menéndez y Pelayo, Madrid, Atlas, 1969, pp. 51-112.

La varona castellana, en *Obras completas, Comedias,* XII, ed. de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1995, pp. 107-212.

La viuda valenciana, ed. de T. Ferrer Valls, Madrid, Castalia, 2001.

OLEZA, Juan [1990]: «La comedia: el juego de la ficción y del amor», *Edad de Oro*, IX, pp. 203-20.

RENNERT, Hugo A. [1909]: The *Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, New York, The Hispanic Society of America.

SHERGOLD, Norman D. y VAREY, John E., eds. [1985]: *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, Londres, Tamesis Books, Fuentes para la Historia del Teatro en España, II.

ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de [1972]: *El viaje entretenido,* ed. de Jean Pierre Ressot, Madrid, Castalia.

TORRES, Milagros [1990]: «Algunos aspectos del erotismo en el primer teatro de Lope», *Edad de Oro*, IX, pp. 323-33.