EL DISFRAZ VARONIL EN LOPE DE VEGA[1]

Lope manifestó en varias ocasiones su interés por el *disfraz varonil*. Lo recordó en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* :

... porque suele
el disfraz varonil agradar mucho[2].

1. No intentaremos siquiera presentar los antecedentes del uso del *disfraz varonil*, pues esto nos alejaría demasiado de Lope. Además ya este trabajo ha sido hecho. Cf. A. V. W. Jackson, *Disguising on the Stage as a Dramatic Device in Sanskrit Plays* (*Am. Philol. Assoc.*), XXIX, p. XVIII-XIX ; V. O. Freeburg, *Disguise Plots in Elizabethan Drama*. New-York, Columbia University Press, 1915 ; Alfred Holtmont, *Die Hosenrolle. Variationen uber das Thema Das Weib als Mann* (No sabemos el lugar ni la fecha de publicación, pues no hemos logrado conseguir un ejemplar de esta obra). Investigaciones sobre escritores particulares como la nuestra se han hecho en otras literaturas. Cf. E. Schultz, *Das Verkleidungsmotiv bei Shakespeare mit Untersuchung der Quellen*. Halle, 1904 ; K. Zuge, *Das Verkleidungsmotiv in den englisch-schottischen Volksballaden*. Halle, 1908 ; y finalmente, M. Romera-Navarro, *El disfraz varonil en Lope de Vega* (*Hispanic Review*, vol. II, 1934, p. 269-286).

Este último es el único artículo que trata sobre el asunto en España. No conocemos ningún libro que trace la historia del *disfraz varonil* en las tablas españolas. Sólo a título de curiosidad ofrecemos la siguiente cita de Rojas :

« Eran las mujeres bellas ; y bizarras y compuestas
vestíanse en hábito de hombre. a representar salían... »

(*Viaje entretenido* (*Colección de libros picarescos*), ed. B. Rodríguez Serra. Madrid, 1904, p. 146.)

Pellicer, en su *Tratado histórico sobre el origen y progresos de las comedias y del histrionismo en España*. Madrid, 1804, p. 108, subscribe la cita de Rojas y añade : « Este era el estado de la comedia por los años de 1586. » Es curioso que también en este año acertemos a encontrar una de las primeras censuras del *disfraz varonil*. Cf. adelante, p. 22. No podemos concluir por esto que ésta fué la fecha en que se empezó a usar el recurso. Ya en 1556, en la *Comedia de los engañados* de Lope de Rueda, encontramos el recurso del disfraz. Haylo también en la *Comedia Yntitulada del Tirano Brey Corbanto*, ed. de Ilse G. Probst Laas, Iowa City, Iowa, 1931, cuya fecha el editor afirma ser 1579-1585, y en el *Atila Furioso* de Cristóbal de Virués, 1580. Naturalmente que debe haber muchos dramas de esta época y de época anterior en que aparezca la mujer disfrazada de hombre para haber motivado la censura eclesiástica a que aludimos, pero la investigación de este problema no cabe dentro del cuadro de nuestro estudio. Cf. J. P. W. Crawford, *Spanish Drama before Lope de Vega*. Philadelphia, 1922, p. 168.

2. *Arte nuevo*, ed. Morel-Fatio, *Bulletin hispanique*, 1901, vol. III, p. 380, versos 282-283. [Pour les *Novelas* de Lope, cf. *Bull. hisp.*, 1926, p. 323 (*Las Fortunas de Diana*, même situation que dans *Las Batuecas del Duque de Alba*), et 329 (*Guzmán el Bravo*). G. C.].

En la dedicatoria de *Las mocedades de Roldán* a don Francisco Diego Zayas, Lope confiesa haber escrito dicha comedia « a devoción del gallardo talle, en hábito de hombre de la única representante, Jusepa Vaca, digna de esta memoria, por lo que ha honrado las comedias con la gracia de su acción y la singularidad de su ejemplo[1]. En la comedia *Dios hace reyes*, Lope disfraza a Dorista de hombre y la hace decir :

> ... con acciones de hombre
> no agradan mal las mujeres[2].

Si comparamos la teoría con la práctica, veremos cuán al pie de la letra Lope siguió sus propios preceptos. De cuatrocientas sesenta comedias suyas que hemos examinado, ciento trece revelan el uso del *disfraz varonil* ; es decir, casi la cuarta parte de su obra[3].

1. *Acad. N.*, XIII, 205.
2. *Ibid.*, IV, 608 (b).
3. He aquí la lista de dichas comedias. Precedemos de un signo interrogativo aquellas cuya atribución a Lope es dudosa.

Acero de Madrid (El).
Alcalde mayor (El).
Alejandro el segundo.
Amigo por fuerza (El).
Animal de Hungria (El).
Anzuelo de Fenisa (El).
Arminda celosa.
Asalto de Mastrique por el Principe de Parma (El).
Bandos de Sena (Los).
Batuecas del Duque de Alba (Las).
Bizarrías de Belisa (Las).
Blasón de los Chaves de Villalba (El).
Burlas y enredos de Benito (Las).
Caballero de Illescas (El).
Campana de Aragón (La).
Carbonera (La).
Castigo del discreto (El).
Contienda de Diego García de Paredes, etc. (La).
Contra valor no hay desdicha.
? *Contrarios de amor.*
Cuentas del Gran Capitán (Las).
Despertar a quien duerme (El).
Dineros son calidad.
Dios hace reyes.
Discordia en los casados (La).
Discreta enamorada (La).
Discreta venganza (La).
Divina vencedora (La).
Donaires de Matico (Los).
Don Juan de Austria en Flandes.
Don Lope de Cardona.
Embustes de Celauro (Los).
? *Esclavo de Venecia (El).*
? *Esclavo fingido (El).*
Esclavos libres (Los).
Escolástica celosa (La).
Españoles en Flandes (Los).
Favor agradecido (El).
Felisarda (La).
Fe rompida (La).
Firmeza en la desdicha (La).
Francesilla (La).
Fuerza lastimosa (La).
Galán Castrucho (El).
Galán de la Membrilla (El).
Gallarda toledana (La).
Genovés liberal (El).
Grandezas de Alejandro (Las).
Hechos de Garcilaso de la Vega, etc. (Los).
Hermosura aborrecida (La).
Hidalgo bencerraje (El).
Hijo sin padre (El).

Raro fué el dramaturgo contemporáneo de Lope que osó emplear el recurso con tanta frecuencia. Tirso, que es el que le sigue, lo usó en veintiuna de sus comedias[1]. Empero, es de notarse la impresión errónea de la crítica que cree que Tirso usó el recurso más que ningún otro dramaturgo español del siglo XVII. Morel-Fatio ilustra bien esta actitud :

Tirso, de tous les auteurs de son temps, paraît être celui qui en a le

Honrado hermano (El).
Imperial de Otón (La).
Infanta desesperada (La).
Ingrato arrepentido (El).
Inocente Laura (La).
Inocente sangre (La).
Juan de Dios y Antón Martín.
Juez en su causa (El).
Laberinto de Creta (El).
Lacayo fingido (El).
Laura perseguida.
? *Lealtad en la traición (La).*
? *Ley ejecutada (La).*
Locos de Valencia (Los).
Locos por el cielo (Los).
Lo fingido verdadero.
Lo que está determinado.
Mármol de Felisardo (El).
Más galán portugués (El).
Más pueden celos que amor.
Mesón de la Corte (El).
Mocedades de Roldán (Las).
Mudanzas de la fortuna, etc., de D. Beltrán de Aragón (Las).
Muertos vivos (Los).
? *Niño diablo (El).*
Noche toledana (La).
Nueva victoria de D. Gonzalo de Córdoba (La).
Nueva victoria del Marqués de Sta. Cruz (La).
Palacios de Galiana (Los).
? *Paraíso de Laura y florestas de amor (El).*
? *Pastoral albergue (Un).*
Pedro Carbonero.
Pedro de Urdemalas.
Pérdida honrosa (La).
Pleitos de Inglaterra (Los).
Pobreza no es vileza.
Pobrezas de Reinaldos (Las).
Porfiando vence amor.
Prisión sin culpa (La).
? *Próspera fortuna de D. Bernardo de Cabrera (La).*
Prueba de los amigos (La).
? *Púsoseme el sol, salióme la luna.*
Quien más no puede.
Ramírez de Arellano (Los).
Resistencia honrada (La).
Ruiseñor de Sevilla (El).
Secretario de sí mismo (El).
Serrana de Tormes (La).
Silencio agradecido (El).
Soldado amante (El).
Sol parado (El).
Torneos de Aragón (Los).
Traición bien acertada (La).
Valeroso catalán (El).
Valiente Céspedes (El).
Valor en las mujeres (El).
Vaquero de Moraña (El).
Varona castellana (La).
Vengadora de las mujeres (La).
Villana de Getafe (La).
Viuda, casada y doncella.

1. He aquí las comedias de Tirso que exhiben el *disfraz varonil* :

Amor médico (El).
Averígüelo Vargas.
Bellaco sois, Gómez.
Cobarde más valiente (El).
Dama del Olivar (La).
Don Gil de las calzas verdes.
Elección por la virtud (La).
Escarmiento para el cuerdo (El).
Esto sí que es negociar.
La gallega Mari-Hernández.
Habladme en entrando.
Huerta de Juan Fernández (La).
Mayor engaño (El).
Mujer por la fuerza (La).

plus usé, notamment pour ce rôle, si fréquent dans son théâtre, d'une femme qui, sous un déguisement, poursuit un amant infidèle[1].

Esta impresión nace de haber generalizado sobre pruebas falsas. Las heroínas de Tirso cometen extravagancias en el uso del *disfraz varonil*. No se conforman con disfrazarse una vez por necesidad, sino que hallan placer en trocar su identidad varias veces en un mismo drama. Doña Ana confiesa al final de *Bellaco sois Gómez* :

> Visteme a mí transformada
> en Freida, en Portocarrero,
> en don Gómez y en doña Ana[2].

Las más de las veces Tirso introduce varias figuras disfrazadas en un mismo drama. Prueba de ello es el nudo gordiano de *Don Gil de las calzas verdes*. Además, la opinión que prevaleció en siglos pasados que pintaba a Tirso como el más inmoral de nuestros dramaturgos clásicos, debió fomentar también en parte la falsa noción sobre el empleo del *disfraz varonil*, ya que, como discutiremos luego, este recurso fué denunciado por los moralistas de los siglos pasados. Finalmente, el hecho de que el *disfraz varonil* haya trascendido a algunos de sus dramas más conocidos, como *El vergonzoso en palacio*, *Averígüelo Vargas*, *El amor médico*, *Don Gil de las calzas verdes*, etc., ha creado la tendencia a generalizar en sentido erróneo. Pero, en realidad, Lope se valió del *disfraz varonil* tanto o más que Tirso.

Calderón se separa de las normas establecidas por Lope con respecto al empleo del recurso. De las ciento cinco comedias suyas que hemos examinado, sólo siete nos ofrecen ejemplos de mujeres disfrazadas de hombre[3]. Esto se debe probablemente a la religiosidad del dramaturgo y a su estricta observancia de las promulgaciones eclesiásticas que condenaban el empleo del recurso. Cal-

Ninfa del cielo (La).
Quien da luego.
Quien habló, pagó.
Santa Juana (La) (primera parte).
Villana de la Sagra (La).
Vergonzoso en palacio (El).

1. *Études sur le théâtre de Tirso de Molina* (*Bulletin hispanique*, 1900, vol. II, p. 197).
2. *Comedias*, etc., en *Nueva biblioteca de autores españoles*, II, p. 598 (a).
3. Nos referimos a las piezas netamente suyas, excluyendo, por lo tanto, las que escribió en colaboración con otros poetas : *Amor, honor y poder*, *Castillo de Lindabridis (El)*, *Devoción de la cruz (La)*, *José de las mujeres (El)*, *Manos blancas no ofenden (Las)*, *Tres afectos de amor (Los)*, *Vida es sueño (La)*.

derón evitaba este escollo velando sencillamente a sus personajes femeninos. No se suman las damas tapadas que espían a sus amantes en el teatro calderoniano. Esto, dicho sea de paso, redunda en mal de sus piezas, pues les resta verosimilitud. Si difícil es creer que una mujer disfrazada de hombre pueda pasar incógnita ante personas que la conozcan, mucho más difícil es convencernos de que pueda realizar tal proeza encubierta sólo parcialmente. Calderón debió haber sentido este defecto, pues recurrió al *disfraz varonil* en la composición de dos de sus dramas capitales : *La vida es* sueño y *La devoción de la cruz.*

Alarcón se guía más por Calderón que por Lope en el uso del *disfraz varonil.* De veintiséis comedias suyas que hemos examinado, sólo una, la segunda parte de *El tejedor de Segovia*, incluye el recurso. Esto no nos sorprende, por cuanto que una de las notas sobresalientes del teatro de Alarcón es el elemento moralizador. Como veremos más tarde él se burló de las demasías de Lope.

Basten estas ligeras observaciones para indicar la popularidad que el *disfraz varonil* adquirió entre algunos de nuestros dramaturgos del siglo XVII [1]. Pasemos ahora a estudiar el uso que de él hizo Lope que, como hemos visto, fué el que más lo empleó.

Los casos en que Lope usa el *disfraz varonil* son los siguientes :

I. Cuando una dama abandona su hogar para seguir a su amante o a su esposo.
II. Cuando ella se lanza a vengar ultrajes.
III. Cuando se ve obligada a huir para evadir castigos o peligros que amenacen su vida.
IV. Cuando su carácter, excesivamente varonil armoniza más con el vestido masculino.

1. He aquí otros contemporáneos de Lope que también se sirvieron del recurso : Cristóbal de Virués, *Atila furioso :* los hermanos Diego y José Figueroa y Córdoba, *La dama capitán* (cf. Schaeffer, *Geschichte*, etc., II, p. 205) ; Belmonte, *La monja alférez* (perdida) ; Montalbán, *La monja alférez, La puerta macarena* (1ra. parte) ; Moreto, *La adúltera penitente : Santa Teodora, La misma conciencia acusa, San Francisco de Sena, Los celos de Escaramán, La negra por el honor :* Bances Candamo, *El sastre de Campillo, El duelo contra su dama :* Rojas Zorrilla, *Lo que quería ver el Marqués de Villena, El desafío de Carlos V, Los áspides de Cleopatra :* Guillén de Castro, *El cerco de Tremecín, La humildad soberbia, El nacimiento de Montesinos, Pagar en propia moneda, La ocasión hace al ladrón :* Claramonte, *El secreto en la mujer, El valiente negro en Flandes ;* Mira de Amescua, *La fénix de Salamanca ;* Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, etc.

Siguiente

V. Cuando una dama de espíritu inquieto y aventurero se engalana con el *disfraz varonil* para lucir caprichosamente sus bizarrías.

VI. Cuando las actrices tienen que hacer el papel de un personaje masculino imberbe.

En gran parte de las comedias estudiadas, estas situaciones se entrecruzan de modo que sería inexacto limitar tal o cual pieza a una sola división ; pero apreciada en su totalidad, esta clasificación abarca todos los casos en que Lope usó el recurso. Ilustremos ahora cada una de estas divisiones.

I. Casos en que una dama abandona su hogar[1] para seguir al amante o al esposo. — La gran mayoría de las comedias que estudiamos nos presentan estos tipos. Las más de las veces la comedia se convierte en novela bizantina[2] y, dada la libertad de que gozaba el dramaturgo, vemos a las damas disfrazadas perderse en un mar de aventuras, ya expuestas a los azares de la guerra en el tráfago de los campamentos[3], ya prisioneras en manos de los turcos o de otros enemigos[4], ya en un cubil de bandoleros[5], ya vestidas de villanos en alguna aldea[6], ya de lacayos, o a veces de esclavos de sus amantes[7], o ya de pajes de sus con-

1. A veces la fuga es del convento. Cf. *Acad. N.*, IX, Introd., XVIII, nota 5.

2. Ya Bouterweck, Ticknor, Menéndez Pidal y otros críticos no menos distinguidos han notado la gran afinidad que hay entre la comedia lopesca y el cuento de aventuras. Sin embargo, hay que atenuar esta impresión con la de otros críticos no menos eminentes, entre ellos Lord Holland, Menéndez y Pelayo, etc., que han sentido el gran primor dramático con que Lope elaboraba la exposición de sus comedias. En raras ocasiones introduce Lope la dama disfrazada al principio de sus dramas. Estas se introducen o al apretarse el nudo, o al declinar el desenlace.

3. Encontramos ejemplos de estos tipos en muchos dramas de Lope : Camila, en *Dineros son calidad ;* Aminta, en *Las grandezas de Alejandro ;* Felisarda, en *La infanta desesperada ;* Arcila e Ircana, en *Don Juan de Austria en Flandes ;* Marcela y Aynora, en *El asalto de Mastrique ;* Marcela, en *Los españoles en Flandes ;* Flora, en *La firmeza en la desdicha ;* Margarita, en *La imperial de Otón ;* Lisarda, en *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba ;* Leonor, en *El galán de la Membrilla*, etc.

4. Abundan estos tipos en los dramas de ambiente morisco : Lucinda en *El amigo por fuerza ;* Alaja, en *El favor agradecido ;* Lucinda, en *Los esclavos libres*, etc.

5. Ejemplos : Rosela, en *Pedro Carbonero ;* Clarinda, en *La contienda de Diego García de Paredes ;* Laura, en *Antonio Roca*, etc.

6. Ejemplos : Brianda, en *Las batuecas del Duque de Alba*, y la reina, en *Los pleitos de Inglaterra*, etc.

7. Ejemplos : Pedro, en *El mesón de la Corte ;* Pedro, en *El ruiseñor de Sevilla ;* Sancho, en *El lacayo fingido ;* Escobardillo, en *El galán Castrucho ;* Matico, en *Los donaires de Matico ;* Fenis, en *El esclavo fingido ;* Camila, en *El esclavo de Venecia*, etc.

trarias en amor[1]. En fin, una vez disfrazadas de hombres, estas atrevidas doncellas se arrojan por mil caminos, dotando el recurso de gran variedad y colorido.

II. Casos en que una dama se disfraza de hombre para vengar ultrajes o perpetrar otras venganzas. — Difícil se hace a veces deslindar estos casos y los de la clasificación anterior, pues como dice Lope por boca de Lucinda en *Las bizarrías de Belisa*, « ira y amor son lo mismo ». Muchas damas salen en persecución de los galanes que las han burlado con el propósito de perpetrar horribles venganzas, pero cuando los hallan se desarman por completo y terminan por seguirlos más y más prendadas de ellos[2]. Otras, alentadas por el espíritu guerrero les preparan hábiles emboscadas[3]. Otras, finalmente, cruzan con ellos las espadas en duelos y pendencias[4].

III. Casos en que una dama se ve obligada a huir disfrazada para evitar castigos o peligros que amenacen su vida. — Aquí también se entrecruzan las situaciones, pues muchas de las mujeres que huyen con sus amantes lo hacen, no movidas por su amor a ellos, sino temerosas de que la patria potestad les imponga maridos que ellas detestan[5]. Aquí tambien se podrían incluir los casos de las damas que, habiendo caído en poder del enemigo, se dan a la fuga vestidas de hombre. Gran número de moras hay también que huyen de su patria con prisioneros cristianos para abrazar su religión[6]. Hay casos más concretos aún. La monja Teófila en los *Locos por el cielo*, disfraza a Dona de hombre para salvarla de la crueldad de los paganos que la persi-

1. Cf. Clavela, en *El valeroso catalán*.

2. Tal es el caso, por ejemplo de Lucinda en *La fe rompida*.

3. Así Rosarda, en *Los Ramírez de Arellano*.

4. El recurso de los duelos entre el galán y la dama disfrazada dió origen a muy bellos pasos en el teatro lopesco. Cf. por ejemplo, *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe*, *La divina vencedora*, *La gallarda toledana*, *El más galán portugués*, *Pobreza no es vileza*, *Las bizarrías de Belisa*, etc. En la comedia *Pobreza no es vileza* el duelo precipita el desenlace. Al asaltar a su amante, Don Juan, Rosela cae herida ; él la reconoce y le ofrece su mano en matrimonio a modo de reparación. « Desenlace ingenioso y nuevo », dice Menéndez y Pelayo, aunque, por ventura, demasiado teatral » (*Acad. N.*, XII, Introd., CXLIX).

5. Ejemplos : Hipólita, en *El castigo del discreto*, y Elvira, en *El hidalgo bencerraje*.

6. Ejemplos : Galiana, en *Los palacios de Galiana*, y Adaja, en *El favor agradecido*, etc.

guen a muerte. La Condesa Isabela[1] es arrojada al mar en un barco que hace agua por decreto real. Milagrosamente salvada, ella se ve obligada a cambiar de trajes para evadir la furia de un marido ofendido[2].

En estos casos Lope usa el *disfraz varonil* más como recurso novelesco que dramático. Estas damas, una vez proscritas, ambulan por todas partes, en guerras o en despoblado, huyendo de la justicia. Raras veces conviven con los otros personajes y, naturalmente, que el disfraz pierde su valor dramático para convertirse en una mera gala del vestir.

IV. Casos en que el carácter de una dama es excesivamente varonil, tanto que armoniza más con el vestido masculino. — Sin hacer hincapié en las amazonas que Lope presentó en algunas comedias[3], encontraremos tipos de mujer civilizada varoniles en extremo. Resaltan entre estas doña María Pérez, en *La varona castellana*, y doña *María Céspedes*, en *El valiente Céspedes*. La primera abandona su hogar por pelear junto a su hermano. He aquí como Lope nos la presenta :

Yo me muero por la guerra ;
piérdome por cuchilladas ;
en dos desnudas espadas
toda mi gloria se encierra.

Ver que éste entra, aquél repara,
mis fiestas y gustos son.
Nácenme en el corazón
los que no tengo en la cara.
Ver matar es mi alegría[4].

No le va en la zaga a este portentoso virago doña María Céspedes que también abandona su hogar por acompañar a su hermano a la guerra. Una de las escenas más atractivas de la comedia es la de la ronda nocturna en que doña María, disfrazada de hombre, tiene un encuentro con Teodora, dama de su hermano que también está disfrazada de hombre. Esta situación, muy original en sí misma, es una hábil variación del tema de los duelos que ya dejamos asentado.

1. *La fuerza lastimosa*. Situación muy parecida se halla en *Los torneos de Aragón*, *Acad. N.*, X, 3 (b).

2. En *La hermosura aborrecida*, doña Juana tiene que recurrir al disfraz para salvarse de su esposo don Sancho que, cansado de ella, la maltrata e intenta deshacerse de ella por medios violentos. Laura, en *La inocente Laura* recurre al vestido de truhán para salvar la vida después de haber sido herida.

3. Cf. *Las mujeres sin hombres* y *Las grandezas de Alejandro*, etc.

4. *Acad.*, VIII, 226 (b).

Elvira, linda amazona de *La campana de Aragón*, pudiera muy bien incluirse entre estos varoniles tipos. Criada en la selva por su padre adoptivo, don Fortunio de Lizaña, para substraerla a la venganza de un rey ambicioso, ella crece indómita, luciendo a todo tiempo el disfraz varonil. Uno de los personajes dice de ella :

> El andar de hombre vestida
> no es para que yo me asombre,
> que en traje y en todo es hombre ;
> pasó entre fieras su vida
> con ese vestido y nombre.
>
> (*Acad. N.*, V, 566 (a).

V. Casos en que una dama de espíritu inquieto y aventurero se engalana con el « disfraz varonil » para lucir caprichosamente sus bizarrías. — Astuto conocedor del corazón femenino, Lope creyó sorprender en él cierta inquietud, cierto deseo de libertad, o cierta ambición de aventura. Así nos presenta algunas damas que, sin pretexto alguno bien definido, se visten de hombre para andar libremente. Las más de las veces, cierto es, terminan por encontrarse en lances que las acercan a galanes de quienes ellas luego se enamoran ; pero el móvil inicial que las induce a cambiar sus vestiduras es indefinible. Tal es el caso de *Las bizarrías de Belisa*, *La vengadoras de las mujeres* y *Lo fingido verdadero*. En este último drama, Rosarda, barragana del Emperador Caricio, sale disfrazada a pasearse por las calles de Roma a media noche.

En esta clase de comedias, el disfraz es un mero adorno escénico completamente independiente de la trabazón. La mejor prueba de ello es que las protagonistas no osan mantenerse cerca de los otros personajes mientras están disfrazadas[1].

VI. Casos en que las actrices tienen que hacer el papel de un personaje masculino imberbe[2]. — Estas situaciones no

1. Así Belisa le vuelve las espaldas a don Juan sin atreverse a conversar con él en *Las bizarrías de Belisa* (verso 2059). Laura, en *La vengadora de las mujeres*, huye a esconderse terminado el torneo en que disfrazada ha vencido a todos sus pretendientes. *Acad. N.*, XIII, 636.

2. Al hacer que las actrices usurparan el lugar de los actores, Lope no hace nada más que exagerar el proceso evolutivo del histrionismo. Sabido es que en los comienzos del teatro no admitían mujeres en las tablas en ninguna nación europea. Los ac-

atañen tanto al dramaturgo como al *autor* o empresario. Tienen que ver más con la representación que con la composición de la comedia. Las incluímos para hacer completa nuestra clasificación y puesto que Lope manifestó expresamente su deseo de que tal o cual papel lo hiciera una mujer vestida de hombre[1].

* * *

Pasemos ahora a estudiar la técnica del manejo del recurso, pues aunque la crítica le ha negado a Lope el arte de sistematizar, hemos encontrado varios principios fundamentales que se repiten en casi todos los casos en que Lope usa el *disfraz varonil*. Este hecho nos induce a sospechar que nuestro dramaturgo usaba el recurso metódicamente, trabajando sus comedias con un poco más de cuidado del que generalmente se le atribuye.

El primer detalle que se nos ofrece es el de la preparación de las escenas en que ha de salir una mujer vestida de varón. Lope evita toda ambigüedad posible haciendo que la dama manifieste siempre su propósito de disfrazarse de antemano. En *La gallarda toledana* :

MENDOZA.	¿Donde, señora?	MENDOZA.	¿Cómo?
DA. ANA.	A Madrid.	DA. ANA.	En varonil vestido[2].

tores hacían los papeles femeninos vistiéndose de mujer. España fué probablemente la primera nación que rompió esta tradición (cf. H. A. Rennert, *The Spanish Stage*, New-York, 1909, p. 141 y siguientes). Las mujeres se fueron introduciendo paulatinamente hasta que las encontramos no sólo disfrazadas de hombre, sino haciendo los papeles que correspondían a ellos. Ya en el año 1587 se había establecido definitivamente el derecho de representar mujeres : « de aquí adelante tampoco pueda representar ningún muchacho vestido de mujer » (Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español*, Madrid, 1902, p. 19).

Sin embargo, aún en el teatro del Lope, Tirso y Alarcón se encuentran restos de la tradición. *El Conde Fernán González*, *La fuerza lastimosa*, *Un pastoral albergue*, *La discreta enamorada*, de Lope ; *La república al revés*, *El Aquiles*, de Tirso ; *El escondido y la tapada*, de Calderón, y *Mudarse por mejorarse*, de Alarcón ofrecen ejemplos de hombres disfrazados de mujer. Esto es en parte, restos de una tradición clásica.

La nobleza tradicionalista se guiaba también por las normas antiguas. Así vemos que en sus festividades los hombres seguían haciendo los papeles de mujer. En una carta al P. Francisco Sánchez, un amigo le dice : « Después ha habido todos los días algún género de entretenimiento en el Retiro, y el certamen poético y el vejamen del jueves fué muy celebrado, y hoy tienen mojiganga de todos los señores, y entre otros sale el Almirante vestido de muger » (*Memorial histórico español*, XIV, 335. Cf. también, p. 337).

1. Cf. *Las mocedades de Roldán* citada anteriormente.

2. *Acad. N.*, VI, 79 (a, b). Cf. además 80 (a).

A vecas la recomendación viene de otro personaje :

LEONIDA. ¿Qué haré?
FABIA. Huirte.
LEONIDA. ¿Cómo podré?
FABIA Tú, muchas veces, señora,
la caza has ejercitado ;
sal por el jardín segura,
cuando ya la noche oscura
tiende su manto estrellado,
en habito varonil[1]...

Hecha la advertencia y consumado el cambio de trajes, la dama disfrazada tiene siempre especial cuidado en manifestar su verdadera identidad tan pronto aparece en escena. De este modo el placer de los espectadores consiste, no en ser engañados, sino en conjeturar los mil enredos de que son capaces las *damas-hombres*. *Laura perseguida* hace su primera salida, de paje, advirtiendo : « Presto el disfraz me vestí[2]. » En *Viuda, casada y doncella*, Octavia se anuncia así :

A las bodas de mi hermano,
con disfrazado vestido
curiosamente he venido[3].

Sólo dos comedias hemos hallado en que Lope mantiene secreta la identidad de la dama disfrazada hasta finalizar el enredo : *El ruiseñor de Sevilla*[4] y *El galán Castrucho*[5].

A la preparación de la escena, o a la presentación de la dama disfrazada sigue inmediatamente, si no simultáneamente la justificación del cambio de trajes. Ya notamos que en la elaboración de ciertas escenas o en la creación de ciertos personajes Lope procede cuidadosamente para que el disfraz no parezca extráneo.

1. *Acad. N.*, VI, 666 (b).
2. *Acad. N.*, VIII, 114 (b).
3. *Acad. N.*, X, 463 (b).
4. Al terminar el segundo acto, Pedro (Lisarda), dice en versos ramplones :

« Que pues ya no puede ser
que ya por suya me nombre,
seré amigo mientras hombre,
pues mujer no fuí mujer. »

(*Acad.*, XV, 74 (b).

Esto, sin embargo, no es muy explícito, pues el espectador que conoce a Lisarda por Pedro, la ve vestida de mujer sólo una vez para hacerle una burla a Riselo, y como ya se ha dicho hay algunos casos de hombres disfrazados de mujer.

5. Nos referimos a Escobardillo (Birsena), a quien no conocemos hasta bien entrado el último acto. En el caso de Lucrecia, en el mismo drama, Lope procede como de costumbre, revelando su identidad en cuanto ella aparece disfrazada (*Acad. N.*, VI, 46 (a).

Cuando esto no le parece suficiente, Lope trata de justificar el recurso basándose en hechos concretos. En *La noche toledana* :

Semíramis lo declara ;
que ser su hijo fingiendo,
tanto imperio gobernó [1].

En *Los Tellos de Meneses* : « En hábito de varón huyó Eugenia [2]... »

En *Más pueden celos que amor* :

— ¿Habránse en el mundo visto
mujeres que disfrazadas
hayan hecho extrañas cosas? —
— ¿Quién duda que han sido tantas
que han ocupado los libros,
y de la fama las alas [3]? —

Acercándose más a su época, Lope hace decir a Blanca :

Con esta transformación
ganó fama soberana
la varona castellana
en los campos de Aragón [4].

Saliendo del plano de la objetividad histórica, Lope encuentra una justificación subjetiva irrefutable :

Dice bien, que es guerra amor,
y no es traición en la guerra,
la celada por los bosques,
la engañosa diferencia,
mudándose los vestidos
trocando en el mar las velas...
y, por lo mismo, quien ama,
sepa que tiene licencia
para usar en cualquier tiempo
engaños y estratagemas [5].

Sentado este principio, Lope se daba a sí mismo carta blanca para disfrazar a todas las damas enamoradas de sus comedias. De aquí lo mucho que abusó del recurso.

Preparada la escena, advertido el público y justificado el empleo del *disfraz varonil*, el cuarto aspecto de la técnica del manejo del recurso consiste en hacer verosímil la presentación de las mujeres disfrazadas de hombre. Una rápida lectura del *Arte Nuevo* bastará para convencer al más apasionado lector de la suprema importancia que el principio de verosimilitud revestía para Lope. ¿Cómo lo aplicó al uso del *disfraz varonil*?

1. *Acad. N.*, XIII, 102 (a).
2. *Acad.*, VII, 294 (a).
3. *Acad. N.*, XII, 577 (a).
4. *Acad. N.*, IX, 153 (a).
5. *El saber puede dañar* (*Acad. N.*, XIII, 516 (a).

Las mujeres disfrazadas de hombre se esfuerzan por identificarse en todo lo posible con las figuras varoniles que representan. Las damas disfrazadas asumían toda clase de papeles : de galanes, soldados, peregrinos, esclavos, etc., acomodando las prendas del vestir a su correspondiente estado. Todos estos papeles se convirtieron en *clichés*, pues las parcas acotaciones no estipulan ningún detalle de indumentaria[1]. El hábito corto no parece haber sido considerado disfraz varonil como se desprende de esta excusa de Leonarda :

Como tu amor no consiente
que en traje de hombre me vista,
y es fuerza en esta conquista
acompañar a tu gente...
en hábito corto vengo.
(*Acad. N.* VIII, 15 b).

Las damas escogían trajes que las encubrieran bien para realizar sus hazañas sin temor de ser conocidas[2].

Luego cambiaban la voz, como se deduce de un aparte de Matico : « ... mostrarme quiero feroz, quiero hacer gorda la voz[3]. » En *El ingrato arrepentido*, Lisardo dice de Florela : « ¡ Qué linda tiene la voz !... voz baja y tono excelente[4]. » Luego cambian todo su porte por completo : « Así hemos de ser los hombres : mirar alto y pisar recio ; del pie al cabello soy alma[5]. » Algunas damas actúan con más naturalidad :

¿No siento con aire el pie?
¿No piso con bizarría?
¿Tengo afeminada voz?
¿Piensas que en hablar feroz
consiste la valentía[6]?

1. Cf. por ejemplo : *El acero de Madrid* (*Acad. N.*, XI, 206 (a), *Los bandos de Sena* (*Acad. N.*, III, 535 a), *El despertar a quien duerme* (H. III, 355 (a), etc.

2. La descripción de una que pasa por peregrino :

« La jerga que se vestía
cubría de perlas y oro
la hermosura y el decoro
que de su rostro salía.
la esclavina a media espalda,
de un bruñido cordobán,
y un sombrerillo galán
vuelta la copa a la falda.
Rizo el pelo de la frente,
cuello grande a lo romano,
bordón y rosario en mano... »

(*El ingrato arrepentido. Acad. N.*, VI, 325 a).

3. *Los donaires de Matico. Acad. N.*, IV, 715 (b).

4. *Acad. N.*, VI, 532 (b).

5. *Acad. N.*, VI, 86 (b).

6. *Las grandezas de Alejandro. Acad. N.*, VI, 331 (a). Tan completo y radical es el cambio que el gracioso hace a veces observaciones críticas : cf. p. 140.

De aquí en adelante no hay ninguna insensatez que no cometan estos hombres improvisados por parecer hombres reales.

Sin embargo, por completa que nos parezca la transformación, Lope excede aún más en precauciones para hacer el recurso verosímil. El lugar de la acción corresponde directamente a las necesidades de los personajes disfrazados. Justifica, en parte, la extraordinaria abundancia de disfraces el hecho de que la mayor parte de la acción de los dramas de Lope sucede en la calle, a la reja, en los parques, en los montes, y las más de las veces bajo el manto protector de la noche[1]. Muy raras veces la acción ocurre en la intimidad del hogar. De aquí la notable ruptura de la unidad de lugar.

Las damas disfrazadas tratan de evitar toda proximidad o convivencia con los otros personajes que ponga en peligro su incógnito. Dice Lucinda en *La prisión sin culpa* : « me quiero ir, pues es cierto que ha de conocer quién soy[2]. » Debido a esto, el *disfraz varonil* no puede en realidad, desempeñar gran papel, pues el traje mantiene a estas damas a considerable distancia de la intriga de la pieza.

A pesar de todas estas precauciones, su gran sentido dramático le dicta medidas más verosímiles aún a Lope. Rarísima es la dama que acierta a engañar fácilmente a los otros personajes. Estos conciben siempre sospechas del engaño, pero no siempre se atreven a verificarlas, pues como dice el gracioso Ortuño : « ¡ Mal año ! ¿ Quién intentara prueba de tanto peligro[3] ! » Lope hace

1. Octavia, disfrazada, en *Viuda, casada y doncella* :

« ... no me atrevo a llegar,
tanta es la gente y las voces.
¡ Cuánto, oh noche, desconoces ;
cuánto sabes disfrazar ! »

(*Acad. N.*, X, 463 (b).

Pompeya, en *Las cuentas del Gran Capitán* :

« Noche, enseñada a callar
tantos gustos y placeres ;
máscara al sol, pues eres
tan amiga de disfraces,
que de sus ausencias naces
y de su venida mueres. »

(*Acad.*, XI, 400 b).

Cf. otros ejemplos en *Arminda celosa* (*Acad. N.*, I, 697 (b), *El mesón de la Corte* (*Acad. N.*, I, 297 (a), *El juez en su causa* (*Acad. N.*, VI, 666 (b), etc.

2. *Acad. N.*, VIII, 626 (a).

3. *El más galán portugués* (*Acad.*, X, 400 (a). Tristán en *El mármol de Felisardo* sugiere :

Llama a un doctor
que entienda de hembras y machos,
y haciendo cala y pesquisa,
sabrás si es Celio o Elisa. »

(*Acad.*, XIV, 244 b).

siempre que se trasluzca cierta feminidad inextinguible que delata a las mujeres disfrazadas. A veces es su rostro imberbe[1], otras la inflexión de la voz[2], y otras su porte en general[3].

Finalmente, y éste es el detalle más verosímil de todos; de nada les vale a muchas damas el disfraz ni las precauciones que tomen, pues son reconocidas, ya inmediatamente, o al poco rato de lucir sus nuevas vestiduras. Tal es el caso de Celia en *La escolástica celosa*, que sale a desafiar a Fabricio en presencia de su amante Marcio:

MARCIO. ¡Cielos! ¿Qué es esto [que vi,
o qué es lo que vengo a [ver?
¿No es mi hermosa Celia [aquella
transformada en estu- [diante?...

FABRICIO. Si yo no hubiera caído
por las señas del cabello
rubio, hermoso y recogido,
señora, en que sois mujer,
pretendiéraos responder;
mas ¿quién sois, por vida [mía[4]?

Lope se da cuenta de todas las posibilidades e imposibilidades en el uso del *disfraz varonil*. Si en algunas ocasiones él hace que fracase el intento del disfraz, es porque él juzga con Clarino:

Tiene un ingenio sutil;
pero yo juzgo por ciego
el que no ve que es mujer[5].

Si en otras comedias él mantiene y defiende el recurso, es porque él se basa en la siguiente contestación de Laura:

— Pero sabéis que me admira
que os tengan todos por [hombre.

LAURA. Como este ser y este nombre
te consta a ti que es mentira,
piensas que los otros ven
lo que nunca imaginaron[6].

Concluyamos, pues, este análisis de la técnica del recurso del *disfraz varonil*, advirtiendo una vez más que Lope procedía orde-

1, 2 y 3. Abundan tanto las insinuaciones sobre el feminismo de las damas disfrazadas que sería ocioso recoger ninguna aquí. Cualquiera de los dramas que incluimos en nuestra lista de comedias que ofrecen ejemplos de damas disfrazadas podrá convencer al lector de esto. Los adjetivos que generalmente se aplican a estas damas son: « capones », « desbarbados », « hermafrodita », « gallinas », « mozos doncellas », etc.

4. *Acad. N.*, V, 468 (a).

5. *Acad. N.*, VI, 99 (a).

6. *Acad. N.*, XII, 364 (b).

nadamente, preparando, primero la ocasión para introducir el recurso, justificándolo luego, poniendo sobre aviso a los expectadores para que reconocieran el recurso, adornándolo constantemente de detalles que lo hacían verosímil, y mostrando, finalmente en muchos casos, su imposibilidad en la vida real.

* * *

Ahora bien, ¿qué valor dramático tiene el recurso del *disfraz varonil*? Escaso, si se relaciona con la frecuencia con que Lope recurrió a él. El *disfraz varonil* es más bien un accesorio de la *mise en scène* que de la arquitectura dramática de la pieza. Gran número de mujeres se introducen sólo en el último acto luciendo su disfraz para tomar parte en el desenlace de la comedia[1]. La introducción de otras es episódica y no influye gran cosa en el curso de la acción[2].

A pesar de todo esto y de que, por respeto a la verosimilitud, Lope se vió obligado a restringir la presencia de las damas disfrazadas a ciertas ocasiones solamente, él saca algún partido del *disfraz varonil* en el sentido dramático. Muy raras veces da el recurso origen a la acción de la pieza. De promover acción alguna, el *disfraz varonil* se introduce mayormente después de la exposición del drama para apretar aun más el nudo. En *El honrado hermano*, Julia Horacia se disfraza de hombre para robarse a Flavia, lo cual da origen a gran parte de la acción. En *El ingrato arrepentido*, el disfraz de Florela hace posible todos sus enredos que culminan en el alumbramiento de un hijo. Gracias al disfraz Dinarda consigue librar a Albano de *El anzuelo de Fenisa* haciendo que la buscona se enamore de ella. En *El amigo por fuerza*, Lisaura y Lucinda, esta última de esclavo, consiguen libertar al Conde Astolfo introduciéndose en la cárcel y dando muerte al guarda. Igualmente importante es el disfraz de Teodora en *Los bandos de Sena* que enamora a la hermana de su amante, pero como luce una cruz de San Juan no puede casarse. En varios otros casos, como ya hemos visto, el disfraz facilita la evasión de algunos personajes, sin lo cual se truncaría la acción.

1. Cf. *El castigo del discreto*, *La noche toledana*, *Dineros son calidad*, etc.
2. Cf. *La carbonera*, *El acero de Madrid*, *Lo fingido verdadero*, etc.

Lope saca más provecho del *disfraz varonil* cuando lo utiliza para hacer efectivo el desenlace de la pieza. Ya señalamos el caso de *Viuda, casada y doncella;* he aquí otros más. En *Los donaires de Matico* la solución depende de la revelación del incógnito de la Infanta de León que había vivido seis años en traje varonil. En *La fuerza lastimosa*, *El valor de las mujeres*, *La hermosura aborrecida*, *La inocente Laura*, y otros dramas parecidos el *disfraz varonil* juega papel importante en el desenlace. La dama encubierta que revela su verdadera identidad al fin de la pieza trunca por completo la acción haciendo efectiva la solución. Este procedimiento explica en parte el hecho de que, siendo un dramaturgo tan poco escrupuloso como se le cree, Lope no echara mano muy a menudo a *dei ex machina* para terminar sus dramas.

El recurso de *engañar con la verdad* y el *del disfraz varonil* están íntimamente ligados. Lope le dedicó varios versos al primero en el *Arte Nuevo* :

> El engañar con la verdad es cosa
> que ha parecido bien, como lo usaba
> en todas sus comedias Miguel Sánchez,
> digno por la invención de esta memoria[1].

La dama disfrazada es un excelente instrumento para la práctica de este recurso, pues representa dos personalidades : una para el auditorio y otra para los demás personajes de la comedia. Así sus palabras tendrán doble sentido en cada uno de los cuales se reflejan las dos personalidades distintas. *Laura perseguida* excusa su ignorancia de los asuntos cortesanos diciéndole al Rey : « Soy nuevo en este traje que llevo[2]. » El Rey entiende las palabras en el sentido directo y cree que Laura es un paje novicio, mientras que el auditorio sabe que el supuesto paje es una mujer. En *El ingrato arrepentido*, Florela de hombre, enamora y engaña a Leonide con su hablar equívoco :

> FLORELA. Camina.
> LEONIDA. ¿Quiéresme bien?
> FLORELA. Imagina.
> que eres lo mismo que yo.
> LEONIDA. ¿Que soy tú?
> FLORELA. Del mismo modo,
> y esto con llaneza tanta
> que un dedo no se adelanta
> en ser iguales en todo.

1. *Arte nuevo*, ed. cit. versos, 319-322.
2. *Acad. N.*, VII, 115 (a).

desde el cabello a la plan-
[ta.

LEONIDA. Con eso me voy conten-
[ta[1].

El público que estaba en el secreto, gracias a la preparación del recurso y a la presentación de la dama disfrazada, debía recibir gran placer de estas situaciones, pues como dice Lope :

Siempre el hablar equívoco ha tenido,
y aquella incertidumbre anfibológica,
gran lugar en el vulgo, porque piensa
que él sólo entiende lo que el otro dice[2].

Más aún que para los efectos de engañar con la verdad, Lope usó el disfraz varonil como fuente de comicidad. Algunas timoratas damas aciertan a disfrazarse sólo para sufrir las necedades de los graciosos y las insinuaciones a veces jocosas y a veces picantes de los otros personajes[3]. En otros casos, como hemos visto, estas damas desempeñan los papeles de pajes o lacayos admirablemente bien y se convierten en émulos de los graciosos si no es que ellas mismas se convierten en graciosos de la pieza[4]. Otras veces, merced al disfraz, estas damas urden enredos que culminan en hermosas escenas cómicas. Así, en *La carbonera* Menga, labradora desechada por Bras, se disfraza de hombre para acecharlo a la reja de otra mujer que él enamora. Al sorprenderle le da de cintarazos y el burdo labrador exagera su cobardía poniendo los gritos por el cielo[5]. Finalmente, el hecho de que una

1. *Acad. N.*, VI, 530 (a).
2. *Arte nuevo*, ed. cit. versos, 323, 326.
3. Cf. esta recapitulación de epítetos :

« ¡ Lindas cosas nos dijeron
como os ven tan desbarbado !
Cual caminante decía
que a cualquiera moro viendo
volveríades huyendo
a ver a señoría tía ;
cual decía en los mesones
o en los corrilos y esquinas,
que era guerra de gallinas,
pues iban allá capones,
Viendo mi barba, y sin ellas
a las dos un atrevido
dijo : « ¡ Hola, Nuño Salido !
« ¿Dónde lleváis las doncellas? »
Cual dijo : « Estos mozos son
« retoños de aquel barbado. »
Y cual me dijo : « Soldado,
« ¿va a nadar, o al escuadrón,
« que lleva dos calabazas? »
Y cual dijo : « ¿A qué persona,
« no siendo dos veces mona,
« echara nadie dos mazas? »

(*La inocente sangre. Acad.*, IX, 195.)

4. Así, por ejemplo, Estela, en *Los torneos de Aragón*, y Lisarda, en *El valor de las mujeres*, se visten de locos y se apropian todo el donaire que se halla en estas piezas, aunque a decir verdad no pueden calificarse de graciosos.

5. *Acad.*, IX, 542-543. Hay también otra hermosísima escena en *Las burlas y enredos de Benito. Acad. N.*, IV (a y b).

mujer consiga engañarnos o engañar a otros fingiendo ser hombre causa cierta incredulidad y sorpresa, pero cuando se descubre el engaño, esta sorpresa se torna en risa, bien a expensas nuestras, o la de los otros personajes engañados.

El último, y quizás el más importante de todos los aspectos del recurso del *disfraz varonil* es el sensual. Recuérdese que Lope dirigía sus comedias mayormente al populacho de los corrales, y que este populacho gozaba ante el espectáculo vulgar de una mujer ceñida en traje de hombre. He aquí la descripción de este espectáculo hecha por Francisco Ortiz en *Apología en defensa de las comedias*, etc., en 1614 :

> Y así digo que ni en el teatro se consienta bailar la zarabanda ni cosa que sea deshonesta, ni fuera de él se permita que se aprenda y ejercite, porque es una cosa ocasionadísima para que se cometan graves pecados, pues ha de ser más que de hielo el hombre que no se abrase en lujuria viendo una mujer desenfadada y desenvuelta, y algunas veces, para este efecto, vestida como hombre, haciendo cosas que movieran a un muerto[1].

Hábil conocedor de psicología popular, Lope vió en el *disfraz varonil* el elemento sensual que exhaltaba a la muchedumbre. Por eso lo incluyó, algunas veces innecesariamente en tan gran número de comedias. Sólo así se explica que, entre otras cosas, el *disfraz varonil* levantara la tormenta de censura de parte de los moralistas que causó el cierre de los teatros en España en más de una ocasión.

En conclusión, el *disfraz varonil* es un recurso rico en posibilidades, pero Lope no lo explotó hasta la saciedad. Lo usó a veces para motivar la acción de sus dramas, para enredar la trama, o para resolver el desenlace. Le sirvió para ocasionar dichos o escenas cómicos. Pero esto no justifica la inclusión del recurso en ciento trece piezas. El aspecto indecoroso, sensual y vulgar del espectáculo de una mujer vestida de hombre es lo único que explica tan exagerada abundancia[2].

1. E. Cotarelo, *Controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid, 1904, p. 494 et *passim*.

2. Por temor de aparecer más analíticos de la cuenta aventuramos, sólo en forma de nota, una nueva posibilidad del uso del *disfraz varonil*. El dramaturgo es capaz de despertar cierta súbita emocion en los circunstantes cuando hace que personajes que

* * *

La excesiva libertad con que Lope empleaba el recurso le granjeó varias censuras de algunos de sus contemporáneos. En *Más merece quien más ama*, Don Antonio Hurtado de Mendoza, se expresa en estos términos :

Un poeta celebrado
y en todo el mundo excelente,
viéndose ordinariamente
de otro ingenio mormurado
de que siguiendo a un galán
en traje de nombre vestía
tanta infanta cada día,
le dijo : « Señor don Juan,
si vuesarced satisfecho
de mis comedias mormura,
cuando con gloria y ventura
novecientas haya hecho,
verá que es cosa de risa
el arte ; y sordo a su nombre,
las sacará en traje de hombre
y aún, otro día, en camisa[1].

Esta crítica parece haber sido motivada por las censuras de Don Juan Ruiz de Alarcón. Eterno émulo de Lope, Alarcón no desperdiciaba ocasión para vengarse del cruel trato que nuestro poeta le ofrecía. En *Las paredes oyen*, él censura al Fénix así :

CELIA. Bien parece que no ves
lo que en las comedias hacen
las Infantas de León.
ANA. ¿Cómo?
CELIA. Con tal condición
o con tal desdicha nacen,
que, en viendo un hombre, al momento,
lo ruegan y mudan traje,
y sirviéndole de paje,
van con las piernas al viento[2].

La referida Infanta de León (pues no es más que una), es doña

conocen el engaño, se dirijan a la dama disfrazada en términos que amenacen acabar con el incógnito. En *Las cuentas del Gran Capitán*, Don Juan se olvida y se dirige a la dama disfrazada llamándola por su propio hombre :

— Ven, Pompeya.
— No me nombres.
— Ven, Fabio.
— Iré donde quieras.
(*Acad.*, XI, 407 (b).

En *El blasón de los Chaves*, Dorotea que se ha esforzado por encubrirse a Chaves, se olvida por un momento :

CHAVES. Ven conmigo.
DOROTEA. Soy tu esclava.
CHAVES. ¿Qué?
DOROTEA. Que tienes un esclavo en mí.

Bien podemos imaginarnos la emoción de los cándidos espectadores que se dejan avasallar por la fuerza emotiva de algunos dramas, cuando estas equivocaciones pueden acarrear prisión o muerte al personaje cuya identidad se ha de mantener secreta.

1. *Teatro de Alarcón*, ed. *Clásicos castellanos*, Madrid, 1918, vol. XXXVII, p. XXVIII. Creemos con A. Reyes que esto va dirigido a Lope.

2. *Ibid.*, p. 221. Cf. C. B. Bourland, *Las Paredes Oyen*. New-York, Henry Holt, 1914, p. 186.

Juana, de *Los donaires de Matico*, que vivió seis años disfrazada de hombre. Los impugnadores de Lope se encarnizaron contra él en más de una ocasión a causa de este drama. Bances Candamo lo examina con sus puntillos de moralista : « ... así se hallarán *Los donaires de Matico*, donde está una mujer disfrazada sirviendo de paje a su galán, con bien poca decencia en sus acciones[1]... »

Lope mismo, con su habitual desparpajo, se burla socarronamente de sus excesos :

TOMÉ. ¡Veré el diablo! ¿Ya sois [macho?
LEONOR. Ya soy hombre.
TOMÉ. Tan aprisa, no estando ducha a cal- [zarlos,
os zampasteis los brivies- [cos[2]?

Esta actitud condescendiente de parte de Lope se debe a que habiéndose levantado con la monarquía cómica a tan gran distancia de sus críticos, él podía permitirse el lujo de estar de acuerdo con ellos. Las relaciones entre éstos y Lope aparecen más curiosas aún cuando los encontramos a ellos incurriendo en los mismos defectos que le imputaban a Lope.

Sin embargo, no fué el aspecto artístico del recurso, sino el moral, el que más atrajo a los críticos contemporáneos. En este sentido se levantó tal algarabía de voces disidentes que amenazó seriamente la existencia del teatro español, logrando abolirlo temporalmente. En las grandes controversias sobre la licitud del teatro que llenaron los siglos pasados, la mujer, especialmente la mujer vestida de hombre, desempeñó papel importantísimo[3]. Conocidísima es la censura del padre Mariana. Hea quí otra menos conocida :

Y lo que es cosa usada en las comedias y no menos inmodesta, las mujeres se visten de hombre... ¿Qué cosa más torpe y provocativa

1. Cotarelo, *Controversias*, etc., p. 76 (a).
2. *El galán de la Membrilla*. *Acad.*, IX, 113 (a).
3. Cf. : « Está bien todo eso, dijo el Regidor, señor Maestro ; mas como hecha la ley se inventa la malicia, será dificultoso conseguir su buen efecto si se toma más de raíz la causa ; fuera de que con esto no se evita el representar mujeres, que es el Aquiles de esta guerra » (*Anónimo*, 1620, en Cotarelo, *Controversias*, etc., p. 220 (b).

« ... se quitó el representar las mujeres, por parecer, que el verlas vestidas curiosamente, ya de su traje, ya del de varón, cuando se ofrecía, incitaba a torpes y deshonestos deseos. » Dr. Jerónimo Alcalá Yáñez y Ribera, *El donado hablador*, 1624 (*Ibid.*, p. 51 (b).

que ver a una mujer de esta calidad que estaba ahora en el tablado dama hermosa afeitada y afectada, salir dentro de un instante vestida de galán airoso, ofreciendo al registro de los ojos de tantos hombres todo el cuerpo que la naturaleza misma quiso que estuviese siempre casi todo retirado de la vista? ¿Pues qué sería si en ese traje danzase como lo hacen muchas veces? ¿Cuál estarán los corazones de muchos infelices que las miraron antes y con cuidado en su traje de mujeres[1]?

Del mismo tenor es la censura de centenares de moralistas de los siglos XVI, XVII y XVIII que se encarnizaron contra el *disfraz varonil*[2]. Tales proporciones tomó el escándalo que el gobierno se vió obligado a interceder en más de una ocasión y a legislar contra los abusos del recurso[3].

Los clamores de esta lucha se ahogaron por completo en la estrepitosa algarada del romanticismo, y los detalles picantes de la literatura del siglo XVII que tanto alarmaban a nuestros moralistas se perdieron en el torrente de crapulosidad que introdujo el naturalismo. Al mismo tiempo los dramaturgos perdieron el interés que anteriormente manifestaban por el recurso, de tal modo, que resucitar hoy día el *disfraz varonil*, equivaldria sólo a un capricho.

Sin embargo, los eruditos que se han dedicado a desenterrar nuestro teatro clásico han vuelto a suscitar el problema, aunque enfocándolo de diferente modo. La crítica moderna se preocupa por la historicidad y verosimilitud del recurso. Creizenach lo cree una absurda inverosimilitud. (die krassesten Unwahrscheinlichkeiten)[4]. Mézières cree que en manos de Shakespeare y sus con-

1. *Controversias*, p. 124 (b).

2. No se puede precisar a ciencia cierta hasta qué época duró la fuga del *disfraz varonil* pues si bien es cierto que en 1649 la justa de teólogos de Valencia afirma que para esta fecha no se usaba el *disfraz varonil* (Cotarelo, *Ibid.*, p. 579 (a), D. Diego Verde dice en su *Breve discurso*, etc. (1640?) : « Consultóse con las religiones y las Universidades de Salamanca y Alcalá ; y últimamente todo aquel nublado se resolvió en dar a las comediantas cierto traje de baquerillos para cuando hubiesen de representar de hombres. »

3. Cotarelo, *Controversias*, etc., p. 619-739. Nos hemos visto obligados a citar esta obra con tanta frecuencia pues es lo más completo que sobre este aspecto de nuestro teatro hay escrito. Además, las obras citadas por el erudito español son muy difíciles de conseguir. Por falta de espacio no hemos citado más invectivas contra la mujer disfrazada de homore. Referimos el lector curioso a dicha obra para más amplia información.

4. *Geschichte des Neuren Dramas*, Halle, Max Niemeyer, 1909, vol. IV, p. 254.

temporáneos el recurso es de lo más inverosímil que darse puede[1]. Lessing también lo acepta con reservas[2]. Otros críticos estudian la historicidad del recurso[3]. Francisco A. Icaza lo cree posible y mantiene que en el siglo XVII debieron existir mujeres que anduvieron vestidas de hombre[4]. De Lollis cree con otros críticos italianos que « la cosa dovè esser frequente in Ispagna, perchè como una bizarria specificamente spagnola venisse segnalata in Italia[5] ». Finalmente, Schevill cree que la dama disfrazada era un mero tipo literario, y que su interminable variedad se explica sólo admitiendo la posibilidad de que todo un auditorio, (yo traduciría toda España) se dejara hipnotizar por tal tipo[6].

A nuestro parecer las afirmaciones y negaciones de la crítica se confunden en exageraciones. En la España de los siglos XVI y XVII existieron mujeres que lograron burlar la vigilancia paterna o conventual y escaparse vestidas de hombre para perderse en un mar de aventuras. Doña Catalina de Erauso, cuyas conocidí-

1. *Shakespeare, ses œuvres et ses critiques*. Paris, Charpentier, 1860, p. 65 : « Un des ressorts dramatiques qu'emploient le plus souvent Shakespeare et ses contemporains, c'est le travestissement d'une femme en homme. Il n'y a rien de plus invraisemblable. Car la femme ainsi déguisée ne prend aucune précaution pour n'être pas reconnue ; une fois qu'elle a revêtu le costume d'homme, il semble qu'elle ait changé de visage, de taille et de voix. Elle se présente devant père, mère, frère et amant, sans jamais éveiller soupçons... »

2. Lessing admite (Dramaturgie, 25e soirée) que el recurso presta a la pieza cierto aire romanesco ; pero afirma que proporciona material para urdir interesantes escenas cómicas. Sin embargo, añade que requiere gran tacto de parte del dramaturgo para hacer parecer reales dichas escenas.

3. Américo Castro, refiriéndose a *Las bizarrias de Belisa* (*Vida de Lope de Vega*, etc. Madrid, 1919, p. 346) dice : « Además del interés que presta a esta comedia el ser, probablemente la última del gran poeta, no deja de tener en sí algún valor para la historia literaria ; es, en efecto, curioso que la última comedia de Lope que conocemos nos presente un tipo de mujer varonil y arriesgada, que se enamora de un galán, lo corteja y persigue, se disfraza de hombre y le salva dos veces la vida. Como es sabido, este tipo femenino con matices y gradaciones variadísimas, tiene bastante difusión dentro del teatro del siglo XVII, aunque aun se ignore si se trata solamente de una moda literaria, o si las costumbres contemporáneas influyeron en la concepción de esos caracteres. »

4. *Las novelas ejemplares*, etc., ed. Madrid, 1901, p. 184-187.

5. *Cervantes reazionario*. Roma, 1924, p. 130, nota 2.

6. *The Dramatic Art of Lope de Vega*, etc., University of Calif. Press, 1918, Berkeley, Calif., p. 20 : « Why did the public accept this figure in its never-ending variety, and why was it copied by all the playwrights of the seventeenth century? It cannot be explained, unless we admit that a whole audience may become hypnotized by a literary type. »

simas hazañas han sido establecidas históricamente, nos ofrece el más elocuente de todos los ejemplos[1]. En *El laurel de Apolo*, Lope nos relata con todos los visos de verdad el caso de una tal Feliciana que disfrazada de hombre estudió en Salamanca y se echó a perder por celos que concibió de don Félix, su amante[2]. Hecho histórico y probado jurídicamente es el disfraz de Catalina, esposa de Lope de Rueda. Esta comedianta, según aparece de las declaraciones de los testigos que se presentaron en el pleito que ella entablara contra el Duque de Medinaceli, acostumbraba a servir al dicho duque en calidad de paje, luciendo el varonil vestido que el duque le diera[3]. Igualmente histórica es la fuga de la duquesa de Chevreuse, quien pasó a España en traje de hombre, a caballo, acompañada de un escudero[4]. Miguel de Castro nos

1. J. Fitzmaurice Kelly, *The Nun Ensign*, y G. W. Bacon, *The Life and Dramatic Works of Doctor Juan Pérez de Montalván (1602-1638)*, en *Revue historique*, mars 1912, nº 69, p. 395-408.

2. Algunos críticos han tratado de identificar a esta Feliciana con la poetisa española doña Feliciana Enríquez de Guzmán. Cf. Cotarelo, *Obras de Tirso*, etc., en *Nueva biblioteca de autores españoles*, p. y J. Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla*, etc. Sevilla, 1898, p. 247, y J. García Soriano, *Obras de Lope de Vega* (*Acad. N.*, XI, Introd., XVIII-XIX), y Manuel Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, etc. Madrid, Sucs. de Rivadeneira, 1903, vol. I, p. 3-7 (a y b). Este último crítico no osa sostener la hipótesis de los otros, pero sí mantiene que la Feliciana de *El Laurel de Apolo* debió haber sido una mujer de carne y hueso. Todas estas hipótesis parten del principio que *El alcalde mayor* de Lope, y *El amor médico*, de Tirso, que tienen gran parecido, dramatizan una historia igual a la insinuada por Lope en su poema. La cita de *El Laurel de Apolo* es la siguiente y se encuentra en la silva III.

« 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... »

3. N. A. Cortés, *Un pleito de Lope de Rueda*. Madrid y Valladolid, 1903.

4. Hallamos noticia de esta evasión en el epistolario de los padres jesuítas que ha publicado la Academia de la Historia en su colección *Memorial histórico español* : « ... Una duquesa de Francia, hermana del Duque de Guisa, varonil mujer que pretendió matar a Richelieu, vino huyendo y corrió la posta en hábito de hombre treinta días, y la semana pasada entró en Madrid, donde fué recibida con gran aparato. » Vol. XIV, p. 268. En la introducción de este volumen, p. IX, se vuelve a hacer referencia a la llegada de la Chevreuse a España. Todos estos datos se hallan establecidos

refiere en su autobiografía los lances a que se expuso cuando huía de la justicia con su amante disfrazada de hombre[1]. Diego Duque de Estrada nos relata aventuras semejantes cuando el y su amada, disfrazada de varón, asentaron plaza en Milán, en la compañía de don Luis de Cordoba[2]. El duque de Lorena huyó de « su casa y corte en hábito de carbonero, y su mujer también[3]. »

En todos lugares y en todo tiempo ha habido espíritus inquietos y aventureros. Los biógrafos de Sor Juana Inés de la Cruz afirman que ella importunaba mucho a su madre, pidiéndole que la permitiera disfrazarse de hombre y la enviara así a la Universidad de Méjico[4]. Volviendo a la Península, sabemos que doña Mariana Alcaforada, monja portuguesa, sintió vehementes deseos de disfrazarse y escaparse del convento al igual de doña Catalina de Erauso[5].

En las mentes españolas del siglo XVII parecía ejercer especial atracción la posibilidad del disfraz varonil. Ya hemos visto los casos de la historia antigua que Lope cita en su teatro. Cristóbal de Barrionuevo trae a cuento el caso de la Reina de Suecia[6] y el de otra vizcondesa que solían disfrazarse a menudo. Los escritores de cartas y avisos muestran tener especial interés por todos estos detalles curiosos. En los relatos de algunos viajeros encon-

oficialmente también en el libro de V. Cousin, *Mme de Chevreuse et Mme de Hautefort. Nouvelles études sur les femmes illustres et la société du XVIIe siècle*. Paris, Didier et Cie, 1856, t. I, p. 59 y 285-289.

1. *Vida del soldado español Miguel de Castro*, escrita por él mismo y publicada por A. Paz y Mélia (*Biblioteca hispana*). Barcelona y Madrid, 1900, p. 12-14, 16-17. Las aventuras que nos describe el valentón español tienen en general mucho de novelescas, pero el papel que él se adjudica, de envenenador de la mujer que lo sigue enamorada locamente, no tiene nada de simpático y nos induce a creer que no es producto de la fantasía del soldado, sino más bien una confesión de culpabilidad.

2. *Memorial histórico español*, XII, 223. Cf. B. Croce, *Realtà e fantasia nelle memorie di Diego Duque de Estrada*. Napoli, 1928.

3. *Cartas*, etc., en *Memorial histórico español*, vol. XIII, p. 65.

4. *Fama y obras póstumas*, etc. Madrid, Imp. de Angel Pascual Rubio, 1725, vol. III, 3 r.

5. *Lettres portugaises*, éd. de Léon Schulz. Paris, Les Variétés littéraires, 1926, p. 73. Sobre esta delicada fase de la sociedad del siglo XVII, véase *El Buscón* de Quevedo (ed. Clásicos castellanos, vol. V, p. 262), y la larga nota de A. Castro sobre la acción de Pablos que se mete galán de monjas. Los *Avisos* de Pellicer, y las *Cartas* de los Padres jesuítas dan noticia de muchos escalamientos de convento. Sobre « las mujeres disfrazadas en la vida monástica ». Cf. *Acad. N.*, IV, Introd., XVIII, nota 5.

6. *Avisos*, en *Colección de escritores castellanos*, vol. I, p. 55.

tramos testimonios del carácter aventurero de las españolas del siglo XVII. « Respecto a las damas, dice Bertaut que iban con frecuencia en busca de hombres sin darse a conocer, para divertirse[1]. Mme. d'Aulnoy trae a cuento otra historia de disfraces y dice que no hay temeridad que el amor no lleve a cabo en España[2]. En fin, se encuentran muchos testimonios del uso real del disfraz varonil, algunos de ellos de buena tinta, otros dudosos.

Pero, ¿podrá por esto concluirse que era costumbre de las españolas disfrazarse de hombre y ambular libremente por las calles a todas horas? Decididamente, no. Tales casos eran entonces, y siguen siendo ahora, excepcionales y extravagantes. Así se deduce de la contestación a la demanda que Mariana de Rueda presentara contra el duque de Medinaceli :

> ... por la misma demanda se excluye la parte contraria de lo que pide, ni por decir que andaba en hábito indecente puede pedir cosa alguna, ni menos por decir que se holgaba y daba placer es nueva invención de demanda que no debe ser admitida[3].

Y aún admitiendo que rebuscando entre cartas, avisos, relaciones y memorias encontráramos un centenar más de casos auténticos de mujeres disfrazadas de hombre, no por eso podríamos afirmar que *el disfraz varonil* representa una de las costumbres o instituciones de la época, pues hay que recordar que los que tales incidentes refieren son diminutos historiadores que se interesan por la novedad y por los detalles excepcionales para despertar la curiosidad y atraer la atención pública.

Si los casos históricos del uso del *disfraz varonil* que hemos presentado tan someramente no bastan a probar que el recurso es reflejo de las costumbres de la sociedad contemporánea de Lope[4], por lo menos sirven para dar más que pensar a los críticos que

1. J. García Mercadal, *España vista por los extranjeros*, vol. III, p. 138, *passim*.
2. *The Lady's Travels in Spain*. London, 1808, vol. I, p. 155 (La cuarta carta).
3. *Un pleito de Lope de Rueda*, ed. cit., p. 20.
4. A. Castro diría que el *disfraz varonil* entra en la ideología del drama como una posible solución al problema de la mujer que aquella sociedad había esclavizado. Bajo la égida del *disfraz varonil* las mujeres tenían la libertad de amar que se les negaba. Fortalece esta conjetura las frecuentes tiradas feministas que acompañan el uso del recurso. Cf. *Cada cual lo que le toca*. *Teatro Antiguo español*, vol. II, p. 181 y sigs.

declaran el recurso completamente inverosímil. La existencia real del *disfraz varonil* establece su posibilidad dramática dentro de los límites de la verosimilitud, a pesar de que, como dice Boileau : « Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable. »

J. HOMERO ARJONA.

Connecticut State College.

P.-S. — A la lista de comedias de Lope en que se encuentra el disfraz varonil hay que añadir *Carlos V en Francia*. De modo que de 460 comedias suyas que hemos examinado, 114, y no 113, revelan el uso de tal disfraz.

IMPRIMERIE DAUPELEY-GOUVERNEUR A NOGENT-LE-ROTROU. — 1937.