



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DE CRIADOS, HÉROES Y PRÍNCIPES TRAVESTIDOS EN EL TEATRO
ÁUREO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LETRAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

NAYELI MARISOL CRESPO GARCÍA

ASESORA: DRA. M. DE LOS DOLORES JOSEFINA BRAVO ARRIAGA



MÉXICO, D.F

2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Lilia García

AGRADECIMIENTOS

Esta faena, como muchas otras, fue un trabajo colectivo, por ello quiero expresar mi sincera gratitud a todos aquellos que la hicieron posible. En primer lugar, manifiesto mi reconocimiento a la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Facultad de Filosofía y Letras por la formación académica y personal que me han dado. También agradezco de manera particular a la Dra. Dolores Bravo por guiarme con su sabiduría durante el proceso de la elaboración de la presente tesis, por sus invaluable consejos y sobre todo por las pláticas tan amenas e iluminadoras que tuvimos sobre el teatro y los travestidos de los Siglos de Oro; asimismo, hago constancia del apoyo recibido tanto por la Dra. Leonor Fernández como por la Dra. Ana Castaño ya que sin sus observaciones y sugerencias esta investigación no sería la misma; a las tres mi entera admiración y reconocimiento.

Del mismo modo, ostento mi agradecimiento a mi familia por haber sido mi sostén durante la licenciatura y por haberme enseñado la luz al final del camino cuando todo parecía perdido: a mis padres, a mi hermana, a mis abuelitos, a mis tíos y a mis primos no tengo forma de pagarles su apoyo constante y desinteresado. Especialmente, doy las gracias a mi madre, quien padeció desvelos, sufrimientos y preocupaciones a mí lado, así como la emoción de ver concluido este trabajo. Igualmente agradezco a mis amigos por sus palabras de aliento, consejos, y apoyo incondicional, principalmente a Jorge Gutiérrez, quien se tomó la molestia de leer esta tesis para hacerme algunas observaciones.

INTRODUCCIÓN

En el teatro español del Siglo de Oro, el disfraz fue un recurso muy utilizado por los dramaturgos y muy gustado por los espectadores; especialmente cuando consistía en cambiar las prendas de un personaje por las del sexo opuesto. Lo más frecuente era que las heroínas de las comedias adoptaran caracterizaciones masculinas;¹ así lo leemos en el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega:

Las damas no desdigan de su nombre,
y, si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho.²

Es importante señalar, aunque sea de forma tangencial, que el cambio del hábito femenino por el masculino no sólo fue utilizado por los poetas por el efecto erótico-visual que producía en el público, sino también para que sus protagonistas lograran tareas que su condición femenina les vedaba: tal es el caso de la mujer injuriada que se lanza a vengar su honra;³ la *donna innamorata* que abandona su hogar para seguir a su amante;⁴ la dama en peligro que se ve obligada a huir para mantener a salvo su vida;⁵ la mujer que desea vivir aventuras;⁶ la que simplemente usa el traje de varón por gusto,⁷ etc.

Por el contrario, el ropaje de mujer en personajes masculinos, recurso al cual dedico este estudio, no fue tan recurrente; Jean Canavaggio localiza sólo veinticuatro comedias⁸ en

¹ José Homero Arjona hace un conteo de las ocasiones en que los comediógrafos más importantes se valen del disfraz masculino: señala que Lope de Vega, de cuatrocientas sesenta comedias que revisó, lo utilizan en cerca de ciento trece; Tirso, en veintiuna de sus comedias; Calderón de la Barca, en siete; Miguel de Cervantes en dos; Juan Ruiz de Alarcón, sólo en una. Vid José Homero Arjona "El disfraz varonil en Lope de Vega" en *Bulletin Hispanique*. pp.121-124.

² Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, p.483. (Por criterios de unificación, he decidido poner únicamente la página y no los números de versos)

³ Recuérdese a doña Juana en *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso; Rosaura en *La vida es sueño* de Calderón.

⁴ Flora en *La firmeza en la desdicha* de Lope.

⁵ Laura en *Laura perseguida* de Lope; Inés en *La república al revés* de Tirso.

⁶ Belisa en *Las bizarrías de Belisa* de Lope.

⁷ Doña Serafina en *El vergonzoso en palacio* de Tirso.

⁸ A saber: Tomás Naharro, *Comedia Calamita*; Timoneda, *Comedia Cornelia*; Lope de Rueda, *Comedia Modora*; Cervantes, *La gran sultana*; Antonio Morales, *Comedia de los amores y locuras del Conde loco*; Lope de Vega, *La discreta enamorada*, *El acero de Madrid*, *El paraíso de Laura*, *El conde Fernán González*, *La fuerza lastimosa*; Tirso de Molina, *El Aquiles*, *La república al revés*; Ruiz de Alarcón, *Mudarse por mejorarse*; Monroy Silva, *El caballero dama*; Calderón; *El escondido y la tapada*, *El monstruo de los jardines*, *Fieras afemina amor*, *Manos blancas no ofenden*; Moreto, *La negra por el honor*; Sor Juana Inés de la Cruz, *Los*

las que podemos encontrar a algún travestido;⁹ no obstante, también hace notar que todo poeta importante utilizó el recurso del disfrazado de mujer, al menos en una obra.

El recurso del travestismo –tanto femenino, cuando la mujer viste de varón, como el masculino, cuando el mancebo se atavía de señorita– es de suma importancia, pues da a los que mudan su hábito la oportunidad de enfrentar situaciones que por sí mismos no podrían lograr. Forestier ha identificado esto como una acción mediatizada, ya que el personaje que se disfraza se convierte en “otro sí mismo” a fin de sortear una prohibición.¹⁰ De tal suerte, tanto los travestidos femeninos como los masculinos que se engalanan con ropa del sexo opuesto, se desdoblán en nuevos personajes y les encomiendan a éstos una labor que de otra forma no llevarían a cabo.

Sin embargo, debo hacer hincapié en que las circunstancias que enfrentan los personajes masculinos que se engalanan de doncellas distan mucho de las que afrontan las heroínas en traje de varón; no tanto por el fin al que llegan, sino por la transgresión a la que conduce la vestimenta femenina, pues como bien decía Tadeusz Kowzan, “en el teatro, el hábito hace al monje. El traje transforma al actor”.¹¹ Y si en los siglos XVI y XVII las teorías médicas afirmaban que el hombre era superior a la mujer y, por lo tanto, que si uno tenía que

empeños de una casa; Cáncer y Velasco, *Un pastoral albergue* (atribuida a Lope, pero probablemente de este autor); Bances Candamo, *El español más amante*; Fernando de Zárata, *Amadís y Niquea*, *La más constante mujer*. María Simó Goberna, en su artículo “Un hermosísimo rostro de doncella”, afirma que en *La corsaria catalana*, de Juan Matos Frago, aparece un mancebo disfrazado de mora. María Luisa Tobar, en su estudio “Los disfrazados de mujer en la «Floresta de engaños» de Gil Vicente”, habla de dos entremeses del lusitano en los que se utiliza el recurso: “La viuda fingida” y “La negra «paneteira»”. Por mi parte, incluyo la obra de Juan de Espinosa Medrano, *Amar su propia muerte*.

⁹ Jean Canavaggio y Manuel Abad están en contra de que se les llame así a los que ellos bautizaron como los “disfrazados de mujer”; no obstante, cuando utilizo la palabra travestido, me refiero exclusivamente a un hombre que viste ropas del sexo contrario, sin connotaciones de tipo patológico ni psicológico. Me apoyo en lo que dijo Magnus Hirsch, quien definió el travestismo como “el impulso por adoptar la forma de vestir propia de un sexo que no es el que aparentemente indican los órganos sexuales de determinado individuo. [Además] hoy en día podemos afirmar que el travestismo es una condición que se da independientemente [de la homosexualidad] y que debe ser separada de cualquier anomalía sexual.” (*apud* King Dave en “Confusión de género: concepciones psicológicas y psiquiátricas sobre el travestismo y la transexualidad” en *Transexualidad, transgenerismo y cultura. Antropología y género*. p. 132).

¹⁰ *Apud* Christophe Coudrec, “Galanes y damas en la Comedia Nueva” en *Una lectura funcionalista del teatro español de Siglo de Oro*, p.282.

¹¹ Tadeusz Kowzan, “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo” en *El teatro y su crisis actual*, p. 44.

adoptar actitudes del otro debía ser la mujer y nunca a la inversa,¹² ya podemos imaginar el efecto que producía en el público ver a un varón con prendas femeninas.

De ahí el número tan reducido de obras con personajes masculinos vestidos de mujer en comparación con su opuesto, y que las situaciones que daban lugar a este disfraz tuvieran que estar cuidadosamente justificadas. De hecho, cabe señalar que los travestidos se restringieron de manera notable a partir del teatro del Fénix, quien los excluye de su *Arte nuevo de hacer comedias*.¹³ Probablemente porque él y sus contemporáneos lo consideraban un recurso indecoroso y no tan fácilmente llevado a escena como el travestismo femenino.¹⁴

Esto me hace preguntar ¿qué tipo de personaje pudo aceptar las prendas de mujer sin inconvenientes, a partir del teatro de Lope de Vega? La respuesta que primero viene a mi mente es que fue el gracioso, quien –por ser de estamento bajo y por el papel que desempeñaba en la obra– permitía “estos faldamentos”, como escribiría sor Juana en *Los empeños de una casa*. Otro más, el héroe mitológico, pero no cualquiera, únicamente aquel que en alguna leyenda lo hubiera hecho antes; tal es el caso de Aquiles, a quien Tetis vistió como doncella para apartarlo de la guerra de Troya y así mantenerlo a salvo. Un tercero, aunque muy poco frecuente, fue el galán, pues era difícil ponerle un atuendo femenino sin que propasara los límites de la decencia.

¹² Cf. Ancke Birkenmaier. “Travestismo latinoamericano: Sor Juana y Sarduy”, p. 5.

¹³ Las únicas palabras que le dedica al disfraz son las que aparecen en los versos que cité inicialmente (vv.280-283), los cuales hablan del travestismo femenino.

¹⁴ En un principio creí que esto se debía a una prohibición; sin embargo, al leer los apartados sobre el disfraz en *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* de Emilio Cotarelo y Mori, me di cuenta de que las negativas contra el disfraz eran en su mayoría contra el masculino; lo que era normal, ya que como se preguntaba Crepí de Baroja: “¿Qué es el abuso de los vestuarios mientras las comediantas se alían?” (p.194) “En los libros de comedias hay tanto provocativo que hace temblar al más casto. ¿Qué es posible que no provoca decir a un hombre a una mujer mi vida, mis ojos (...) etc. (...)”? ¿Tampoco provoca salir una mujer medio desnuda ó salir vestida de hombre?” (*Apud* Cotarelo y Mori, p.195.). Lo único que leí respecto al travestismo masculino fue que “en cuanto a que la muger que representa no vista de hombre ni *al revés*. (*Ibidem*, p. 424, *cursivas mías*). Seguramente el hecho de que hubiera más comentarios negativos y oposiciones al disfraz masculino que al femenino, se debió a que la popularidad del primero fue mucho mayor; por lo que se hizo necesario estipular reglas que pretendían terminar los excesos y los abusos de estos atuendos “pecaminosos”. Por el contrario, el recurso del travestismo masculino no excede la treintena de comedias; quizá de ahí que los moralistas del teatro no se preocuparan por estas obras ni sintieran la necesidad de prohibir el recurso.

Con base en lo anterior, he decidido analizar las implicaciones e importancia que tiene el disfraz femenil en el teatro áureo, y advertir las diferencias que posee cada tipo de travestido; es decir, estudiaré bajo qué circunstancias se visten así, por qué lo hacen, cómo logran la efectividad de su encubrimiento y el propósito que consiguen.

A fin de alcanzar mi objetivo, trabajaré con los tres tipos de personajes en los que se utilizó el recurso del disfraz femenino a partir del teatro del Fénix: el criado, el héroe mitológico y el galán; y utilizaré a los personajes más representativos de cada categoría. Por ello, antes de continuar, debo aclarar que no procedo de forma cronológica estrictamente, ya que lo que me interesa es establecer una tipología de los travestidos del teatro de los Siglos de Oro, de tal manera que el orden del estudio se adecua al tipo de personaje, que va, por decirlo de alguna manera, de “menor” a “mayor”.

Para ilustrar el caso del gracioso disfrazado de mujer me valdré de Castaño de *Los empeños de una casa*, ya que sor Juana llevó el disfraz femenino de su personaje hasta las últimas consecuencias y logró innovaciones en el recurso, a pesar de que el travestismo ya estaba en decadencia en la época en la que la novohispana escribió la obra.

Como paradigma del héroe mitológico que se viste de mujer, estudiaré al Aquiles en la obra que hizo Tirso de Molina con el mismo nombre, pues es magnífica la evolución que alcanza el personaje con su atuendo femenino. Y, aunque hay otras dos comedias¹⁵ que abordan el tema de forma similar y utilizan el mismo recurso, creo que Tirso es el que desarrolló mejor el travestismo masculino.

Como modelo del galán travestido, analizaré a César de *Las manos Blancas no ofenden* de Calderón de la Barca, el cual es importante no sólo porque es de estamento alto, sino porque es un príncipe y por lo tanto pertenece a la realeza. Pero, además, el dramaturgo logró la máxima complejidad del recurso al vestir de hombre a Lisarda, prima del

¹⁵ *El caballero dama* de Crsitóbal Monroy, y *El monstruo de los Jardines* de Calderón de la Barca.

protagonista, y conseguir con esto una simbiosis perfecta entre ambos personajes; de tal forma que ilustró con ellos el tópico del mundo al revés Barroco.

Con base en todo lo anterior, lo más conveniente es dar un panorama de los travestidos más importantes del teatro áureo y de sus antecedentes, ya del teatro prelopesco, ya del teatro clásico latino e italiano del Renacimiento, a fin de contextualizar al lector; pero también para que éste se percate de cuál fue la importancia de estudiar de forma específica el travestismo en las comedias que elegí: *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz, *El Aquiles* de Tirso de Molina y *Las manos blancas no ofenden* de Calderón de la Barca.

BREVE HISTORIA DE LOS TRAVESTIDOS EN EL TEATRO ÁUREO

Los disfrazados de mujer de la comedia española tienen sus antecedentes en el teatro italiano del Renacimiento, en el teatro clásico latino y en la mitología romana.

Dentro del teatro clásico, Plauto fue uno de los escritores que cultivó este recurso con más ahínco; su comedia *Cásina* es un magnífico ejemplo de lo que heredó a los dramaturgos del Siglo de Oro. En esta comedia hay dos esclavos que se disputan la mano de Cásina: Olimpión –capataz del viejo Lisidamo– y Calino –esclavo del hijo del viejo. Lisidamo está interesado en que su capataz se quede con Cásina, pues es la única forma en que él podrá disfrutar de ella; sin embargo, su esposa Cleóstrata, quien conoce las intenciones de su cónyuge, desea que el matrimonio se efectúe con Calino. Al no llegar a ningún acuerdo, el viejo decide hacer un sorteo y que el ganador se case con la joven disputada. La suerte lo favorece a él y a Olimpión, pero ambos se ven burlados por la astucia de su mujer, a quien se le ocurre vestir a Calino de novia y hacerlo pasar por Cásina en unas escenas verdaderamente cómicas.

Antes de que llegue la hora del engaño, Pardalisca, una esclava de la casa, advierte al público la farsa que harán su ama y Calino, y una escena más tarde los espectadores presencian el ardid, pues tanto el amo como su capataz creen que es Cásina la que está frente a ellos. Al término de la comedia, uno de los personajes pide al público que aplauda, y les advierte picaronamente que el que lo haga con fuerza “tendrá siempre la amiga que quiera sin que su mujer se entere. Pero al que no dé con todas las fuerzas de sus manos un sonoro aplauso, se le sustituirá su amiga por un macho cabrío perfumado con agua de cloaca.”¹⁶

Ya en el teatro español prelopesco, Torres Naharro y Juan de Timoneda retoman el motivo del marido burlado por la esposa mediante un travestismo, sólo que cada poeta lo hace para fines distintos. Torres Naharro, en su *Comedia Calamita*, introduce el recurso del disfraz

¹⁶ Plauto, *Cásina* en *Comedias*, p.465.

femenino para que Libina pueda cometer adulterio. En la obra, Libina traza la forma en la que podrá gozar de un joven estudiante sin ser descubierta por Torcazo, su consorte: se le ocurre la idea de fingirse enferma y hacer pasar al escolar por su prima que la cuidará durante la enfermedad. El estudiante, un tanto inseguro de la propuesta de su amada, le pregunta si su esposo lo podrá conocer; mas Libina, quien sabe lo ingenuo y torpe que es su marido, le contesta: “rebócate loco, / y muda la boz un poco; / no será más menester.”¹⁷

Dos Jornadas más tarde, Torcazo entera en un soliloquio al público que Libina ya ha efectuado su engaño, pues, refiriéndose a su prima dice:

Dol’ a huelgo, desde ayer
que ha venido,
si no ha hecho más roído
que una mortal rogidera
toda esta noche entera
que con Libina ha dormido [su prima].¹⁸

Y poco después revela su pretensión de poseer a la supuesta prima de su mujer, “aunque tiene patas d’ombre”¹⁹. Cuando por fin tiene la oportunidad de encontrarse a solas con el estudiante vestido de mujer, intenta obligarlo a que cumpla sus deseos; pero durante el forcejeo se da cuenta de que la que creía mujer tiene “bragueta”.²⁰ El estudiante, para salir del apuro grita: “Jesús, milagro, Libina [...] Que m’a querido forçar / y ha querido Dios mostrar / milagro”.²¹ El prodigio del cambio de sexo.

Al final, como Lisidamo en *Cásina*, Torcazo es engañado y humillado; la diferencia entre ambas comedias es que Cleóstrata urde el artificio para que su esposo no comparta la cama con otra mujer, y Libina lo hace para poder cometer adulterio sin que su marido se dé cuenta.

Como afirmé, Juan de Timoneda también se vale del motivo del travestismo para presentar el engaño de una mujer a un esposo ingenuo; pero el dramaturgo intensifica la burla

¹⁷ Torres Naharro, *Comedia Calamita*, Jornada II, p.572

¹⁸ *Ibidem*, Jornada IV, p.596, 597.

¹⁹ *Ibidem*, p.597

²⁰ *Ibidem*, p.598.

²¹ *Idem*.

al hacer que sea el marido escarnecido el que porte el atuendo femenino. En la *Comedia Cornelia*, Mencía le hace creer a su esposo Cornalla que Fulvio, galán de la obra, la requiebra, y que ella como “mujer indefensa” no puede protegerse a sí misma del loco atrevimiento de su amo, por lo que ha aceptado verlo a la media noche en la puerta de una bodega. Mencía astutamente dice que no irá a la cita porque es una esposa fiel; de tal manera que le encomienda a su consorte la tarea de vestirse con sus ropas y engañar a Fulvio fingiéndose ella, para que después él lo enfrente y defienda su honor como es debido. Lo que Cornalla no sabe es que, en efecto, Mencía y Fulvio son amantes y que le han tendido una trampa para que no estorbe un asunto que se traen entre manos. Al final, el cornudo es apaleado por Fulvio, quien simula creer que golpea a Mencía por ser una esposa desleal. El atuendo femenino en Cornalla realza lo ridículo de su personaje hasta volverlo grotesco. No es suficiente que los amantes lo engañen en su propia cara y que él nunca se percate de la infidelidad de su esposa con su amo, sino que al final –aparte de perder su honra– se rebaja al extremo de vestirse con vestidos femeninos y suplicar misericordia para dejar de ser golpeado.

En cuanto al teatro italiano del Renacimiento, una de las obras que influye en el teatro español es la *Calandria* del toscano Dovizio Bibbiena. En la comedia se travisten dos mellizos: Lidio y Santillana, y por su parecido, “di volto, di persona, di parlare, di modi tanto simili gli fé Natura que a Modon, [...] la propria nutrice non sapea discernere qual fuesse Lidio o qual fuesse Santillana.”²² Evidentemente, Bibbiena aprovecha al máximo esta situación para crear múltiples equívocos entre los hermanos, e intercambiar sus personalidades para dar pie a divertidos e interesantes enredos.

En España, la obra que sigue muy de cerca la *Calandria* es la *Comedia Medora* de Lope de Rueda. En esta pieza también hay dos hermanos idénticos, Medoro y Angélica, con

²² Dovizio Bibbiena, *Calandria*, Atto primo, p.22.

una historia similar a la de su predecesora; sin embargo, el dramaturgo peninsular simplifica el doble travestismo del que se vale el italiano, ya que muda de ropa únicamente a Medoro, y las hazañas de ambos personajes no producen un enredo tan grande como en la obra del toscano.

En *La gran sultana* de Miguel de Cervantes, Lamberto es el que se viste de mujer, porque su amada Clara fue raptada por los turcos y él no la pudo defender. El atavío femenino le sirve al mancebo para infiltrarse como Zelinda entre el serrallo del sultán, y de esta forma poder cuidar de su dama sin ser descubierto por nadie, hasta que un día el Gran Turco, cediendo a las peticiones del cadí, decide que debe amancebarse con alguna de sus concubinas para buscar descendencia. El sultán, enfadado por este requerimiento, arroja un pañuelo para ver quién será la elegida. Por desgracia, Lamberto resulta favorecido por el califa y, aunque en un inicio quiere negarse a obedecer las órdenes, no le queda más remedio que ceder a ellas. Rustán, quien no sabe la verdadera identidad de Zelinda-Lamberto, intenta convencerlo para que agrade al sultán:

Mira, Zelinda:
da rostro al Gran Señor; muéstrale el vivo
varonil resplandor de tus dos soles:
quizá te escogerá y serás dichosa
dándole el mayorazgo que desea.²³

Por su parte Clara, conocida como Zaida en el harem, no puede esperar otra cosa que “fuego / encendido”²⁴ para ella, y “el gancho / para enganchar a Lamberto”,²⁵ pues sabe que en cuanto el Gran Turco se entere del engaño al que ha sido sometido, los matará a ambos. Mas Clara no cuenta con el ingenio de su amante, quien –como el estudiante de *Comedia Calamita*– le hace creer al sultán que, justo en el momento en el que están juntos, los cielos realizaron un milagro: su cambio de sexo. El rey se muestra escéptico ante tal portento, pero Lamberto se apresura a explicarle que desde niña deseó ser varón por las “mejoras que tenía / el hombre

²³ Miguel de Cervantes, *La gran sultana*, Jornada III, p. 440.

²⁴ *Ibidem*, p. 446.

²⁵ *Idem*.

más que la hembra”²⁶, petición que el cielo le negó como cristiana, pero que como mora le concede. El Gran Turco no sabe qué creer, pero cuando Catalina –la doncella que en realidad ama– se muestra celosa de la infidelidad que iba a cometer su amante, éste último se convence de

que los cielos, en razón
de no dar más ocasión
a lo celos que has tenido [Catalina]
a Zelinda han convertido,
como hemos visto, en varón.²⁷

En la comedia de Cervantes apreciamos una influencia directa de su predecesor Torres Naharro, pero con un mejor manejo de la situación y con una complicación mayor, ya que Lamberto no se ampara en la oscuridad de la noche para mantener oculta su identidad, sino que porta el traje femenino durante más de un acto y en todo momento. Al inicio de la obra, el personaje aparece con las galas propias de su género, pero en el segundo acto sale vestido de mujer sin previo aviso para el público, el cual, si no reconoce al personaje, cae por un momento en la trampa al igual que el sultán. No obstante, unos diálogos después el joven aclara quién es en realidad y el problema en el que está metido cuando le confiesa sus penas a su amada:

¡Oh Clara! ¡Cuán turbias van
nuestras cosas! ¿Qué haremos?
Que ya están en los extremos
del más sin remedio afán.
¿Yo varón y en serrallo
del Gran Turco? No imagino
traza, remedio o camino
a este mal.²⁸

La última de las obras prelopescas de la que quisiera hablar es la *Comedia de los amores y locuras del Conde loco*,²⁹ de Antonio Morales, en la cual el personaje travestido, desesperado porque cree que doña Alda lo ha abandonado por otro caballero, se viste con la

²⁶ *Ibidem*, p.447.

²⁷ *Ibidem*, p. 450.

²⁸ *Ibidem*, p. 385.

²⁹ *Vid Canavaggio op. cit.* p.202.

ropa de su amada e inicia un cortejo con la imagen grotesca y distorsionada que le devuelve el espejo. El conde es incapaz de distinguir entre la verdadera amada y el reflejo que mira, por lo que podemos imaginar que el pasaje no sólo resulta cómico, sino perturbador.

Como hemos visto hasta ahora, el disfraz femenino siempre se da en un contexto transgresor en el teatro prelopesco: ya sea porque da cabida a sucesos vedados como el adulterio (*Calamita y Cornelia*); ya por lo caricaturesco de la acción (*Conde Loco*); ya debido a que el personaje es un galán, no debe afrentar su honra con vestidos femeninos (*La gran sultana*). Incluso hay el caso de una comedia en la que no sólo no existe acto transgresor, sino que el disfraz femenil ni siquiera está justificado por la trama (*Medora*). De tal forma, no resulta extraño que ninguna de estas situaciones fuera utilizada en el teatro a partir de Lope de Vega, y que los dramaturgos de finales del siglo XVI y XVII buscaran nuevos personajes y situaciones en las que se validara el uso del disfraz.

Jean Canavaggio cree que si no se recogió la tradición de los travestidos prelopescos fue porque algunos –si no es que todos– contravenían la decencia; otros por lo ridículo de la escena; unos más porque desembocaban en una comedia de tipo entremesil.³⁰ Y señala que *La gran sultana* es la única que pudo encajar en el tema turquesco, pero que el decoro de los galanes del Fénix jamás hubiera permitido una situación como a la que se enfrenta Lamberto en la obra. Sin embargo, como veremos, hasta el mismo Lope se dio el lujo de utilizar el recurso del travestismo en uno de sus galanes en *El conde Fernán González*, el cual justifica su atuendo porque fue un hecho histórico y conocido por el público de la época.

Además del Conde Fernán González, existieron algunos galanes que usaron el traje femenino, como en Macías de *El español más amante* de Bances Candamo, o César de *Las manos blancas no ofenden* de Calderón de la Barca; pero fueron raros los casos, ya que la

³⁰ *Ibidem*, p.203.

indumentaria femenil podía resultar ignominiosa para el personaje. Otro tipo que consintió el disfraz femenino fue el héroe mitológico, siempre y cuando su travestismo fuera una acción admitida por la tradición, así que no abundan muchos dramas con el recurso. Un último personaje que retomó las prendas femeniles fue el gracioso, el cual, como señala Elías Rivers, “normalmente cobarde, fácilmente podía ser afeminado”,³¹ y por lo tanto, bien podía usar la vestimenta de mujer.

Los graciosos

Manuel Abad, a semejanza de lo que había dicho Jean Canavaggio, señala que seguramente para Lope de Vega el travestismo de los personajes masculinos le resultaba un recurso indecente y que por ello sólo lo aceptaba en la figura del donaire,³² cosa que debemos creer, ya que de las cinco comedias de Lope en las que aparece un travestido, en cuatro de ellas es el gracioso el que se disfraza de mujer. Y no sólo el Fénix debió pensar así, pues es notorio el elevado porcentaje de graciosos con atavíos femeninos en comparación con los otros tipos.³³

Las funciones que desempeñaban estos personajes eran variadas, pero todas ellas, como es de esperarse, se daban con el fin de provocar la risa del público. Así pues, lo que resulta importante es observar cuál era la importancia que le daban los poetas al travestismo masculino, analizar de qué manera se introducía el elemento cómico con este recurso y apreciar cómo se lograba su efectividad en el escenario.

Así pues, están los travestidos incidentales, los que hacen una aparición brevísima y de los que jamás se habla después. A un dramaturgo al que le venía muy bien valerse de este enfaldado fue a Juan Ruiz de Alarcón, pues parece que no le gustaba mucho el recurso del

³¹ Elías Rivers, “Indecencias de una monjita mejicana” en *Homenaje a William Fichter*, p. 634.

³² Manuel Abad, en “Un disfrazado de Mujer en una comedia del sevillano Monroy” en *Sevilla y literatura*, p. 178.

³³ De los 24 travestidos cotejados en el Apéndice A, el 45.83% corresponde a los graciosos, el 16.66% a los héroes mitológicos, y el otro 16.66% a los galanes; el resto, el 20.83%, atañe a los disfrazados de mujer del teatro prelopesco.

travestismo, ya que lo utilizó una sólo una vez para el personaje masculino y dos para el femenino.³⁴ Probablemente al novohispano le parecía que el recurso ponía en riesgo la verosimilitud de la trama y así, en *Mudarse por mejorarse*, escribió un comentario irónico del disfraz femenino: Redondo, el criado de la comedia, se pone un rebozo a modo de mujer para entregar un billete sin ser reconocido. La confusión que ocasiona el lacayo es breve, pues se quita el manto inmediatamente, ya que la tía de la protagonista comienza a dar voces. Cuando la dama descubre que es Redondo el que ha entrado en su casa, le pregunta: “¿Pues qué disfraces son éstos?”³⁵ A lo que el criado responde:

¡Ah, señora! Mucho mal:
el mundo al revés se ha vuelto.

...
¿No ves
que ya los hombres son hembros?³⁶

Por otro lado, se encuentra el travestido huidizo, ese que se viste de mujer con tal de salir de algún lugar para no ser descubierto por nadie. En *El escondido y la tapada* de Calderón de la Barca, Mosquito utiliza el atuendo femenino a fin de escapar de la casa en la que está encerrado. El vestido de mujer que usa el criado le sirve a Calderón no sólo para crear un ambiente jocoso, sino para enredar más la trama, pues, debido a la oscuridad, un caballero confunde al sirviente con una dama a la que debería ayudar a salir de la casa, y en lugar de eso, socorre a Mosquito y deja a la joven encerrada.

Otro travestido huidizo es Beltrán de *El acero de Madrid* de Lope de Vega. Lo particular de la obra es que el Monstruo de Naturaleza recuerda, en boca de la protagonista Belisa, que ya había utilizado anteriormente el recurso del disfraz femenino en la obra *El conde Fernán González*.³⁷ La dama le dice al criado que, si el conde pudo escapar de una

³⁴ El caso de la mujer en traje de varón aparece en *El tejedor de Segovia* y en *Las paredes oyen* (Cf. Bravo-Villasante, *op. cit.*, p.142).

³⁵ Juan Ruiz de Alarcón, *Mudarse por mejorarse*, Acto III, p.595.

³⁶ *Idem*.

³⁷ Stefano Arata cree que en este pasaje Lope de Vega hace referencia únicamente a la leyenda de la infanta Sánchez de Navarra, quien pidió permiso al rey para visitar a su marido encarcelado. La historia cuenta que la infanta dejó su ropa al esposo para que éste pudiera escapar de la prisión vestido de mujer. A mí me parece que

torre sin ser descubierto gracias al vestido de mujer y el ingenio de su esposa, él podrá hacer lo mismo; y no sólo eso, sino que decide que para que ambos puedan salir de la casa, lo mejor será que intercambien el atuendo. Tal como lo había planeado la dama, escapan al anochecer sin contratiempos y pueden llegar adonde está Lisardo, amante de la protagonista, para ponerlo al tanto de las nuevas noticias, no sin antes jugar un poco con el ropaje del criado, quien se burla de su amo, pues éste piensa que tiene frente a sí a una mujer.

Otra función que puede cumplir el recurso del travestismo masculino, además de ayudar a escapar al travestido o permitirle entrar a un lugar, es la de convertir a los graciosos en “seductoras imprevistas”, como les llama Jean Canavaggio. Estos personajes no sólo visten de mujer, sino que además intentan adoptar actitudes femeninas: atiplan la voz, caminan con gracia, responden ante el galanteo de los enamorados o de las damas a las que han puesto celosas, y actúan con discreción. Evidentemente, estas escenas resultan sumamente cómicas, pues los graciosos nunca logran comportarse a la altura de las señoritas que pretenden ser.

En *La discreta enamorada*, Hernando, criado de Lucindo, aparenta ser doña Estefanía, para darle celos a Gerarda, la dama de su señor. El gracioso se contonea como dama ante el resto de los personajes, pero comete el error de sentarse de golpe, no sin sorpresa de los concurrentes. Sin importar la falta cometida, amo y sirviente continúan con el engaño, y Lucindo simula cortejar a la que todos creen Estefanía, e inmediatamente el engaño surte efecto pues la dama arde en celos. En ese momento, Gerarda se acerca a su rival de amores, quien no es otro que Hernando. El criado, que sabe que si se aproxima demasiado a la dama será descubierto, finge enfado de la situación para poder retirarse lo antes posible, mas

el Fénix, además de la alusión al relato, hace aquí un guiño a los espectadores, y les recuerda que ya había utilizado anteriormente el recurso del travestismo masculino en *El conde Fernán González*. De acuerdo con el estudioso, *El acero de Madrid* data de los años 1606 a 1609, y *El conde Fernán González* de 1606 a 1612. Si mi hipótesis es cierta, esta última debió de haberse escrito antes de 1609. Otro dato interesante es que *La discreta enamorada* está fechada en 1606, por lo que quizá Lope utilizó el disfraz femenino en los mismos años (1606-1609). Vid “Introducción” a *El acero de Madrid*, p.18-20 y lo anotado al pasaje en la página 269.

Gerarda monta en cólera y se lanza sobre el pobre lacayo, a quien no le queda más remedio que huir.

Cuando Lucindo y Gerarda se quedan solos, ella confiesa que lo ama, pero el galán al saberse querido, se olvida de la que antes galanteaba. De hecho, cuando Hernando se reencuentra con su señor, dice verlo muy consolado, por lo que presume que ya no se acuerda de “aquella loca”;³⁸ Lucindo le contesta que es por la confianza de saberse querido y lanza bendiciones al

cielo, la invención, la traza
la hora, el movimieto, *el manto*, el Prado,
los celos, los disgustos.³⁹

Después de escucharlo, el criado le recuerda que también debe agradecerle:

Y, ¿no dices
que bendiga también a Estefanía?
Pues en verdad que aún traigo las señales
de algunos mojicones de Gerarda.⁴⁰

En efecto, Lucindo le debe al travestido el haberse “despicado” de Gerarda. Sin el manto y la excelente actuación del sirviente, la joven engañada jamás hubiera creído la treta que le tendieron, y Lucindo no hubiera acertado en la elección de la dama que realmente merecía su mano.

En *El paraíso de Laura*,⁴¹ Lope elabora una artimaña parecida a la de la comedia anterior; pero esta vez el hábito de mujer sirve para engañar a los competidores de don Fernando y no a la dama a la que se le quieren dar celos. En la obra, el criado de Fernando viste a Silverio y a Tostón para engañar a los pretendientes de Laura. En la escena, los criados no están seguros de si es mejor simular o quedarse callados para no ser descubiertos, a diferencia de Hernando en *La discreta enamorada*, quien a pesar de no saber comportarse como una señora de importancia, actúa con soltura y desenfado.

³⁸ Lope de Vega, *La discreta enamorada*, Jornada II, p.922.

³⁹ *Idem*, el subrayado es mío.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 922-923.

⁴¹ *Vid* Canavaggio, *op. cit.*, p.204.

La última obra de graciosos que resaltaré es el drama bíblico de Juan de Espinosa Medrano (1529?- 1582), *Amar su propia muerte*. Hasta ahora no se tenía noticia de que el Lunarejo hubiera escrito una comedia en la que aparece un travestido,⁴² el cual, como veremos, tiene características muy particulares.

En la obra, Vigote, soldado de poca monta y gracioso de la comedia, no cambia su vestuario por el del sexo opuesto; sin embargo, burla a un galán enamorado como lo hacen muchos otros travestidos, y actúa a modo de “seductora imprevista”. Vigote y su amada Diana se encuentran una noche hablando de amores cuando Jabín, rey de los cananeos, escucha una voz femenina y ordena que se le diga quién es, ya que debido a la oscuridad no ve nada. Al principio, Diana se hace pasar por su ama Jael ya que el rey la galanteaba, y de esta forma evitara ser castigada por estar en un lugar que no le correspondía; pero después decide ir por la propia Jael y llevársela al cananeo. A fin de que Jabín no se dé cuenta de su ausencia, la criada le pide a Vigote que continúe con el engaño, pero el soldado no está de acuerdo y le replica: “¡Yo fingir! Pues si soy macho / y ella es hembra, ¿cómo puedo...”⁴³

Como están a oscuras, Diana sugiere a su enamorado que “hable en tiple”, y aunque el gracioso no desea seguir la burla, debe hacerlo ya que Diana se va y lo deja solo con Jabín, así que el gracioso se resigna: “mas, pues ya un rey me requiebra/ vaya de tiple y finjamos”.⁴⁴ El rey se pone por esclavo de quien cree que es Jael, y Vigote aprovecha la ocasión para pedir “un diamantillo o algo”.⁴⁵ Como están en guerra, el monarca le da lo único que tiene a la mano: una cadena real. El soldadillo se queja por lo pobre de la ofrenda pero la acepta. Después de eso el rey quiere acercarse más a Vigote, pero éste se niega, porque sabe que

Si me llego
dará en la trama el olfato
y estoy temiendo ya darle

⁴² Mis sinceros agradecimientos a la Dra. Rocío Olivares Zorrilla por haberme recomendado la lectura de esta obra.

⁴³ Espinosa Medrano, *Amar su propia muerte*, Jornada III, p.299

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ *Idem*.

alguna estocada de ajos.⁴⁶

Así que guarda su distancia; no obstante, el aroma no es lo que lo delata sino su voz, pues se descuida y Jabín se da cuenta de que hay algo raro; mas el gracioso se excusa diciendo que está “ronquilla” por un catarro. El rey no hace caso del indicio que le da el soldado de su verdadero sexo y va por luces para alumbrar el rostro de su “amada”. Mientras tanto, Vigote aprovecha la ausencia del monarca para huir con la cadena, pues se sabe perdido si Jabín se entera de la farsa. Cuando Vigote se hace pasar por Jael, aumentan el enredo y la tensión dramática de la obra, ya que el rey piensa que su amada ha aceptado sus requiebros e incluso una cadena, y en la siguiente escena Jael se encuentra en verdaderos apuros por lo que el soldadillo hizo en su nombre.

Algunos podrán argumentar que Vigote no es un travestido, empero, cumple con la función de uno; y si no se viste con atuendo femenino, sí “disfraza su voz” de mujer, como Diana lo dirá escenas más tarde:

Mas aquí viene Vigote
a quien la cadena dio [Jabín]
juzgando que era Jael
por su *disfrazada* voz.⁴⁷

Como hemos visto hasta ahora, todos estos travestidos tienen ciertas similitudes entre sí: pertenecen a los estamentos más bajos de la sociedad; no les interesa el honor ni nada relacionado con él; son cobardes y fácilmente pueden vestirse de mujer si la ocasión lo amerita. Además, el travestismo masculino aumenta el grado de comicidad de las escenas en las piezas teatrales; pero no sólo eso, además transgrede el orden establecido, pues en todas las comedias el simple engaña al inteligente; el de inferior estamento al de una jerarquía mayor. Esto de invertir el orden natural de las cosas está íntimamente ligado al carnaval, que

⁴⁶ *Ibidem*, p.300.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 313, el subrayado es mío.

“traviste, corona, descorona, invierte los rasgos e intercambia los roles.”⁴⁸ En el carnaval se corona siempre al más feo; y mediante el travestismo no resulta extraño que en las obras los reyes y los galanes cortejen a los criados disfrazados de mujeres, o que las damas vean como grandes rivales a los lacayos que “gentil brío y arte tienen”.

Los héroes mitológicos

El repertorio de héroes travestidos es reducido; se limita sólo a dos: Hércules y Aquiles. Al primero lo encontramos en *Fieras afemina amor* de Calderón de la Barca; al segundo, en tres obras diferentes: *El Aquiles* de Tirso de Molina, *El caballero dama* de Cristóbal Monroy, y *El monstruo de los jardines* de Calderón.

¿Por qué sería tan acotado el número? La respuesta es sencilla, los autores de estos cuatro dramas mitológicos debieron basarse en mitos ya conocidos por el público. Por ejemplo, en la época era famosa la leyenda de los trabajos de Hércules, en la que el semidios abandona sus heroicas hazañas para quedarse al lado de su amada Onfale. Incluso en *El Aquiles*, cuenta esa anécdota a su hijo para convencerlo de que las prendas femeninas que lo engalanan, lejos de hacerlo vil, lo vuelven merecedor del amor de Deidamia:

Cuando a Hércules se iguale
el que disfrazas tu ser
y en hábito de mujer
le contemples con Onfale,
dejarás de estar confuso;
pues no te aconsejo yo
que, si Hércules hiló,
juegues tú a la rueca y huso.
«Nunca mucho costó poco»
mucho si amas has de hacer.⁴⁹

En *Fieras afemina amor*, Calderón renueva el mito, pues su personaje no acepta voluntariamente las prendas femeninas, y la dama de la que se enamora el héroe no es Onfale sino Yole, infanta de Libia.

⁴⁸ Helena Beristáin, *Carnaval en Diccionario de retórica y poética*, p. 81.

⁴⁹ Tirso de Molina, *El Aquiles*, Acto segundo, p. 1920. Calderón introduce un diálogo similar en *El monstruo de los jardines*.

Al inicio de la obra, el protagonista aparece ante el público como un excelente guerrero, pues entra en escena venciendo a un león y después narra a los espectadores algunos de los logros que ha tenido.

Si vencí las serpientes en la cuna
la Hidra feroz en la Lerne laguna,
si en Caldonia al fiero
Espín, si en el abismo al Cancerbero,
y al toro Aquelóo en Tesalia, ¿es mucho
venza en Libia al león con quien hoy lucho?⁵⁰

Lo primero que vemos del guerrero son sus atributos viriles: es ágil en la pelea y valeroso desde su nacimiento; sin embargo, es poco diestro en la batalla amorosa, ya que no sabe cuáles son los códigos de amor; el mismo Hércules le dice al padre de Yole cuando quiere efectuar las bodas entre él y su hija: “yo tengo, señor / pocas lecciones de amor. / Sé vencer y no sé amar.”⁵¹

El error del héroe no es que no sepa amar, sino que desdeña ese sentimiento, y eso precisamente es lo que lo lleva a la ruina, pues Venus y Cupido, a modo de castigo, deciden darle una lección, hiriéndolo con flechas de oro a él y con lanzas de plomo a Yole. De tal forma que cuando Hércules ve a la princesa, queda prendado de ella, pero la joven lo único que puede sentir por su galán es desprecio. El semidios, furioso por el desdén de su amada, la convierte en su esclava, lo que hace que Yole quiera vengarse. Cuando el guerrero debe ir a solucionar un problema, la princesa lo engaña hábilmente con llanto y fingimientos para retenerlo a su lado. Con cantos y música lo duerme, y hace que sus damas lo vistan y peinen cual si fuera mujer y, por si eso fuera poco, además le ciñe una rueda.⁵² En el momento en el que queda concluida la trampa, la princesa hace que toquen las trompetas. Hércules despierta y, al darse cuenta de las prendas que tiene, le pide a Yole que no prosiga, pero ella no se

⁵⁰ Calderón de la Barca, *Fieras afemina amor*, Jornada I, p. 2026.

⁵¹ *Ibidem*, Jornada I, p. 2034.

⁵² Una anécdota que podría resultar interesante, y que viene a cuento en este momento, es la que relata Antonio de Robles en su *Diario de sucesos notables*: El 6 de noviembre de 1700, “salió otra mascarada con representación del mundo al revés, los hombres vestidos de mujeres y las mujeres de hombres; ellos con abanico y ellas con pistolas; ellos con rueda y ellas con espadas.” Es evidente la íntima relación que ambos pasajes tienen con el carnaval y el mundo al revés.

detiene hasta que todos entran al lugar y ven el estado en el que se encuentra el héroe. Entonces la joven aprovecha para reclamarles el que hayan escogido a un rey tan afeminado como ese. La obra concluye con una glorificación del amor, pues al final aparece el triunfo del carro del amor y a un lado Hércules postrado, diciendo “que si él domestica fieras, / fieras afemina amor.” (Jornada III, p. 2052). Es interesante la posición en la que se ve al final a Hércules, pues el público deja de verlo como el gran guerrero que es y que vio al inicio del drama, para mirarlo desde una nueva perspectiva: vencido y sometido.

El otro héroe travestido es Aquiles. El episodio del héroe vestido de mujer se encuentra en el “Libro XIII” de las *Metamorfosis* de Ovidio y en *Fábulas* 96 de Higino. Al parecer, la anécdota fue muy popular en la época, pues la hallamos con cierta frecuencia en la pintura; baste recordar dos magníficos cuadros de Rubens en los que el pintor rememora el momento en el que Aquiles, vestido de mujer, es descubierto por Ulises entre las hijas de Licomedes.⁵³ En el teatro, el primero en rescatar esta historia fue Tirso de Molina en *El Aquiles* (¿1611-1612?). En la obra, el dramaturgo se valió del travestismo masculino y lo explotó al máximo, no sólo por el tipo de enredos que le permitió tejer, muy del gusto del dramaturgo, sino por la posibilidad de evolución que tiene el protagonista a partir de su atavío femenino.

Lo interesante de este héroe, principalmente recordado por ser una pieza clave para vencer a Troya, es que tanto Tirso como Monroy y Calderón retoman la figura del semidiós en uno de sus momentos más vergonzosos: cuando se viste de mujer para evitar ir a la guerra. Es cierto que el mercedario, en *El Aquiles*, prometió una segunda parte de la comedia,⁵⁴ la cual, aunque no se tiene noticia de ella, debía tratar el tema de Aquiles en la guerra de Troya; y es indudable que debió existir esa segunda parte, pues la obra termina con varios personajes

⁵³ Vid Apéndice B, p. 81.

⁵⁴ “Dar fin a esta parte quiso / nuestro autor; con la segunda / mañana os convida Tirso.” (Tirso, *El Aquiles*, Acto III, p. 1947).

retándose a duelo. Si tomamos en cuenta que las comedias dan una resolución a todos los conflictos de la trama y no las dejan en fuerte tensión dramática, es lógico pensar que todo se resolvería en la segunda parte de su obra.

Después de poco más de 50 años, Calderón, inspirado en la obra de su predecesor, estrenó su comedia en 1667. A diferencia del mercedario, el escritor de *El gran teatro del mundo* fue más discreto con el disfraz y no consintió escenas poco decorosas en las que el héroe sedujera –quiera que no– a otro hombre; como sí lo hicieron Tirso y Monroy.

El personaje de Calderón se nos figura a aquel Segismundo encerrado en la torre de *La vida es sueño*. De hecho las palabras iniciales de Aquiles son: “¡Ay mísero de mí! ¡Ay infelice!”⁵⁵ Y las primeras noticias que tenemos son que:

todo mi vida ignora
pero ¿qué mucho, si he estado
desde que nací encerrado
en esta bóveda oscura,
sin ver del sol la luz pura,
ni qué es cielo, ni qué es prado
la deidad que aquí me cría
y a verme de noche viene,
puesto precepto me tiene
que no salga a ver el día.⁵⁶

En el drama, como en otras obras calderonianas,⁵⁷ la oscuridad puede simbolizar las tinieblas del conocimiento o de la razón; de tal suerte que Aquiles, quien sólo ha salido al mundo de noche, aparece como un hombre grosero, rústico e ignorante, poco *ad hoc* con su apariencia.

Deidamia dice al verlo:

Muerta estoy, estoy sin seso
al ver tanta rustiqueza
en tan inculta belleza.⁵⁸

⁵⁵ Calderón de la Braca, *El monstruo de los jardines*, Jornada I, p. 1986.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 1991.

⁵⁷ *La vida es sueño*, *El médico de su honra*, *La dama duende*, etc.

⁵⁸ Calderón de la Braca, *El monstruo de los jardines*, Jornada I, p. 1993.

La hermosura tan singular del héroe es la que hace que el disfraz femenino sea creíble; de hecho, a fin de lograr esta verosimilitud, probablemente Calderón y Tirso utilizaron a una actriz para que interpretara al personaje.⁵⁹

Como en los mitos de Higino y Ovidio, es Tetis la que decide vestir a Aquiles de mujer y enviarlo a la corte de Licomedes para salvarlo de los terribles designios de los dioses; pero para que el héroe acepte portar prendas femeninas, Calderón recurre a la obra de Tirso, en la que la divinidad se viste de mujer únicamente por amor.

Aquiles. si a vivir voy con Deidamia
si a adorar voy su belleza
nombre, ser, honor y fama
¿qué se pierde en que se pierda?⁶⁰

Para poder introducir a su primogénito en el palacio, la nereida hace que su hijo tome el nombre de Astrea,⁶¹ una prima de Deidamia, a pesar de que sabe que la industria “peligra / en términos de novela”.⁶² Una vez que Tetis deja a Astrea con Deidamia, le pide que guarde silencio y cordura, y que nunca se descubra, porque todos lo están buscando para llevarlo a la guerra. Así que cuando Aquiles intenta declararle su amor a la princesa, debe desacatar las órdenes de su madre, en ese instante se da cuenta de que el vestido femenino lo ha cambiado:

Presto (¡oh fácil ser!)
hábito de hablar me dio
el hábito de mujer.⁶³

Cuando Deidamia por fin sabe la verdad, se enamora profundamente de Aquiles, y le dice que quiere verlo en traje de hombre, porque “en el de mujer parece / que está violento el cariño”.⁶⁴ Desde ese momento, el galán se viste de varón por la noche y de dama durante el día, hasta que se entera de que su amada se casará con otra persona. En ese momento decide que lo

⁵⁹ Vid, “Preámbulo” a *El Aquiles* de Blanca de los Ríos p. 1895, y “Nota preliminar” a *El monstruo de los Jardines* de A. Valbuena Briones, p. 1984.

⁶⁰ Calderón de la Braca, *El monstruo de los jardines*, Jornada II, p. 2000.

⁶¹ Es interesante que Calderón haya elegido este nombre para dos personajes híbridos, cuya sexualidad parece dual: Aquiles y Rosaura, quien también se traviste en *La vida es sueño*. Esta última también toma el nombre de Astrea cuando está en el palacio.

⁶² Calderón de la Braca, *El monstruo de los jardines* p.1998.

⁶³ *Ibidem*, p. 2007.

⁶⁴ *Ibidem*, Jornada III, p. 2010.

mejor será cumplir con su destino y, aunque por ratos se rehúsa a hacerlo, en el instante en el que su identidad es descubierta, Aquiles se avergüenza de las viles prendas que lo adornaban y se va con Ulises a la guerra.

A diferencia de los graciosos, tanto Aquiles en sus diversos dramas, como Hércules se sienten humillados al ser descubiertos en hábito femenino; emoción negativa que no aparece en sus antecedentes clásicos latinos, pero que se explica perfectamente por el tipo de sociedad en la que se encontraban los dramaturgos españoles.

Otro aspecto interesante es que los poetas hayan elegido los momentos de debilidad de los héroes en lugar de sus pasajes más gloriosos, lo que seguramente se dio por el gusto barroco de ver a los dioses clásicos en situaciones en las parecía que habían perdido toda grandeza,⁶⁵ pero también por las posibilidades que les daba el recurso del travestismo masculino de subvertir las normas tan rígidas del papel que debían interpretar hombres y mujeres en la sociedad.

Un príncipe y otros galanes

Como se ha visto hasta ahora, el disfraz femenino suele ser un recurso infamante, así que era sumamente difícil que los dramaturgos les ciñeran a sus galanes esta vestimenta. A pesar de ello, Lope de Vega atavía a uno de sus protagonistas con estas prendas en *El conde Fernán González*,⁶⁶ el cual, por cierto, es un personaje histórico.⁶⁷ En la obra, doña Sancha lo viste de mujer⁶⁸ para que pueda escapar durante la noche de la torre en la que lo tenían encarcelado el rey. La escena es breve, así como la aparición del personaje con ese hábito. Sin embargo, es

⁶⁵ Recuérdese el cuadro de Tintoretto en el que Vulcano descubre la infidelidad de Venus con Marte, y se ve a este último, el gran dios de la guerra, escondido debajo de la cama para no ser visto por Vulcano.

⁶⁶ Agradezco a la Dra. Leonor Fernández por haberme facilitado la obra.

⁶⁷ Vid nota 37.

⁶⁸ “Sale el Conde con el bardón y la cestilla, vestido con el hábito peregrino de la Condesa [doña Sancha]” (Lope de Vega, *El conde Fernán González*, Acto III, p. 79).

significativo el hecho de que el Fénix haga alusión a este pasaje en otra de sus obras: *El acero de Madrid*.⁶⁹

¿Nunca leíste la historia
de Fernan González?

...
Ya sé que con un vestido
de mujer librarle pudo,
pero ponértelo dudo.⁷⁰

Otro de los galanes que se atreve a portar el traje femenino es Macías en *El español más amante* de Bances Candamo. El galán decide vestirse de mujer para poder reunirse en secreto con su amada. Cuando Macías es descubierto en este atuendo, “menos ridículo que incongruente”,⁷¹ origina entre la servidumbre comentarios que ponen en tela de juicio el recurso del travestismo.

Lope. Pero dime, las Comedias
¿no se componen de aquello que puede ser?
Fortún. Sí, Lopillo.
Lope. Pues respóndele, al que atento
lo murmura, que el vestirse
los más bizarros mancebos
de Damas, quando la cara
está neutral en el sexo,
en casa de los señores
sucede a cada momento.⁷²

Tirso de Molina también enfalda a uno de sus personajes en *La república al revés*, sólo que éste no es propiamente un galán, sino un pastor al cual al final de la obra le darán el título de secretario real gracias, en parte, a su disfraz de mujer: Tarso, un pastor enamorado de la emperatriz Irene, se infiltra en la cárcel donde la tiene encerrada su hijo Constantino, y una vez dentro le dice a su amada:

Yo sé que el Emperador
ha mandado darte muerte,
y será fácil ponerte
en salvo si de pastor
te vistes, y en mi lugar
sales, pues en la noche oscura

⁶⁹ Vid. p. 13.

⁷⁰ Lope de Vega, *El acero de Madrid*, Acto III, pp. 269-270.

⁷¹ Canavaggio, *op. cit.* p. 206.

⁷² *Idem.*

cualquier engaño asegura.
Ea, vamos a trocar
los vestidos.⁷³

Gracias al intercambio de atuendos, Irene puede escapar de la prisión sin ser reconocida; asimismo, el atavío de la emperatriz ayuda al pastor a salir bien librado de la cárcel, pues él mismo dice: “el traje de Irene / me ha vestido de su valor”.⁷⁴ Lo interesante del travestismo de Tarso es que le da la fuerza y coraje para enfrentar una situación difícil, pues en casos como este, en los que el disfraz femenino es serio, suele resultar ignominioso.⁷⁵

Como se puede apreciar, en los galanes el disfraz femenino fue poco justificable, y por lo tanto no se recurrió a él tanto como en los graciosos. Lope de Vega lo utiliza en *Conde Fernán González* ya que fue un hecho histórico; Bances Candamo hace una denuncia del recurso y no pierde la oportunidad de parodiarlo en *El español más amante*. El único que exalta las prendas femeninas en su galán es Tirso de Molina (aunque cuando lo hace es un pastor), pues crea a un personaje que, lejos de avergonzarse del atuendo femenino que lo engalana o sentir que lo afemina, como en el caso de los héroes, se inviste de valor con la ropa de la emperatriz; suceso que ocurre por dos razones: porque son las prendas de su amada, pero también porque pertenecen a un personaje de nivel social más elevado que el suyo.

En los héroes mitológicos, Hércules y Aquiles, el travestismo masculino se justificaba por la tradición mitológica latina. Lo interesante de estos personajes, recordados usualmente por su pericia en la guerra, es que en los diversos dramas se presentan en momentos de suma debilidad, en los que sucumben sin miramientos al amor, y dejan del lado el destino que debían seguir con tal de alcanzar el favor de sus damas. Otro aspecto interesante de este tipo de personaje, es que su travestismo no siempre es motivo de comicidad en la comedia. Tirso

⁷³ Tirso de Molina, *La república al revés*, Acto II, p. 407, el subrayado es mío.

⁷⁴ *Ibidem*, p.411.

⁷⁵ Como hemos visto, la actitud de este pastor enamorado es diferente a la de los graciosos, quienes no sienten el más mínimo recato ante estas situaciones, pues incluso se regodean en su disfraz, y si llegan a tener un sentimiento negativo usualmente es miedo de ser descubiertos, porque saben que pueden pagar caro el engaño.

de Molina y Cristóbal Monroy, sí se valen de escenas risibles gracias al atuendo femenino de sus protagonistas en *El Aquiles* y en *El caballero dama*, respectivamente; pero Calderón de la Barca es muy cuidadoso para que sus personajes nunca muevan a risa al espectador ni en *El monstruo de los Jardines* ni en *Fieras afemina amor*.

En los graciosos, las galas femeninas ayudan a los personajes a realizar acciones muy específicas: entregar un recado sin ser descubierto por los oponentes del amo, entrar o salir de un lugar sin ser reconocidos, despertar los celos de la dama que el amo quiere o en los rivales de éste, etc. Sin importar el motivo, la tarea que tienen las escenas de los travestidos es humorística y sirve para que los gracioso, todos de estamento bajo, burlen a alguien que está por encima de ellos tanto espiritualmente como intelectualmente.

3. DE CRIADO A DAMA. EL TRAVESTISMO EN *LOS EMPEÑOS DE UNA CASA*

Carmen Bravo-Villasante, en su ya citado libro *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI y XVII)*, habla sobre la gran controversia del origen del disfraz masculino. Afirma que muchos estudiosos creen que el recurso del travestismo femenino responde a la realidad de la vida española de ese entonces; no obstante, la investigadora apuesta⁷⁶ (y trata de demostrarlo a lo largo de su estudio) que el recurso “es una bella creación literaria, y que posiblemente los pocos casos que se dieran en la realidad fueran determinados por la influencia del arte.”⁷⁷ Tesis que, sin duda, resulta mucho más atractiva y está mejor fundamentada.

Si esto es así, probablemente sor Juana, que había leído tanto desde niña, se dejó seducir por las heroínas de las comedias de capa y espada que se aventuraban a realizar grandes hazañas en hábito masculino; pues ella misma cuenta en su carta a sor Filotea:

oí decir que había universidad y escuelas en que se estudiaban las ciencias en Méjico, y apenas lo oí decir cuando empecé a matar a mi madre con instantes e importunos ruegos sobre que, *mudándome el traje*, me enviase a Méjico, en casa de unos deudos que tenía, para cursar y estudiar la universidad.⁷⁸

Tal como lo escribió en su epístola, la jerónima no pudo cambiar su vestimenta cotidiana por una masculina; sin embargo, se aventuró a hacerlo en la loa que escribió para el auto de San Hermenegildo Mártir. En la pieza teatral aparecen tres estudiantes; uno de ellos, el más sabio y discreto, después de sorprender a sus compañeros con un acto de magia –que en realidad es puro ingenio– les dice

[...] que yo tengo
a mi cargo hacer un Auto
del Divino Sacramento,
alegórico-historial
en que discurrí el suceso
del martirio glorioso
de Hermenegildo, rey nuestro.⁷⁹

⁷⁶ Así también lo piensa Romera Navarro, *vid* “Las disfrazadas de varón en la comedia” en *Hispanic Review*.

⁷⁷ Bravo-Villansante *op. cit.*, p. 184.

⁷⁸ Sor Juana, “Respuesta de la poetisa a la muy ilustre sor Filotea de la Cruz” en *Obras completas* t. IV, p.446 [subrayado mío].

⁷⁹ “Loa para el auto intitulado *El mártir del sacramento, san Hermenegildo*”, p. 108.

Antonio Alatorre al leer esto, se imagina sonriendo a sor Juana, pues sabe que ese joven escolar al que le han hecho el encargo de escribir el auto, es nada menos que la monja travestida, y así dice el filólogo: “allí está ella con su soñado traje de estudiante, en diálogo bullicioso con los soñados compañeros de estudio a quienes deja fascinados con su acto de magia.”⁸⁰

Lo que me parece curioso es que a pesar de la anécdota de la carta y el pasaje de la loa, el teatro de la jerónima no haya recurrido al, además, gustadísimo recurso de poner a la mujer en calzas de hombre, sino que utilizó justamente el contrario; es decir, el travestismo masculino, el cual apreciamos en *Los empeños de una casa*.

Para introducir el disfraz femenino, la escritora tuvo que ceñirse a una serie de convenciones de la época. Recordemos que los disfraces de mujer a partir del teatro Lope de Vega se emplearon en la figura del donaire o en seres mitológicos casi de forma exclusiva; o sea, en personajes que no se vieran infamados por este tipo de vestuario. Y ya que la monja escribió una comedia de capa y espada, es lógico que el personaje enfaldado en su obra sea el encantador gracioso, Castaño.

De graciosos a graciosos

A diferencia de Jean Canavaggio, quien opina que “el código de la comedia nueva no podía tolerar que un mero servidor llevase la broma hasta hacerse protagonista autónomo de la acción”⁸¹ y cree que el recurso de la monja es un “intento tardío” que

no representa una auténtica renovación del tema; [sino que] señala más bien las vías indirectas –en este caso callejones sin salida– elegidas por los dramaturgos postcalderonianos para sortear los escollos del decoro sin contravenir abiertamente sus requisitos.⁸²

⁸⁰ Antonio Alatorre, “Sor Juana y los Hombres” en *Debate feminista*, pp. 345-346.

⁸¹ Canavaggio, *op. cit.*, p. 205.

⁸² *Ibidem*, p. 206.

A mí me parece que la jerónima logra introducir innovaciones en el recurso del travestismo, no sólo porque lo lleva hasta sus últimas consecuencias, sino porque coloca al gracioso en el centro de la acción y lo eleva por encima de un noble, aunque de forma cómica.

Pero antes de de hablar de la importancia que tiene el disfraz femenino en la obra de la monja, primero haré un recuento de las principales características que este disfraz adopta en las figuras del donaire, y observaré de qué forma la Décima Musa se acerca o se aleja del modelo “prototípico” de los travestidos; esto a fin de apreciar si, en efecto, logra o no una renovación del recurso.

María Luisa Tobar señala que “la deformación jocosa que se consigue gracias a este tipo de disfraz ofrece infinitas posibilidades de expresión.”⁸³ Pues aunque los dramaturgos siempre buscan provocar la risa del público, lo que interesa es cómo lo logran.

En primer lugar, es necesario recordar que estos personajes suelen ser criados o personas de los estamentos más bajos, a quienes no les interesan los temas de honor que siempre andan en boca de sus amos o superiores. De tal forma que hacen lo que sea con tal de salirse con la suya; si deben vestirse como bufones o tienen que usar prendas femeninas para salir de un aprieto, lo harán sin pensarlo mucho, a menos de que sepan que el disfraz les ocasionará un mayor problema del que ya tienen.

Usualmente el personaje se vale de este recurso para poder entregar algún recado de su amo sin ser detectado por sus adversarios (Redondo, Castaño) o para poder escapar de algún lugar (Beltrán, Mosquito), aunque en ocasiones lo que intentan es infundir celos en la amada (Hernando) o en los adversarios de su señor (Silverio y Tostón).

A fin de que resulte verosímil el recurso del disfraz femenino, el gracioso debe ampararse en la compañía de otros personajes y en la oscuridad de la noche. También le conviene adoptar actitudes femeninas que le ayuden a no delatar su sexo. Esto depende, por

⁸³ María Luisa Tobar, “Los disfrazados de mujer de la «Floresta de engaños» de Gil Vicente” en *XVII Jornadas de teatro clásico*, p. 142.

supuesto, de la misión que el poeta otorgue al travestido, pues si el objetivo radica exclusivamente en la entrega de un billete, el gracioso puede cubrirse tan sólo con un manto y caminar velozmente; en cambio, si lo que el autor se propone es que enamore a un galán o que una dama arda en celos, el disfrazado tiene que engalanarse con un atuendo más elaborado, caminar femeninamente, atiplar su voz, jugar con los requiebros del enamorado, etc.

Está de más decir que en este tipo de circunstancias –en las que el gracioso se convierte en una “seductora imprevista”–, el disfrazado no tiene otro remedio que el de conducir a la risa al público, que sabe desde un principio quién es el que se finge mujer; ya porque el gracioso se viste en escena, ya porque él u otros personajes hablan del disfraz. De tal forma, los espectadores se convierten en cómplices de las bellaquerías del gracioso y de la chanza que éste gasta al galán enamorado o a la dama celosa.

El hecho de que los espectadores sepan de antemano de qué se trata el engaño, no sólo crea una atmósfera de complicidad entre ellos y el travestido, sino que aumenta la comicidad de la burla, ya que son partícipes en ella desde que se idea hasta que se culmina. De lo contrario, si una vez concluido el ardid el público se enterara de quién es en realidad el personaje disfrazado, ese sería el único momento risible del embeleco.

Sin embargo, a pesar de la importancia de estos travestidos, parece que su única función es la de crear un momento de humor en la comedia y, como bien señala Canavaggio, “no llega[n] a hacerse protagonista[s] autónomo[s] de una acción burlesca”;⁸⁴ esto no sucede ni siquiera en una de las escenas más elaboradas, como es la de *La discreta enamorada*, en la que al público lo que más le interesa saber es si Doristea cae en la trampa de Lucindo. La única autora teatral que logra convertir en protagonista de la acción a su gracioso travestido es

⁸⁴ Canavaggio, *op. cit.*, p. 205.

sor Juana;⁸⁵ y eso, definitivamente, le da un aire innovador a lo que había sido el recurso hasta ese momento.

La importancia del disfraz femenino en Castaño

Todo aquel que haya leído *Los empeños de una casa* podrá notar, sin mayor dificultad, que el travestido de sor Juana tiene las principales características de cualquier otro disfrazado de mujer, por lo que el lector podrá preguntarse, y con justa razón, ¿qué es lo que lo hace especial? ¿Cómo se convierte en el foco de atención?

En efecto, Castaño es un travestido prototípico. Es un criado que debe entregar un papel y que, como buen gracioso,⁸⁶ se niega a esta difícil empresa, pues no quiere poner en riesgo su vida; no obstante, a causa de las exigencias y amenazas de su amo don Carlos, decide hacerlo. Cuando se encuentra solo, el criado comienza a elucubrar la manera en la que podrá salir de la casa de doña Ana sin ser visto por nadie; mediante una invocación a Garatuza, (que fue un famoso pícaro de la época, que se vestía de cura para engañar y defraudar a la gente), pide que lo ayude a salir de la difícil situación en la que se encuentra:

¡Quién fuera aquí Garatuza,
de quien en las Indias cuentan
que hacía muchos prodigios!
Que yo como nací en ellas,
le he sido siempre devoto
como a santo de mi tierra.
¡Oh tú, cualquiera que has sido;
oh, tú cualquiera que seas,
bien esgrimas abanico,
o bien arrastres contera,⁸⁷
inspírame una traza

⁸⁵ Sidney Donell concuerda con esta idea: “Dressed as a woman the gracioso is no longer character in the subplot but becomes the play’s central figure.” En su artículo “From cross gender to generic closure” en *Revista Canadiense de estudios hispánicos*. p.180.

⁸⁶ Georges Güntert en “El gracioso de Calderón: disparate e ingenio”, da unas características del gracioso y, a pesar de que afirma que no siempre son constantes, me parecen importantes porque describen gran parte del carácter de Castaño: tiene una tendencia a mostrarse cobarde, a preferir una vida regalona, a comportarse como charlatán y burlón, a reírse de los demás, a parodiar a su amo y formar un contraste con el mundo “serio” y problemático de sus amos. En http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih_06_1_093.pdf p.360.

⁸⁷ *Contera*. “El hierrezuelo cóncavo o hueco que fenece en punta, y se pone en el extremo de la vaina de la espada, daga o puñal, para que no la rompa ni pueda herir al que topare con ella.” (*Dicc. Aut.*)

que de Calderón parezca,
con qué salir de este empeño!⁸⁸

Estos versos son muy significativos por varias razones. Una de ellas es por la anticipación del disfraz y por la personalidad ambivalente –como la de Garatuzza– que da a Castaño, que bien puede convertirse en mujer y “esgrimir abanico”, o en hombre y “arrastrar contera.”⁸⁹

Estos versos también son interesantes por la mención de Calderón. Es bien sabido que la monja toma su título de la obra *Los empeños de un acaso*; pese a ello, parece que el nombre es lo único que toma directamente –aunque para jugar con él– de la comedia. Lo que sí resulta indudable, es el legado calderoniano que hay a lo largo de *Los empeños de una casa*, el que se puede apreciar en la estructura misma de la pieza e, incluso, en el travestismo de Castaño, pues como ya vimos, el dramaturgo español es uno de los que mejor emplea el disfraz femenino.

Pese a ello, es necesario recordar que el peninsular utilizó el recurso de forma cómica solamente una vez y en un episodio breve. Por lo que podemos admitir que quizá las musas –o Garatuzza– inspiraron a la novohispana “una traza / que de Calderón parezca”, pero que fue el ingenio de la poeta lo que llevó el recurso a situaciones límites que ni el mismo jesuita hubiera sospechado.

Otro de los aspectos que la crítica ha resaltado en el fragmento anteriormente citado es que existe una metáfora del ser americano o criollo de sor Juana,⁹⁰ porque en esos versos el

⁸⁸ Sor Juana, *Los empeños de una casa*, Jornada III, p. 136.

⁸⁹ Me parece que sor Juana tiene una idea muy peculiar del género sexual, pues pareciera que en ocasiones puede ser dual, neutro o indeterminado. Recordemos la respuesta que da la jerónima “a un caballero del Perú, que le envió unos barros diciéndola que se volviese hombre”: “Yo no entiendo de esas cosas; / sólo sé que aquí me vine [al convento] / porque, si es que soy mujer, / ninguno lo verifique. [...] / y sólo sé que mi cuerpo / sin que a uno u otro se incline, / es neutro o abstracto, / cuando sólo el alma deposite” (*Obras completas* t. I, pp. 194-195). O el poema 26, que le dedica al primogénito de los Condes de Paredes: “Para el que siendo tan hombre / tiene visos de mujer, / pues es la niña de vuestros / ojos y los del marqués” (*Ibidem*, p.112). Otro ejemplo atrayente es el del romance 23, en el que le cambia el género a Apolo: El dios “Me dijo: “Esas nueces guarda, / de quien yo fui cocinera; / que, al rescoldo de mis rayos, / les sazoné las cortezas.” (*Ibidem*, p. 99). Los últimos versos que quisiera recordar son los del poema 19, que dedica a la Marquesa de la Laguna: “Ser mujer, ni estar ausente, / no es de amar impedimento, / pues sabes tú que las almas / distancia ignoran y sexos” (*Ibidem*, p.81).

⁹⁰ Sandra Messinger, Ancke Birkenmaier, etc.

gracioso revela su origen; mas, aunque me parece importante el hecho de que haga de Castaño un indiano, continúo insegura al respecto, pues no es el primer criado americano que aparece en una obra, mucho menos es el primer travestido, como erróneamente declara Anke Birrkenmaier en su artículo “Travestismo latinoamericano”. Además, parecería irónico que sor Juana quisiera exaltar su ser criollo con plegarias a alguien como Garatuza, que es a quien recurre nuestro personaje.

De mayor relevancia juzgo los siguientes versos y la forma en la que Castaño se va transformando, pues lo hace en escena. Ahí, frente al público, el lacayo se despoja de sus prendas masculinas (capa, espada y sombrero) y las cambia por unas femeninas, lo que, decisivamente, aumenta su complicidad con el espectador, pues lo hace partícipe de lo que llevará a cabo.

También es significativa la minuciosidad con la que el sirviente se disfraza, pues si bien, como ya dije, los atavíos de las “seductoras imprevistas” son más elaborados que los de un mensajero cualquiera, sor Juana se esmera en describir ampliamente este proceso en boca de Castaño. Esto es un recurso dramático que además sirve como una gran acotación implícita, la cual fue de suma importancia para el espectáculo y daba muestra de la agudeza de la pluma del dramaturgo:

Lo primero, aprisionar
me conviene la melena,
porque quitará mil vidas
si le doy tantica suelta.

...

¡Jesús, y qué rica tela!
No hay duda que me esté bien,
porque como soy morena
me está del cielo lo azul.

...

El solimán me hace falta
pluguiese a Dios y le hubiera
que una manica de gato
sin duda me la pusiera.

...

La color no me hace al caso,
que en este empeño, de fuerza

me han de salir mil colores,
por ser dama de vergüenza.⁹¹

En este fragmento del soliloquio del criado, el lector podrá percatarse de lo detallada que es la transformación de Castaño y del grado de perfección al que llega, pues comienza a referirse a sí mismo con sustantivos y adjetivos femeninos. Igualmente, adopta la postura que imagina que tomaría una mujer; lo que se convierte en una parodia de los convencionalismos de cómo se supone que actúan las damas: aprisionar la melena para no dar pie a los enamoramientos de los galanes, utilizar solimán para mejorar la apariencia, sonrojarse, y más adelante:

menudo el paso, derecha
la estatura, airosa el brío;
inclinada la cabeza,
un sí es no es, al un lado;
la mano en el manto envuelta
con el un ojo recluso
y con el otro de fuera
y vamos ya, que encerrada
se malogra mi belleza.⁹²

Sandra Messinger observa acerbamente que en esta escena la actuación del gracioso informa al público que un hombre se disfraza de mujer; lo que da como resultado, la visión de lo que una mujer imagina que un hombre piensa sobre cómo es ser mujer.⁹³ Asimismo la estudiosa compara este discurso con el de *El Aquiles* de Tirso de Molina, en el que cree hallar una perspectiva negativa del asunto.⁹⁴

Posteriormente, cuando Castaño va a la mitad de su transformación, hace algo notable: se dirige abiertamente al público “¿Qué les parece señoras / este encaje de ballenas?”⁹⁵ Con esto, el lacayo rompe por completo la cuarta pared del teatro⁹⁶ e involucra directamente a los asistentes.

⁹¹ Sor Juana, *Los empeños de una casa*, Jornada III, p. 136-137.

⁹² *Ibidem*, p. 138.

⁹³ Sandra Messinger. “Los géneros re/velados en *Los empeños de una casa*” en *Hispanamérica*. p. 182.

⁹⁴ Lo cual no es exactamente así, pues hay matices, pero ya los veremos en el próximo capítulo.

⁹⁵ Sor Juana, *Los empeños de una casa*, Jornada III, 137.

⁹⁶ La cuarta pared del teatro es una barrera imaginaria que divide al público de lo que ocurre en escena; cuando alguno de los personajes se dirige abiertamente a los espectadores, se rompe esta llamada cuarta pared. En la comedia, el gracioso ya había insinuado con anterioridad que lo que se veía era una representación, como al finalizar la segunda jornada cuando le dice a don Carlos “Vamos, y deja de lamentos, / que se alarga la jornada /

Ya había señalado la importancia de hacer partícipe al espectador de la burla que efectúa el travestido, pero en este caso el personaje se involucra de manera frontal con el público al preguntar a las damas qué opinan sobre la indumentaria con la que se está adornando. De hecho, para que no haya lugar a duda sobre la complicidad entre el enfaldado y los concurrentes, y tampoco sobre el hecho de que la burla no es contra ellos, la figura del donaire advierte:

Pues atención, mis señoras,
que es paso de la comedia,
no piensen que son embustes
fraguados acá en mi idea,
que yo no quiero engañarlas,
ni menos a Vuixelencia.⁹⁷

Con todo, este pasaje es trascendental no sólo por la participación activa que provoca en el auditorio –entre el cual estaba nada más ni nada menos que el virrey– sino porque la jerónima hace un remedo caricaturesco del recurso del travestismo masculino, tan desgastado para la época en la que escribió la obra, de tal forma que sabe que

Dama habrá en el auditorio
que diga a su compañera:
“Mariquita, aqueste bobo
al Tapado⁹⁸ representa.”⁹⁹

Messinger nota que, asimismo, “la presencia del hombre vestido de mujer es en sí una imagen oximorónica pero además [...] sor Juana parodia convenciones muy de moda en la sociedad del Siglo de Oro: una estilística vista en el juego con antítesis, y la convención del

si aquí más nos detenemos.” (Sor Juana, *Los empeños de una casa*, Jornada II, p. 116). Además la metateatralidad está presente durante todo el “Sainete segundo”, en el que la jerónima hace una graciosísima crítica a la forma en la que eran recibidas las comedias novohispanas frente a las españolas. Si bien este fue un recurso típico de la comedia de los Siglos de Oro, lo atrayente en este pasaje es que la monja es de las pocas dramaturgas que hace que su personaje entable un diálogo con el público; es lo que Julio Durán considera en su artículo “*Los empeños de una casa*, comedia barroca” como “el desborde del Barroco”. (p. 49).

⁹⁷ Sor Juana, *Los empeños de una casa*, Jornada III, p. 138.

⁹⁸ Alberto Salceda, en la nota a este verso en su edición a la comedia, dice que esta es una alusión “al famoso Antonio Benavides, alias ‘el Tapado’”. Sor Juana intercedió por él para que le revocaran la condena a muerte en el romance 25, que dedica al hijo de los virreyes. Es posible, sin embargo, que además la monja haga alusión a la comedia de Calderón *El escondido y la tapada*, en la cual se traviste Mosquito, el gracioso de la obra.

⁹⁹ Sor Juana, *Los empeños de una casa*, Jornada III, p. 138.

disfraz varonil.”¹⁰⁰ Por lo que la poeta estaría haciendo un múltiple juego paródico y una reflexión metateatral de la figura del travestido.

Más adelante, una vez que Castaño ha asumido el papel de “dama de vergüenza”, anticipa al público lo que ocurrirá con don Pedro, en los versos “Temor llevo de que alguno / me enamore”.¹⁰¹ Así que en la escena siguiente, cuando aparece el galán, los espectadores saben o sospechan que Castaño lo seducirá y que el galán terminará por ceder a sus peticiones; lo que ocurre de inmediato, pues don Pedro comienza a “leonorear” a Castaño, y ya que por Leonor le tiene, el disfrazado se finge ella, “que quizá atiplando el habla / no me entienda la letra”.¹⁰²

Una vez confundido don Pedro, comienza a hacerle requiebros al que tiene por su amada. En esta escena Castaño entiende por primera vez la altivez de las mujeres, ya que:

¡Gran cosa es el ser rogadas!
Ya no me admiro que sean
tan soberbias las mujeres
porque no hay que ensoberbezca
cosa, como el ser rogadas.¹⁰³

Este aparte del lacayo contrasta claramente con un diálogo que tuvo con Celia al inicio de la segunda jornada. En él es evidente que Castaño no es capaz de entender por qué la criada no corresponde a sus afectos, así que le pregunta:

Pues ¿qué quiere tu rigor,
si de mi encierro y tu amor
no me puedo hacer afuera?
Mas ¿siendo criada, te engreís?¹⁰⁴

Si el disfraz masculino era utilizado para que las mujeres realizaran acciones que su condición femenina no les permitía, sor Juana hace que Castaño, al vestirse del sexo opuesto, comprenda algo que en su calidad de hombre y siervo nunca hubiera sospechado: la

¹⁰⁰ Messinger, *op. cit.*, p. 178.

¹⁰¹ Sor Juana, *Los empeños de una casa*, Jornada III, p. 138

¹⁰² *Ibidem*, p. 139

¹⁰³ *Ibidem*, p. 140.

¹⁰⁴ *Ibidem*, Jornada II, p. 81

superioridad de la amada sobre el amante.¹⁰⁵ Así es como sor Juana eleva a un criado por encima de un noble, aunque sea de forma cómica. A tal grado de superioridad llega Castaño que no sólo don Pedro lo quiere, sino que don Carlos, su amo, también pelea por él, y ante esta situación el gracioso dice: “Miren que aquí sí soy bello / pues por mí quieren matarse”.¹⁰⁶

La diferencia entre la confusión de ambos galanes es que don Carlos confunde a Castaño con Leonor de noche y debido a la lejanía, mientras que don Pedro, a pesar de que se puede alegar a su favor la oscuridad, es engañado por el lacayo directamente; y aunque en ocasiones al galán le parece extraña la forma de expresarse de su supuesta amada, no se da cuenta de la burla que le hace el criado sino hasta el final de la obra. Antes, Don Pedro cae en la broma que le hace Castaño, a pesar de todos los indicios que le da para que se dé cuenta de quién es en realidad. No obstante, el enamorado piensa que la supuesta dama “se finge necia por ver / si con esto me despacha / y me dejo de casar”.¹⁰⁷ No obstante, los espectadores saben que el verdadero necio es el caballero, ya que no se percata de algo que es tan evidente: la que está frente a él no es Leonor, sino una imagen degradada y parodiada de la verdadera amada.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Esto desde un punto de vista neoplatónico y no fisiológico, ya que, como mencioné anteriormente, en la época en la que vivió la monja se creía que el hombre era superior a la mujer. Stephen Merrim ha analizado las teorías de la época sobre la diferencia sexual “Según ella la teoría predominante de entonces era lo que llama “the one-sex-model” [...]. Médicos como Juan Huarte de San Juan creían que hombre y mujer tenían los mismos órganos sexuales, sólo que en el caso de la mujer se encontraban en el interior de su cuerpo. La diferencia sexual era entonces vista como contraste entre interioridad y exterioridad pero no como esencia [...]. Según Merrim, la consecuencia de estas teorías fue la teatralización de la diferencia sexual, la vestimenta llegando a tener un poder transformativo aunque nunca completo [...]. Merrim, de hecho, también nota que esta transformación funciona en el Barroco sólo en una dirección, ya que, según la ideología de la época, “la naturaleza tiende siempre hacia lo más perfecto”, la mujer transformándose en hombre y no viceversa.” Tal como lo hace sor Juana en su obra. Vid Ancke Birkenmaier “Travestismo latinoamericano: Sor Juana y Sarduy” en <http://lehman.cuny.edu.ciberletras/v07/birkenmaier.html>, p. 5.

¹⁰⁶ Sor Juana, *Los empeños de una casa*, Jornada III, p. 138

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 142.

¹⁰⁸ Numerosos estudiosos como Joseph A. Feustle Jr. en “Hacia una interpretación de *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz”, Sandra Messinger en “Los géneros re/velados en *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz”, Alberto Salceda en su “Introducción” a *Los empeños de una casa*, Octavio Paz en “El tablado y la corte”, entre otros, han visto en el personaje de Leonor el *alter ego* de la jerónima. Si dicha teoría fuera cierta, tendríamos en este pasaje un juego de imágenes barrocas fabulosas, pues Castaño sería la copia deformada de Leonor, quien a su vez sería el reflejo de la verdadera sor Juana; lo que me recuerda al famoso cuadro *Las meninas* de Velásquez.

Los galanes que se ciñen a los códigos del amor cortés petrarquista suelen reconocer a sus damas aunque ellas se oculten bajo otra apariencia;¹⁰⁹ pese a ello, don Pedro no lo hace, pues no puede distinguir entre el *contrafactum* (Castaño) y el original (Leonor). Al respecto, Raquel Chang-Rodríguez dice que

en la fingida Leonor encontramos el reflejo de la verdadera Leonor aunque vista en el espejo barroco de la deformidad, es la suya una imagen caricaturesca, inversión de lo real [...]. A través del disfraz de Castaño, sor Juana se mofa del sexo opuesto y de una sociedad, que, como la masculina, se guía por las apariencias.¹¹⁰

El criado sabe bien esto y que, como Jacob a Esaú,¹¹¹ él le ha robado la identidad a doña Leonor. De tal manera que se aprovecha de la credulidad del amante para que le haga una promesa: “no me habéis de hacer a mí / algún daño”.¹¹² A fin de que don Pedro haga el juramento, Castaño finge que muda de estilo y le da al galán palabra de matrimonio. Incluso, el gracioso se atreve a decirle que quiere “un muchacho / para que herede la hacienda”,¹¹³ y lo reta diciéndole que si no se llegan a casar será porque él se ha retractado, suceso que ocurre al término de la obra.

Cuando todos están en casa del galán burlado, éste y su contrincante don Carlos tienen un altercado, pues ambos pelean por la mano de doña Leonor. En esta escena el enredo llega a tal grado que ya nadie sabe a ciencia cierta a quién se está disputando: Doña Ana cree que lleva consigo a don Carlos, pero va del brazo de don Juan, su antiguo amante; don Pedro y don Carlos pretenden darse “mil muertes” por la que juzgan su amada, que es en realidad

¹⁰⁹ Valga recordar el pasaje de *La vida es sueño* en el que Astolfo ve a Rosaura disfrazada como criada de Estrella. Cuando la dama le dice que no es quien él cree, el duque le responde: “Basta, Rosaura, el engaño / porque el alma nunca miente / y aunque como Astrea te mire, / como a Rosaura te quiere.” (Calderón, *La vida es sueño*, Acto II, p. 139). Incluso el capitán del *Alcalde de Zalamea* de Calderón, quien a pesar de no ser digno de Isabel, la reconoce en la oscuridad. “Ella es: más que la luna / el corazón me lo ha dicho.” (Calderón, *El alcalde de Zalamea*, Acto II, p. 203)

¹¹⁰ Raquel Chang-Rodríguez, “Relectura de los empeños de una casa” en *Revista Iberoamericana*, p.415.

¹¹¹ Recordemos los versos en los que la jerónima hace una inversión de la historia del *Génesis*, en la que Jacob se hace pasar por su hermano para recibir la herencia que le correspondía. “Quiero acabar de aliñarme / que aún no estoy dama perfecta. / Los guantes, aquesto sí / porque las manos no vean / que han de ser las de Jacob / con que a Esaú me parezca.” (Jornada III, p. 137)

¹¹² Sor Juana, *Los empeños de una casa*, Jornada III, p. 144.

¹¹³ *Ibidem*, 143.

Castaño; y cuando la verdadera Leonor le dice a su amado que será su esposa, éste la desdeña pensando que es la hermana de su rival.

Más tarde, a fin de que todo se solucione, se van descubriendo las verdaderas identidades de los personajes que estaban encubiertos. El primero es don Juan, quien queda como marido de doña Ana; la segunda, doña Leonor, que se desposa con don Carlos; y el tercero, Castaño, quien reprende a don Pedro cuando éste descubre su verdadera personalidad y lo quiere matar:

¿Por qué? Si cuando
te di palabra de casamiento,
que ahora estoy llano a cumplirte,
quedamos en un concierto
de que si por ti quedaba
no me harías mal; y supuesto
que ahora queda por ti
y que yo estoy llano a hacerlo
no faltes tú, pues que yo
no falto a lo que prometo.¹¹⁴

Al galán, que conoce perfectamente la vergonzosa situación en la que se encuentra, no le queda más remedio que desistir de sus deseos de castigar al criado que lo engañó, y prefiere quedarse callado:

Tan corrido ¡Vive el cielo!
de lo que me ha sucedido
estoy, que ni a hablar acierto;
mas disimular importa
que ya no tiene remedio
el caso.¹¹⁵

En esta escena la poeta, lejos de inspirar compasión en el público por el personaje burlado, crea una situación completamente jocosa en la que los espectadores se sienten superiores a él. El público está consciente de la clase de persona que es don Pedro y de lo poco digno que es como amante de Leonor; por lo tanto, como expresó Eugenio Asensio: “ni la ignorancia vejada provoca compasión ni el victorioso despierta indignación.”¹¹⁶ O el propio Aristóteles

¹¹⁴ *Ibidem*, p.172.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 173

¹¹⁶ Jaime Asensio, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda hasta Quiñones de Benavente*, p.39.

en su *Poética*, que nos dice que en la comedia lo vergonzoso no puede ser ni doloroso ni destructivo porque es parte de lo ridículo.¹¹⁷

Hasta ahora he afirmado que Castaño luce a primera vista como un travestido prototípico; sin embargo, como traté de demostrar, no es así. Sor Juana es innovadora en el disfraz femenino ya que intensifica cada uno de los tópicos a los que recurren los dramaturgos en sus travestidos: el disfraz de Castaño es sumamente elaborado; la transformación en escena se hace escrupulosamente, y tiene incidencia directa en el espectador, pues además está descrita por el propio sirviente; hace partícipe al público del suceso de manera inmediata, al dirigirse abiertamente a él; se traviste no sólo en la apariencia sino también de forma lingüística al denominarse con adjetivos y sustantivos femeninos; asimismo adopta una postura femenina y se comporta como cree que lo haría una dama. Con esto, sor Juana crea un doble juego paródico: por un lado hace una sátira de lo que se supone que debe ser una mujer; por el otro hace un remedo caricaturesco de las convenciones acerca del disfraz en el teatro áureo, que no sólo se limita al travestismo masculino, sino que se extiende hasta el femenino. Lo interesante de esto es la meditación que hace acerca el recurso del cambio de atuendo propio por el del sexo opuesto, y la poética pintoresca que nos da de los disfrazados de mujer.

Otro aspecto importante es la burla que hace de don Pedro. La Fénix de América es la única que se atreve a enamorar a un personaje de estamento alto de un criado, y a elevar la condición de este último con ello. Todo de forma cómica y sin riesgo de que los espectadores se vieran afrentados, pues en la comedia se justifican estas peripecias. No es gratuito el comentario que alguna vez hizo Dolores Bravo sobre que “la comedia de capa y espada

¹¹⁷ Aristóteles, *Poética*, p. 75.

resulta la más subversiva al orden impuesto, a pesar de su tono ligero y la búsqueda de entretenimiento para el espectador.”¹¹⁸

Por último, el que la jerónima eligiera a un disfrazado de mujer y no al revés, a pesar de que los disfraces masculinos fueran mucho más recurrentes en el teatro áureo, me hace pensar en dos cosas. La primera, que sor Juana siempre trató de innovar en lo que escribía, por tanto no es extraño que, en esta obra dramática, eligiera un recurso de mayor dificultad a los comúnmente utilizados, el cual no sólo llevó a situaciones límites sino que además le sirvió para hacer una reflexión metateatral de él en la comedia.

La segunda, es posible que el hecho de que la dramaturga fuera mujer la motivara a preferir al travestido, para invertir el tópico de la joven que debe disfrazarse de hombre debido a que como dama no puede realizar alguna labor. Así como las doncellas realzaban su condición al disfrazarse de hombres, Castaño eleva la suya, aunque sea por unos momentos, al vestirse de mujer.

¹¹⁸ Dolores Bravo, “Vida y obra del Mexicano Fénix de la poesía, Sor Juana Inés de la Cruz” en *Teatro Mexicano: Historia y Dramaturgia*, p. 47.

4. “PUES NUNCA HE SIDO MÁS HOMBRE / QUE DESPUÉS QUE SOY MUJER”. EL PODER TRANSFORMADOR DE LAS GALAS FEMENINAS EN *EL AQUILES*

Para muchos estudiosos, Tirso de Molina fue uno de los dramaturgos que empleó el recurso del travestismo femenino de forma más compleja. De hecho, Carmen Bravo-Villasante señala que el tema en el escritor adquirió cualidades muy particulares, las cuales, incluso, califica como síntoma de barroquismo.¹¹⁹

Tan complicado y original llegó a ser el uso del cambio de indumentaria por la del sexo opuesto en sus personajes que, según José Homero Arjona, “la crítica cree que Tirso utilizó el recurso más que ningún otro dramaturgo español del siglo XVII”,¹²⁰ a pesar de que Lope de Vega recurrió a él cinco veces más que el mercedario. Arjona cree que esta idea errónea nació de la generalización sobre pruebas falsas, las cuales se suscitaron por las extravagancias que cometían las heroínas tirsianas que usaban el atavío varonil.

Para dar un pequeña muestra de lo que hablan los investigadores, recordemos tan sólo la comedia *Don Gil de las Calzas Verdes*. En ella la protagonista doña Juana se viste de hombre y toma el mote de don Gil, a fin de recuperar a su amante y con esto su honra. Cuando ya no le es suficiente ese disfraz para continuar con sus propósitos, la joven retoma las prendas femeninas, pero esta vez con el nombre de Elvira, y alterna una y otra identidad conforme lo va necesitando. La confusión se acrecienta, y el momento en el que parece que nada puede ser más ambiguo, surgen otros tres “Giles”: dos galanes, que en nada se asemejan al “original”, y una dama enamorada del embuste de doña Juana.

En la comedia apreciamos por lo menos cinco disfraces, de los cuales dos recurren al travestismo femenino; esto último se daba para incrementar la comicidad de las escenas y aumentar el enredo de la trama, pero también debido a la popularidad del disfraz varonil y al

¹¹⁹ Vid. Bravo-Villasante, *op. cit.*, p. 18.

¹²⁰ Homero Arjona, *op. cit.*, p. 122.

efecto erótico-visual que producía en el público, pues como dice Arjona, “el populacho gozaba ante el espectáculo vulgar de una mujer ceñida en traje de hombre.”¹²¹

Quizá esta sea una de las razones por las que el protagonista de *El Aquiles* fue interpretado por una mujer;¹²² ya que de esta forma, Tirso pudo llevar a las tablas no sólo el recurso del travestismo masculino sino a su vez, a una comediante vestida de hombre, todo en un mismo personaje; situación que, además, se justificaba perfectamente por la belleza andrógina del héroe y se ajustaba a las “extravagancias” de las que tanto gustaba el poeta.

No hay que olvidar, no obstante, que el manejo de la inversión del atuendo en Aquiles tiene características distintivas que lo alejan del recurso del travestismo femenino; a pesar de que Bravo Villasante afirma que en la obra “Tirso sigue con el disfraz femenino el mismo procedimiento que utilizó con el varonil.”¹²³

En este apartado, lo que me propongo precisamente es analizar cuáles son las peculiaridades del vestido de mujer en *El Aquiles*, las cuales difieren tanto del recurso opuesto (disfraz varonil) como del de su predecesor (el Aquiles de *El monstruo de los Jardines* de Calderón); y estudiar de qué forma el atuendo influye en el protagonista, pues estoy segura de que el héroe atraviesa por tres etapas distintas, que se ligan estrechamente a su indumentaria.

Un héroe en transición

Aquiles es un personaje híbrido desde su concepción.¹²⁴ Recordemos su origen: es hijo de la diosa Tetis, pero también de Peleo que, aunque de sangre real, es un mortal; lo que hace de este personaje un semidios: ni del todo hombre, ni del todo divinidad. De tal surte, el héroe se revela como un personaje indeterminado, ambiguo y contradictorio; con una vida efímera y

¹²¹ *Ibidem*, p. 138.

¹²² Lo que podemos apreciar en la acotación en la que se indica que Aquiles, “*ha de hacer la mujer vestida de pieles con un birtón* (ni el *Diccionario de Autoridades* ni el *DRAE* ni el *Tesoro de la lengua castellana o española* consignan la palabra *birtón*; en el *CORDE*, la única concordancia que aparece es la acotación de *El Aquiles*) [Tirso, *El Aquiles*, Acto I, p. 1912].

¹²³ Bravo-Villasante, *op. cit.*, p. 118.

¹²⁴ Como Hércules, el héroe que traviste Calderón en *Fieras afemina amor*.

compleja. Es un ser, como diría Hölderlin, “nacido para corto tiempo, precisamente por ser tan hermoso.”¹²⁵

Tirso aprovecha y explota esa personalidad indefinida del héroe. Para plasmarla en su drama, la refleja en el aspecto físico de Aquiles, pues lo hace, tal como la tradición lo pinta, un individuo andrógino que participa tanto de lo masculino cuanto de lo femenino. Esta apariencia le da al personaje una belleza particular y discordante que, de acuerdo con Abad, se acentúa “en lo aberrante y excesivo.”¹²⁶ Por ello, Deidamia al verlo le dice:

Monstruo, mas no digo bien,
que ofendo tu gentileza,
aunque tan rara belleza
monstruosidad es también.
Deidad de este bosque umbroso,
héroe, semidiós u hombre,
que no hallo decente nombre
que cuadre a tu rostro hermoso.¹²⁷

La princesa llama a Aquiles *monstruo*, que –según el *Diccionario de Autoridades*– es la producción contra el orden de la naturaleza, pero por extensión también se le dice así a lo que es extraordinario; de ahí que la infanta no encuentre palabras que definan lo que está viendo, ya que nada *cuadra* con la beldad del mancebo, como tampoco con sus acciones.

Una de las ideas neoplatónicas más comunes de la época es que el amor proviene de la vista, ya que la belleza del cuerpo es el reflejo del alma; por lo que es lógico que Deidamia se enamore inmediatamente del héroe. Por ello, resulta paradójica la forma de actuar del semidiós, ya que a pesar de que es hermoso, su comportamiento es el de un salvaje, como lo advierte Quirón:

En las fieras corresponda
al cuerpo la rustiqueza,
pero no en ti, cuya suerte,
si tan bello quiso hacerte,
arrepentido repara
que enamoras con la cara
y con los brazos das muerte.¹²⁸

¹²⁵ Apud Manuel Abad, *op. cit.*, p. 179.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 180.

¹²⁷ Tirso de Molina, *El Aquiles*, Acto I, p. 1914.

De esta forma es como vemos al campeón homérico en su primera etapa: hombre y bruto a la vez, hermoso y bestial a un tiempo. Mas el personaje aclara que él no es culpable de esto, pues al criarse en los montes, probablemente ahí fue donde se transformó en las fieras de cuya leche y carne se alimentó.¹²⁹ Además las pieles que lo cubren influyen directamente en él, pues hace que se parezca más a los animales que lo engalanan.

Para Fausta Antonicci, estos motivos del salvaje servían como marcas icónicas para que el espectador pudiera distinguir que se encontraba frente a la historia de un héroe.¹³⁰ Lo que seguramente fue así, pero también ayudan al público entender la ambigüedad de este personaje en particular.

Aquiles, como salvaje, es cruel, hostil e imprudente; como dios es soberbio y altivo. En conjunto, estas actitudes realzan su parte viril de una forma que quizá parece excesiva; sin embargo, son precisamente esas cualidades las que ayudarán a contrastar el cambio que tendrá el protagonista en su segunda etapa, y que culminará en la tercera; transformación que sufrirá gracias al amor que siente por Deidamia.

A fin de acentuar el cambio del héroe, Tirso exalta primero la furia del guerrero en una disputa que tiene con Quirón y Tetis, discusión que inmediatamente quiere vengar en “los leones y los tigres”.¹³¹ La madre del dios quiere detenerlo, pero el joven le responde insolentemente: “Escuche el miedo / consejos y persuasiones”¹³² y se va. Lo siguiente que ve el público de Aquiles es al semidios entrando en escena con Deidamia desmayada en brazos.

En cuanto despierta la infanta, el héroe tiene un cambio de actitud radical que él mismo reconoce:

¹²⁸ *Ibidem*, pp. 1912-1913.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 1913.

¹³⁰ Fausta Antonicci, “El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón” en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-salvaje-en-la-comedia-del-siglo-de-oro-historia-de-un-tema-de-lope-a-caldern-0/html/>.

¹³¹ Tirso de Molina, *El Aquiles*, Acto I, p. 1914.

¹³² *Idem*.

Princesa de mis ojos,
 [...]
 solía yo, no ha mucho,
 matando entretenerme,
 haciendo mal holgarme,
 pacífico ofenderme,
 cazando día y noche,
 huían igualmente
 los brutos y las gentes.
 [...]
 Tú sola, victoriosa,
 trofeos grabar puedes
 [...]
 penetra con los ojos
 un alma, que entre pieles
 rendida te idolatra.¹³³

El héroe muda su estilo de forma inmediata al ver a Deidamia. Incluso ella, después de juzgarlo monstruo, se sorprende de escucharlo “discreto”, “persuasivo”, “elegante” y “sabio”,¹³⁴ e intrigada le pregunta al mancebo: “¿en qué escuelas aprendes / retórica amorosa / en montes elocuentes?”¹³⁵. Es claro que el joven no conocía esa “retórica amorosa”; pero una vez que se ha cultivado en el arte de amar, jamás volverá a ser el mismo. No puede ser de otra forma, pues ha sido tocado por la fuerza creadora y transformadora del universo: el amor,¹³⁶ el cual “es clave en el orden del mundo: es armonía y consonancia. Es la fuerza motriz del cosmos que da coherencia a toda la creación.”¹³⁷

A partir de este momento, el espectador ve a un Aquiles que se renueva paulatinamente. Aunque todavía vestido de pieles en esta primera etapa, el joven se convierte incluso en un hombre capaz de llorar cuando imagina perdido su amor. Ante esta actitud, su madre lo reprende y cuestiona su virilidad: “refrena el enojo vano, / que no eres hombre pues

¹³³ *Ibidem*, pp. 1914, 1915

¹³⁴ *Ibidem*, p. 1915

¹³⁵ *Idem*.

¹³⁶ Así lo dice Laurencio en *La dama boba* de Lope de Vega, al ver que Finea comienza a tener cambios en su actitud: “Amor, señores, ha sido / aquel ingenio profundo / que llaman alma del mundo, / y es el doctor que ha tenido / la cátedra de las ciencias; / porque sólo con amor / aprende el hombre mejor / sus divinas diferencias.” (Acto II, p.88). O la misma Finea: “Mil gracias, Amor, te doy, / pues me enseñaste tan bien / que dicen cuantos me ven / que tan diferente soy.” (Lope de Vega, *La dama boba*, Acto III, p. 122).

¹³⁷ Asensio, “Casos de amor en las comedias de Tirso de Molina” en *Cuadernos hispanoamericanos*, p. 53.

lloras.”¹³⁸ Tal como dice Tetis, el llanto no está bien en los hombres; sin embargo, en ocasiones la causa lo amerita,¹³⁹ pues las lágrimas son “el símbolo del dolor y de la intercesión”,¹⁴⁰ y sólo las lloran aquellos que poseen un alma virtuosa y elevada.

Pese a ello, el cambio más notorio no se encuentra en el líquido humor que el semidiós derrama en ese momento, sino en su segunda faceta, cuando trueca las pieles del tigre y del león por las sayas y los chapines de una dama.

Al inicio de esa transformación, Aquiles piensa que degenera “con aquestos trajes viles”,¹⁴¹ y cree no vale tanto “un torpe amor”¹⁴² como su opinión, pues sabe que se afrenta a sí mismo vestido de mujer. La actitud del personaje ante esta situación marca una gran diferencia con las heroínas que portan el ropaje masculino en las comedias, pues la mayoría de las jóvenes que se visten de varón lo hacen sin ningún inconveniente y ninguna siente que usa “trajes viles”. Aquiles, en cambio, es casi obligado por su madre a travestirse, y se niega constantemente a aceptar el atuendo femenino. Pese a ello, cuando se entera de que Deidamia se casará con Lisandro si él no defiende su amor, el héroe prefiere que se haga pública la infamia del vestido que lleva, si con ello puede ser acreedor al amor de su dama. Además sabe que las deidades, con tal de obtener a alguna doncella, son capaces de efectuar transformaciones de amor; así que se convence de que lo que hace está bien: puesto que las divinidades no dejan de serlo cuando se convierten en animales u otros elementos de la naturaleza, Aquiles, aunque vestido de mujer, continúa siendo hombre:

Aquiles enamorado
se disfrace de mujer.
No pierda yo mi opinión

¹³⁸ Tirso de Molina, *El Aquiles*, Acto I, p. 1919.

¹³⁹ Así se excusa don Diego al llorar, cuando cree irrecuperable su amor en *Los amantes de Teruel* de Juan Pérez de Montalbán: “Y si esto no te mueve, señor mío, / muévante aquestas lágrimas que lloro. / Perdona aquí el decoro, / que aunque el valor extrañe los gemidos, / para sentir se hicieron los sentidos.” (Montalbán, *Los amantes de Teruel*, Acto I). Y el propio don Gutierre en el momento en el que piensa que ha perdido su honor en *El médico de su honra* de Calderón de la Barca: “y en ocasión como esta / bien podéis, ojos, llorar: / no lo dejéis de vergüenza” (Calderón, *El médico de su honra*, Jornada II, p. 153).

¹⁴⁰ Jean Chevalier, *Lágrima en Diccionario de los símbolos* p. 625.

¹⁴¹ Tirso de Molina, *El Aquiles*, Acto II, p.1920.

¹⁴² *Idem*.

con vosotros, que no es nuevo
en Neptuno, Jove y Febo
transformarse. Dioses son,
y hombre Aquiles que hoy imita
a Júpiter vuelto en toro,
águila, cisne, nube, oro
con que mi amor acredita.¹⁴³

Una vez que el héroe ha aceptado su nuevo papel, lo arduo será adaptarse a él, pues se encuentra ataviado con un traje que va muy bien con sus facciones físicas, pero no con su personalidad, por lo que anda discorde con el personaje que aspira a interpretar.

Aquiles no sabe caminar sobre el calzado alto que le han puesto, ni puede controlar bien sus movimientos, por lo que más bien le parecen “grillos / cadenas, prisiones, cepos, / que con hacerlos pedazos / quedara libre después.”¹⁴⁴ Hace reverencias a la manera de los soldados en lugar de hacerlas a la manera femenina; cuando por fin intenta saludar como una dama, se cae de los chapines (“Juráralo, madre, yo / que en haciéndome mujer / había luego de caer.”¹⁴⁵). Su espíritu marcial continúa tan vivo como antes o más, ya que esta vez el guerrero tiene celos, y como él mismo lo dice: “que si libre de pasiones, / despedazaba leones / Aquiles, ¿qué hará con celos?”¹⁴⁶ Le da con tanta fuerza la mano a Lisandro que lo hace gritar de dolor. Prefiere el florete a las agujas y el dedal, incluso reta a duelo a su rival de amores y después lo persigue con una espada de esgrima.

A pesar de que el héroe da varios indicios de su verdadero sexo, a nadie se le ocurre pensar que no es quien simula (Nereida, supuesta hija de Tetis y prima de Deidamia). En lugar de eso, sus actos suelen ser malinterpretados: la infanta, por ejemplo, toma por lisonjas los requiebros que su prima le hace; Lisandro cree que son por él los arrebatos que tiene Nereida en su contra, ya que “siendo vos mujer como ella [Deidamia] / ¿quién duda que los formáis / por quererme bien a mí?”¹⁴⁷

¹⁴³ *Ibidem*, p. 1921.

¹⁴⁴ *Idem*.

¹⁴⁵ *Idem*.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 1923.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 1927.

Ante estos equívocos, Aquiles se ofende, avergüenza y molesta. Lo primero, porque un hombre lo corteja y piensa que es mujer: “¡Oh, mal haya / el disfraz e infame saya / que me afrenta y afemina!”¹⁴⁸ Lo último, porque por ello no logra conseguir el amor de su amada. Así que como es obvio, el semidios no puede guardar el secreto de su verdadera identidad por mucho tiempo.¹⁴⁹

Lo interesante de la forma en la que Aquiles revela su identidad es la originalidad con la que Tirso maneja la situación: hace teatro dentro del teatro, a lo cual, a pesar de ser muy utilizado en la época, ningún dramaturgo había recurrido en sentido estricto.¹⁵⁰ Para insertar este recurso en el drama, el mercedario introduce primero una conversación entre Deidamia y Aquiles-Nereida, en la que esta última se disculpa de la actitud belicosa que tuvo con Leandro, diciendo que

... iba a hacer
la naturaleza en mí
un varón, y arrepintióse:
hizo medio hombre y quedóse
lo que en mí faltaba; así
acabó lo que quedaba
en mujer.¹⁵¹

Una vez que Aquiles ha confesado su naturaleza andrógina, pide a su amada que le cumpla un capricho: que finja que ella es su dama y que él es su galán. Aquí el mercedario aprovecha para presentar un cuadro amoroso de gran intensidad, a diferencia de Calderón de la Barca, quien no consiente el hábito femenino en Aquiles para las escenas amorosas, porque “en el de mujer parece / que está violento el cariño”.¹⁵²

¹⁴⁸ *Idem*

¹⁴⁹ A diferencia del personaje de *El monstruo de los jardines*, que revela “involuntariamente” su identidad en un aparte, porque “presto (¡oh fácil ser!) / hábito de hablar me dio / el hábito de mujer.” (Calderón *El monstruo de los jardines*, Jornada II p. 2007), en *El Aquiles*, esto parece una consecuencia lógica de la trama.

¹⁵⁰ La crítica señala que el mero disfraz se considera ya teatro dentro del teatro, debido a la actuación que hace el que encubre su identidad; mas en el caso de *El Aquiles*, los personajes hacen una representación teatral a modo de las comedias de la época.

¹⁵¹ Tirso de Molina, *El Aquiles*, Acto II, 1928.

¹⁵² Calderón, *El monstruo de los Jardines*, Jornada II, p. 2010.

Al principio Deidamia se niega ante la petición de Nereida, pero al ver que ésta no cederá en su porfía, decide cumplir con su antojo, lo que no resulta difícil porque, como le explica a su prima:

... retratada
miro en tu rostro y presencia
la de un hombre cuya copia
eres y me hechizó a mí
no ha mucho.¹⁵³

El héroe aprovecha el juego para darle pistas a su amada sobre quién es en realidad, y rememora el momento en el que se conocieron. En esta escena es tan intenso el juego entre lo aparente y lo real que el público ya no sabe dónde termina la farsa ni donde comienza la verdad.

Ambos continúan con la actuación hasta que Aquiles, inflamado de amores, besa la mano de Deidamia y le dice:

¡Ay nieve, que helada abrasas!
¡Ay fuego, que ardiendo hielas!
¡Ay mano, en fin que consuelas
cuando con flechas traspasas!
Por la boca el alma pasas,
y cuando mis penas locas
envidian penas que tocas
todos mis miembros se holgaran,
hacerse un Argos de bocas.¹⁵⁴

En ese momento, Deidamia siente que el juego se ha salido de control y le pide a su prima que pare, porque parece “que va esto de veras”.¹⁵⁵ El semidios, que hablaba en serio, monta en cólera, pero sabe que no puede revelar su identidad tan fácilmente; entonces finge ser hermana de aquel hermoso monstruo que la princesa vio en el monte, y le reprocha la traición que ha hecho a Aquiles.

¹⁵³ Tirso de Molina, *El Aquiles*, Acto II, 1930.

¹⁵⁴ *Idem.*

¹⁵⁵ *Idem.*

Lo interesante viene cuando el protagonista sale de escena y anuncia, desde dentro y con voz de varón, “espectáculos funestos”,¹⁵⁶ porque se sigue suponiendo que es Nereida la que está hablando; de ahí que la infanta, al escucharla, pregunte temerosa: “¿Qué escucho? ¡Nereida! ¡Ay / cielos!”¹⁵⁷ Después, casi de forma inmediata, Aquiles entra vestido “de hombre con calzas y jubón”,¹⁵⁸ convirtiéndolo todo en confusión.

Al principio Deidamia piensa que un traidor ha dejado entrar a un hombre, así que comienza a dar voces; entonces Aquiles, para calmarla, le dice que es Nereida. La infanta ya no sabe qué creer, pues no concuerda lo que ve con lo que oye; nada tiene sentido, no hay elementos que la ayuden a discernir qué es mentira y qué es verdad.

De acuerdo con Bravo-Villasante, el efecto que Tirso logra con esta escena es inverso al del teatro clásico, en el que el público es el único que domina el profundo juego teatral que se está representando; pues aquí “el espectador, aunque lo sabe todo, también es tocado por la confusión por este entrecruzamiento de motivos y de superposición de planos, por este desorden aparente, y disfruta de participar en este difícil enredo.”¹⁵⁹

Sin embargo, la confusión no puede ser eterna. Así que Deidamia le pregunta a ese ser híbrido que tiene frente a sí, si es Nereida o Aquiles; a lo que el héroe responde, sorprendentemente, que ambos:

Uno y otro, que no quiero
con amorosos engaños
tener tu temor suspenso.
Disculpen llamas de amor
disfraces que han encubierto
con peligro de mi fama
el valor que en tanto tengo.¹⁶⁰

A pesar de que el héroe dice que el traje de mujer lo afrenta, no puede inclinarse a uno u otro género, y asume una personalidad de naturaleza dual y andrógina. Bien pudo decir que

¹⁵⁶ *Ibidem*, p.1932.

¹⁵⁷ *Idem*.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 1933.

¹⁵⁹ Bravo-Villasante, *op. cit.*, p. 120.

¹⁶⁰ Tirso de Molina, *El Aquiles*, Acto II, 1932

era Aquiles disfrazado de Nereida, pero en lugar de eso se decide por “uno y otro”, pues comienza a ser consciente de que las dos identidades conviven en él.

En esta segunda etapa Aquiles es amoroso, de temperamento irascible aún, pero con la posibilidad de ser sosegado, e incluso sometido; así le dice a Deidamia: “Tu amor oprime mi cuello, / obedecerte es forzoso”.¹⁶¹ Se convierte en un amante constante y acepta que ahora es más hombre de lo que fue antes:

Ya yo, mi bien, te he jurado,
mientras durare esta guerra,
guardar la prisión que encierra
la gloria que amor me ha dado;
si de mujer disfrazado
vengo esposa a poseer
lo que de hombre he de perder,
mujer mi dicha me nombre,
*pues nunca he sido más hombre
que después que soy mujer.*¹⁶²

Si Aquiles era una bestia cuando vestía de pieles, una vez que se ha puesto el ropaje femenino puede llamarse hombre y sentir que realmente lo es. Esto se debe, por supuesto, al amor que siente por Deidamia, que es el que realmente lo ha transformado; sin embargo, la metamorfosis del héroe jamás hubiera ocurrido sin el atuendo de mujer que ahora viste, pues éste es el que le permite vivir en el ambiente refinado del palacio.

No obstante, las galas femeninas no están bien vistas por todos. El héroe ya se había reprochado anteriormente el usarlas; Diómedes dice que “no es bien que viva / tal valor afeminado”;¹⁶³ y Ulises, que estaba buscando al guerrero para llevarlo a la lucha, se aprovecha del oprobioso disfraz de Aquiles para que sea él mismo quien se descubra.

Para hallar al héroe, tal como en el mito de Higinio, Ulises finge ser un mercader y entra en la corte de Licomedes con obsequios para las damas. Entre los regalos, el falso comerciante coloca tanto una espada como un espejo, y espera que Aquiles el que elija uno de ellos. A fin de que sea más fácil el encuentro con el semidiós, Ulises hace que una de sus

¹⁶¹ *Ibidem*, Jornada III, p. 1937.

¹⁶² *Idem*, *subrayado mío*.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 1936.

esclavas cante una canción en la que hace alusión al mito de Hércules, en el cual “en traje vil de mujer / dicen que le halló Jasón”.¹⁶⁴ Aquiles, que en ese instante estaba vestido de mujer y se dejaba peinar y acariciar por Deidamia, se siente afrentado ante tal canción:

Para mí voz de metal
es, pues me incita a furor
¿No ves cómo reprende mi amujerado valor
y en un nombre ajeno me injuria
su tácita reprensión?¹⁶⁵

Deidamia trata de convencer a su amado de que el canto es una gran coincidencia, pero la extraña voz continúa con su canto hasta que se hace insufrible y obliga a Aquiles a que se arrepienta del traje que tiene puesto:

Ya no se puede sufrir
tanta afrenta, ¡vive Dios!,
que por mí lo dice todo
viendo que sufriendo estoy
el vil peine en mis cabellos.
¡Afuera torpe afición;
vengad injurias cantadas
y volved honra por vos.¹⁶⁶

Una vez que ha surtido efecto la canción en el guerrero, entra Ulises con los obsequios, entre los que se encuentra un espejo. Tal como lo había planeado el mercader, Aquiles se mira en el espejo y esta vez no es capaz de soportar verse con tal atuendo. Lo interesante es que, unas escenas antes, Deidamia le ofrece un espejo para que se mire y el galán se niega a verse en él, no porque se sienta avergonzado de la ropa que viste sino porque

Si en tus ojos
puedo verme, mal consejo
me das, por sus soles dejo
esa luna en que fingida
mi imagen miro esculpida,
pues en ti vive, en su centro,
mi amor.¹⁶⁷

En los ojos de Deidamia, Aquiles se podía ver tal cual era, mezcla de hombre y mujer; pero una vez que se ha dado cuenta de que el atuendo femenino disminuye su valor, no puede

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 1937.

¹⁶⁵ *Idem*.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 1938.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 1937.

seguir con él. Justo en ese momento el héroe llega a su etapa de madurez y perfección, la última que apreciamos en el drama. En ese instante, el héroe tiene que aceptar por primera vez su destino y enfrentarse a él. Lo que lo anima a hacerlo de una vez por todas es que escucha caja y clarines. De inmediato surge el espíritu belicoso de Aquiles y quiere lanzarse a la guerra. Licomedes, quien piensa que es su sobrina, al verlo lo juzga loca; pero Ulises le responde que “no es mujer, aunque merece / del traje que lo envilece, / que lo intitulen así.”¹⁶⁸

En la siguiente escena Aquiles sale vestido de hombre y con espada. Una vez que ha dejado el atavío femenino recupera su valor, rompe las “prisiones del amor tierno”¹⁶⁹ y piensa en satisfacer su ultraje. Le pide al rey que guarde el decoro de su hija, pues la quiere como esposa; no obstante, Deidamia sabe que no podrán estar juntos de nuevo, pues Aquiles ahora es hombre por completo y se ha vuelto mudable. En efecto, tal como lo sospechaba la doncella, Aquiles no es capaz de conservar su palabra de amor y comienza a galantear a la princesa Policena. Deidamia se ofende ante tal “esposo fementido”¹⁷⁰ y, como muchas otras damas de comedia, se viste de hombre para vengar su honra. En la última escena, reta a Aquiles a duelo sin que éste sepa en qué ha ofendido a ese “varón” que cree desconocer.

Deidamia: Yo he de matarme contigo
antes que el guante te dé.
Aquiles: ¿Quién eres, hombre atrevido?
Deidamia: Sabráslo si me busques.
Aquiles: ¿Dónde?
Deidamia: ¡Traidor, en ti mismo!¹⁷¹

Deidamia cree que Aquiles podrá reconocerla porque ambos deberían compartir la misma alma; pero el héroe ha cambiado tanto que ya no es el mismo de antes y, a aunque la buscara en sí mismo, sería incapaz de encontrarla. El dios ahora tiene otras prioridades que nada tienen que ver con el amor.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 1940.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 1941.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 1945.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 1947.

Para Everett W. Hesse y William C. McCrary,¹⁷² esta escena significa el vencimiento del deber ser sobre el amor como apetito, porque Aquiles acepta sus responsabilidades; mas los estudiosos dicen que el fuego del amor se enciende nuevamente cuando el héroe ve a Policena. Por mi parte, creo que no hay tal vencimiento, pues si éste en efecto se hubiera dado, Aquiles no hubiera sucumbido nuevamente a “livianos amores”. También, a mi modo de ver, el amor que Aquiles sentía por Deidamia tuvo que ser puro, pues de lo contrario no hubiera ejercido la fuerza transformadora que lo cambió.

Es cierto que el semidios no es el único en la comedia que abandona el verdadero amor por las obligaciones que le corresponden; al inicio del drama, vemos que Ulises lo hace. Ambos personajes se resisten a asumir su destino, pero al final los dos terminan por aceptarlo y sacrifican por él su amor.

Asimismo Everett W. Hesse y William C. McCrary creen que la indumentaria transforma a Aquiles sólo en la apariencia exterior;¹⁷³ sin embargo, como traté de demostrar, el protagonista atraviesa por tres diferentes etapas que tienen incidencia directa con su vestimenta.

En la primera fase Aquiles está vestido de pieles y es un salvaje semejante a los animales. Como tal, se comporta bruscamente, mata a sangre fría y es incapaz de preocuparse por nada ni por nadie; no diferencia a los brutos de los hombres, y no acepta consejos ni de su propia madre. Pero todo esto cambia cuando Aquiles es tocado por el amor de Deidamia.

En el segundo período el héroe usa ropa femenina y acentúa su naturaleza andrógina. Paradójicamente, ésta es la primera vez que siente que en verdad es hombre. Lo que es lógico, pues si antes era parecido a los brutos, con las galas femeninas se acerca más a lo humano. Además se pueden apreciar en el joven grandes cambios de actitud, los cuales continuarán

¹⁷² Everett W. Hesse y William C. McCrary, “The Mars-Venus Struggle in Tirso’s *El Aquiles*” en *Bulletin of Hispanic Studies*.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 146.

evolucionando hasta el final de la obra, como son la capacidad de amar, de sosegar ante la voz del ser amado, y de someterse a la voluntad de éste.

En la tercera fase el semidios se vuelve un hombre completo; abandona las prendas femeninas y no sólo viste las que son propias de su sexo, sino las que pertenecen a su condición, pues se atavía como guerrero. En este momento, Aquiles acepta por primera vez sus responsabilidades y llega al punto máximo de su evolución; sin embargo, ha perdido valores que tenía cuando portaba el traje de mujer: olvida el verdadero amor y se convierte en un ser mudable. Me pregunto a qué se debe esto último. Es probable que a Tirso le pareciera que las mujeres eran más constantes en el amor que los hombres,¹⁷⁴ y por ello atribuyera esta cualidad al héroe cuando vestía ropas femeninas.

Ya he hablado antes de las creencias de la época, las cuales decían que la naturaleza tiende siempre hacia las formas más perfectas: a que la mujer se transforme en hombre y no al revés.¹⁷⁵ Así pues, parece que el poeta ilustra estas ideas en su drama, ya Aquiles inicia como un salvaje, el cual se convierte posteriormente en mujer (en sentido simbólico), para terminar, en el punto máximo de la evolución, como hombre, es decir, como un ser perfecto y acabado.

¹⁷⁴ Esta idea se puede apreciar también en *La república al revés*, *Don Gil de las Calzas Verdes*, *El burlador de Sevilla*.

¹⁷⁵ Vid Ancke Birkenmaier “Travestismo latinoamericano: Sor Juana y Sarduy” en <http://lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/birkenmaier.html>, p. 5.

5. UN MUNDO AL REVÉS: EL DOBLE TRAVESTISMO EN *LAS MANOS BLANCAS NO OFENDEN*

La crítica señala que Calderón fue uno de los dramaturgos que participó con menos entusiasmo en el fenómeno del travestismo femenino.¹⁷⁶ Aun así, utilizó este recurso en diez de sus piezas teatrales,¹⁷⁷ quizá para someterse al gusto de la época. Sin embargo, cabe señalar que el escritor también empleó en cuatro obras el travestismo masculino, a pesar de que éste no gozó de tanta popularidad como el femenino; y aunque el número de comedias parece insignificante comparado con el grueso de su obra, después de Lope de Vega, el autor de *La vida es sueño* fue el poeta que más recurrió al disfraz femenino.

Como muchos otros dramaturgos, Calderón se valió del travestismo masculino en un gracioso, que era lo más común, pero debido a su gusto por lo novedoso, además enfaldó a dos héroes mitológicos¹⁷⁸ y a un galán; ya que, por un lado, estos personajes eran menos frecuentes y permitían mayor alcance en el manejo del disfraz; y, por el otro, se adecuaban mejor a los gustos del poeta, quien nunca faltó a las leyes del decoro.

Debo hacer hincapié en que el caso del galán vestido de mujer, más que el del personaje mitológico, representó todo un reto para los dramaturgos que lo llevaron a escena, pues su justificación, a excepción de *El Conde Fernán González*, no se hallaba en una tradición aceptada previamente por la mitología o la historia. Así que Calderón tuvo que ser muy cuidadoso al utilizar el atuendo femenino en César, el protagonista de *Las manos blancas no ofenden*, sin que resultara obsceno o deshonesto.¹⁷⁹

¹⁷⁶ José Homero Arjona en “El disfraz varonil en Lope de Vega”, p. 121; Carmen Bravo-Villasante en *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI y XVII)*, p. 137; Kenji Inamoto en “La mujer vestida de hombre en el teatro de Cervantes”, p.137.

¹⁷⁷ A saber: *La devoción de la cruz*, *La vida es sueño*, *El Joseph de las mujeres*, *La española en Florencia*, *Hado y divisa de Leónida y Marfisa*, *Afectos de odio y amor*, *El castillo de Lindabridis*, *La hija del aire*, *Las manos blancas no ofenden* y *Los tres efectos de amor*. (Cf. Bravo-Villasante, *op. cit.*, p. 29)

¹⁷⁸ Aquiles en *El monstruo de los jardines* y Hércules *Fieras afemina amor*.

¹⁷⁹ Como sucedía en el caso de los graciosos, e incluso en el del galán Macías de *El español más amante de Bances Candamo*; en la comedia el personaje se viste de mujer para poder gozar de los favores de su dama.

Y en efecto, el genio de este dramaturgo permitió que el personaje de su comedia se engalanara con ropa femenina sin imprimir a este hecho el menor tono de comicidad; asimismo, le dio un lugar muy importante al disfraz femenino del protagonista, utilizándolo para exponer nítidamente el mundo al revés y presentar cuadros muy interesantes en los que la realidad y la apariencia confunden sus límites.

Por si esto fuera poco, agregó una complejidad aún mayor a la comedia, al introducir también el travestismo de Lisarda, prima de César. De esa manera, creó una dualidad indisoluble entre ambos personajes, ya que tanto Lisarda como César se presentan como entidades complementarias a lo largo de la trama. Además, “quizá toda la intención del dramaturgo está puesta sobre estas posturas escénicas [... que no pretendían] más que fijar la atención sobre el disfraz de un hombre vestido de mujer, y el de una mujer vestida de hombre.”¹⁸⁰

Por todo lo anterior, lo que me propongo estudiar en *Las manos blancas no ofenden* es, por un lado, el paralelismo existente entre César y Lisarda y el juego de correspondencias que hay entre los primos, pues la comedia se basa en un esquema de relaciones sincréticas entre los dos personajes, que ayudan al desenvolvimiento del travestismo de ambos; por el otro quiero señalar el papel desempeñado por el juego de apariencia y realidad en la comedia, el cual es un tema constante al que se alude a lo largo de la obra, y que logra su efectividad gracias al disfraz masculino de Lisarda y al femenino de César.

Dualidad y paralelismo

Antes de continuar, recordemos brevemente el argumento de la comedia. Los primos César y Lisarda, cada uno por su cuenta, deciden escapar de sus hogares para ir en busca de sus amores: la princesa Serafina y Federico, respectivamente. A fin de lograrlo, los dos truecan

¹⁸⁰ Bravo-Villasante, *op. cit.*, p. 151.

sus prendas por las del sexo opuesto: el mancebo huye vestido de mujer con su ayo Teodoro, en un bote; la dama, vestida de hombre con su criada Nise, a caballo. Ambos personajes arriban de forma accidentada –también separadamente, pero al mismo tiempo– a las afueras del palacio de Serafina, y son rescatados por los pretendientes de ésta: Federico (antiguo amante de Lisarda) y Carlos. Una vez a salvo, tanto César como Lisarda se presentan ante la princesa; la dama dice ser César, el príncipe de Orbitelo; y el joven, Celia, hija de un mercader. A partir de ahí se crean múltiples enredos, pues César no puede retomar su nombre ni su estado debido a que Lisarda ha asumido esa identidad frente a todos.

Escenas más tarde, aparece Enrique, el padre de Lisarda, quien anda en pos de su sobrino César, pues su madre lo busca desesperadamente. Esto pone en graves aprietos a Lisarda, ya que ha tomado la identidad de su primo, y sabe que en cuanto su padre la vea, se dará cuenta de que ha escapado de su casa y ha puesto en peligro el honor de ambos. Así que la joven pide a Federico que la ayude, lo que el caballero no puede hacer sin comprometer la relación que tiene con Serafina; así que, al final, a Federico no le queda más remedio que decir la verdad y confesar quién es en realidad Lisarda. Una vez que se descubre esto, César también puede revelar su identidad, y tanto él como su prima vuelven a vestir las prendas que les pertenecen.

Como se puede apreciar, *Las manos blancas no ofenden* se construye sobre una base dual en dos líneas de acción: la principal, que es llevada por César, el príncipe de Orbitelo; y la secundaria, que involucra a Lisarda, su prima. El paralelismo de ambas líneas se da no sólo en el plano temático, sino también en el nivel de las acciones y de los recursos teatrales, como lo es el travestismo de ambos personajes.

Por un lado se encuentra César, quien quedó como heredero de su padre desde tierna edad. A partir de ese momento su madre estuvo a cargo de él, lo apartó de las actividades

varoniles en un afán extremo por resguardarlo, e hizo que aprendiera las que son propias de una mujer; asimismo, lo crió entre damas y sólo permitió que lo instruyera un hombre, su ayo Teodoro, “por no hallar / mujer en el mundo sabia / que si la hubiera en el mundo, / sin duda es que la buscara”.¹⁸¹

De esta manera, el príncipe se presenta ante el espectador con cierto aire femenino, ya que no monta ni pesca ni caza, mucho menos sabe cómo usar una espada; pero, por otro lado, canta y sabe tocar instrumentos. Así que no resulta extraño que César desempeñe más o menos la misma función que las damas vestidas de hombre del teatro áureo, pues vestido de mujer se lanza a la aventura de conquistar el amor de su amada. De tal forma, dentro de la clasificación que hace Bravo-Villasante, el mancebo cumple con la misma función de la *donna innamorata* –o, como yo le llamaré, la del *gentiluomo innamorato*– en lugar de la más varonil que es la de la dama guerrera.¹⁸²

Del otro lado se halla Lisarda, quien nació como víbora, pues le costó la vida a su madre. Al contrario de lo que le sucedió a César, la dama quedó al cuidado de su padre, quien para salvaguardarla de los riesgos de la vida, lejos de alejarla del mundo, le enseñó a protegerse de él; así que la crió “entre los estruendos / de Marte”¹⁸³ y la instruyó en el manejo de la espada y el caballo, por lo que ella misma dice: “Segunda naturaleza / la costumbre ¿no me ha hecho / tan varonil [...]?”¹⁸⁴

Como su primo, Lisarda también trueca su vestimenta por la del sexo opuesto para ir en busca de su amado; sólo que la joven no desea conquistarlo, sino recuperar su honra, pues el galán que antes la cortejaba cambia de parecer, y ahora se da a la tarea de conquistar a otra dama, lo que Lisarda no puede permitir y que evitará a toda costa.

¹⁸¹ Calderón, *Las manos blancas no ofenden*, Jornada I, p.1088.

¹⁸² A diferencia de Aquiles en sus diversos dramas, en los cuales aunque se viste de mujer para alcanzar el favor de su dama, nunca deja de lado su esencia marcial.

¹⁸³ Calderón, *Las manos blancas no ofenden*, Jornada I, p. 1086.

¹⁸⁴ *Ibidem*, pp. 1086-1087

Así pues, debido a lo que los mismos personajes cuentan, el público sabe que tanto César como Lisarda crecieron en ambientes que hacen verosímil el cambio de su vestuario por el del sexo opuesto. Además el carácter de ambos colabora en esto, ya que el espectador aprecia frecuentemente actitudes varoniles en Lisarda, mientras que ve constantes suspiros y nostalgia en César. Al mismo tiempo, el mancebo tiene características físicas que le ayudan a pasar por mujer, pues es “un hermoso joven bello / en cuyo labio la edad / aún dio el perfil primero / de la juventud”,¹⁸⁵ y la “naturaleza se agravia, / quejosa de que el cabello / crecido y trenzado traiga.”¹⁸⁶

Pero si eso no es suficiente para hacer creíble el disfraz que utilizan los personajes, Calderón recuerda a su público que este tipo de recursos tiene ya una larga tradición literaria.¹⁸⁷ Por ejemplo, cuando a la dama se le ocurre vestirse de hombre, para justificarse dice lo siguiente:

Y pues lo que en un instante
proviene, sucede, ea, ingenio,
a nueva fábula sea mi vida asunto;
que puesto que de celosas locuras
están tantos libros llenos
no hará escándalo una más.¹⁸⁸

O el momento en el que César, a quien le parece increíble todo lo que está viviendo, se pregunta:

Si algún ingenio quisiere
escribir una novela
¿podrá inventarla fingida
mayor que en mí se halla cierta?¹⁸⁹

¹⁸⁵ *Ibidem*, p.1087.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p.1089.

¹⁸⁷ En *El monstruo de los jardines*, Calderón también alude a que el travestismo de los personajes es un recurso literario; por ejemplo, antes de que Tetis le sugiera a Aquiles que se vista de mujer para conquistar a Deidamia, le confiesa su temor de que “no verosímil parezca” (Calderón, *El monstruo de los jardines*, Jornada II, p. 1988) la industria que planea, ya que “peligra / en términos de novela”, (*Idem*); a lo que Aquiles responde: “¿Qué importará, si es mi vida / fabula, que lo parezca?” (*Idem*); es decir, que no importa que parezca novela el remedio que su madre le dé, pues su vida, es una fábula.

¹⁸⁸ Calderón, *Las manos blancas no ofenden*, Jornada I, p. 1086

¹⁸⁹ Jornada II, p.1104

Además el dramaturgo, a modo de anticipación del travestismo del César, introduce una canción con la historia de Aquiles, en la cual, según el joven, se repite su vida:¹⁹⁰

Tetis, su madre, temiendo
que entre dos muertes peligro,
la guerra que le amenaza
y la pasión que le aflige,
porque una no sepa dél
y otra su dolor alivie,
para que sirva a Deidamia,
traje de mujer le viste.¹⁹¹

Aunque el príncipe cree que escucha su vida en esa canción, son interesantes, sin embargo, las grandes diferencias que existen entre él y Aquiles: el semidiós se disfraza de mujer inducido por su madre, y César por ocurrencia propia; por otro lado, el atuendo femenino le sirve a Tetis para amparar a su hijo de los peligros de la guerra, mientras que a César le ayuda a escapar de su casa, y de cierta forma pone en peligro su vida, pues, gracias a éste, el príncipe se escapa de la supervisión y protección de su madre. De esta manera, vemos que el atavío femenino le permite al *gentiluomo innamorato* salir al mundo que le estaba vedado: el espacio exterior. Para justificar el disfraz que ha elegido, el mancebo le recuerda al público que en su casa sólo hay damas a su servicio, por lo que su madre no sospechará nada si lo descubre saliendo disfrazado de mujer, y en cambio sí lo haría si lo viera con cualquier otra vestimenta.

Otra cuestión que vale la pena señalar es que la casa, lugar donde debía permanecer César, es el sitio que corresponde a la mujer. “Contrariamente al movimiento de los varones, quienes transitan por los caminos.”¹⁹² De ahí que, inversamente a lo que hace César, Lisarda se vista de hombre para poder salir de su hogar e ir a vengar su honra; ya que es la única

¹⁹⁰ Después de 27 años de que se estrenara *Las manos blancas no ofenden*, Calderón dio a conocer en 1667 *El monstruo de los jardines*, drama en el que trata el tema de Aquiles travestido. Posteriormente, en la primera comedia, el poeta también hace referencia al disfraz femenino de Hércules, quien se vistió de mujer por el amor que sentía por Yole; Calderón representó este mito en *Fieras afemina amor*, probablemente en el año de 1669. Es interesante que el dramaturgo hubiera tratado ciertos temas en sus obras y que más tarde los desarrollara con mayor amplitud en otras comedias.

¹⁹¹ Calderón, *Las manos blancas no ofenden*, Jornada I, p. 1087

¹⁹² José Amezcua, 1.1 “El espacio respetable” en *Lectura ideológica de Calderón. El médico de su honra*, p.39.

forma en la que puede andar libremente para hacerse justicia por mano propia. Esto lo afirmo a pesar de que M. Romera Navarro opina que las mujeres siempre han tenido medios más naturales y eficaces que el disfraz varonil para perseguir al amante traidor;¹⁹³ pues en el caso de la comedia vemos que, en efecto, el atavío masculino le permite mayor movilidad a Lisarda que el vestido femenino a César.

Posteriormente, después de que los dos personajes huyen de sus respectivos hogares, como se recordará, llegan al lugar donde se encuentran las personas que aman, que casualmente es el mismo: el palacio de Serafina, que es amada por César, y cuya mano pretende Federico, el antiguo galán de Lisarda. Esta escena, en la que llegan ambos personajes, es una de la mejores de la obra, pues se puede apreciar perfectamente la simetría entre los primos, ya no tanto por sus historias de vida sino por el hábil paralelismo en los versos que describen sus respectivas situaciones.¹⁹⁴ En la escena, el espectador no ve a Lisarda ni a César, sino que escucha las quejas de auxilio que vienen desde dentro: “¡Cielos, favor!”¹⁹⁵ grita la dama, “¡Piedad, cielos!”¹⁹⁶ pide el príncipe. Consecutivamente, el resto de los personajes se da a la tarea de informar al público lo que sucede:

Federico. Desbocado allí un caballo...
Carlos. Zozobrado allí un batel...
Federico. Por el monte a despeñarse...
Carlos. Por el río a perecer...
Federico. Con un generoso joven...
Carlos. Con una hermosa mujer...
Federico. Vaga de uno en otro risco.
Carlos. Va de uno en otro vaivén.¹⁹⁷

¹⁹³ Romera Navarro, *op. cit.*, pp.280, 281.

¹⁹⁴ Me parece interesante este pasaje porque es de los pocos en los que Calderón se vale de la simetría de los versos para marcar el paralelismo entre Lisarda y César. Cabe señalar que Lope de Vega ya había echado mano de este recurso en *La dama boba* para denotar el paralelismo existente entre Finea, la protagonista boba de la obra, y su erudita hermana Nise.

¹⁹⁵ Calderón, *Las manos blancas no ofenden*, Jornada II, p. 1094.

¹⁹⁶ *Idem.*

¹⁹⁷ *Idem.*

Inmediatamente, Serafina pide que se socorra a las personas cuya vida peligra: Federico salva a Lisarda vestida de hombre, Carlos a César vestido de mujer; y ambos bienhechores entran a escena con los jóvenes casi desfallecidos en brazos.

Usualmente en las comedias, los travestidos se ocultan en la espesura de la noche y se resguardan de la proximidad con otros personajes, a fin de que su identidad no sea descubierta; sin embargo, aquí ni Carlos ni Federico se percatan del verdadero sexo de las personas a las que cargan, a pesar de la extrema cercanía. Este suceso se justifica en la comedia por la belleza andrógina de los personajes, la cual incluso hace que la princesa piense: “Nunca vi más gallardo joven, / no vi más bella mujer”,¹⁹⁸ refiriéndose a Lisarda y a César respectivamente.

Una vez que los recién llegados están a salvo, la princesa les pide que digan quiénes son. La joven se presenta como si fuera su primo César, el príncipe de Orbitelo. Al escuchar esto, el verdadero César se sorprende de oír su nombre y su estado en otra persona, y en ese momento entra en un gran conflicto: por un lado, debe desmentir a quien pretende usurparlo; pero por el otro, no puede revelar su identidad, pues decir quién es “en este / traje en público, no es bien”.¹⁹⁹

Aquí podemos apreciar una gran diferencia en el travestismo de ambos personajes: Lisarda no siente el mínimo recato por el disfraz que lleva puesto, de hecho parece que le da mayor fuerza y osadía; mientras que César sabe que no corresponde a su persona y a su estado que se le descubra con tales ropajes, así que lo único que le queda por hacer es presentarse como Celia, hija de un mercader.

Tal como lo había planeado, Lisarda se da a la tarea de entrometerse en el amor de Serafina y Federico. Ya que todos creen que es hombre, finge estar enamorado de la infanta, y a pesar de que nunca consigue reciprocidad, sí entorpece los intentos de Federico por ganar la

¹⁹⁸ Calderón, *Las manos blancas no ofenden*, Jornada II, p. 1096.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 1095

mano de Serafina; así que cada vez que el galán parece obtener el favor de la princesa, llega nuevamente Lisarda para dificultarlo todo. César por su parte, actúa de forma más pasiva, a diferencia de muchos otros personajes travestidos que acostumbran a mover los hilos del enredo. Él, como Celia, se pone al servicio de Serafina y está cerca de ella todo el tiempo; pero no se atreve a revelar quién es sino hasta al final de la obra, y por lo tanto no puede aspirar a ser más que la dama preferida de su amada. El príncipe también intenta estorbar los amores entre Serafina y Federico, pero a él no le va tan bien como a su prima, pues parece que aviva más el sentimiento. Lo paradójico en César es que, mientras que los travestidos usan el disfraz para eludir obstáculos que por sí mismos no podrían sortear, en el caso del príncipe el atuendo femenino le impide conseguir el amor de Serafina. No obstante, hay que tener presente que esto ocurre porque el disfraz ya había cumplido su misión: permitirle a César escapar de su casa. El resto del tiempo que el príncipe sigue vestido de mujer se debe a que su prima ha tomado su nombre y, por lo tanto, él no puede revelar su identidad ni retomar sus prendas.

Debido a lo anterior, parece que Lisarda tiene más ingenio que su primo, y que gracias a ello puede tramar más enredos y conseguir con mayor facilidad lo que desea; sin embargo, lo más probable es que sea así porque la joven, al estar vestida de hombre, puede desenvolverse con mayor autonomía que César: Lisarda puede ir y venir cuantas veces quiera; mientras que su primo debe permanecer en el castillo. La joven galantea a Serafina; el mancebo funge como tercero entre Federico y la princesa, casi obligado por ésta. Lisarda amenaza y jura venganza cuando se siente agraviada; César no puede más que callar cuando sufre celos.

De tal suerte, la vestimenta permite subvertir los preceptos establecidos y tiene un poder transformador en los personajes, pues les abre caminos o los obstruye. Así pues, a pesar de que Lisarda aparece varonil desde el principio de la comedia, mientras está vestida de

mujer no puede vengar su honra por sí misma; por ello se disfraza de hombre. Algo similar pasa con César: cuando porta el atavío femenino no puede pretender a Serafina ni servirla como se merece, pero una vez que se viste de hombre, a pesar de que todos piensan que es mujer, ciñe la espada y se muestra capaz de usarla.

Apariencia y realidad

En la comedia todo el tiempo se juega con la relación entre lo ilusorio y lo verdadero. Hay pocos personajes que se muestran tal cual son desde el principio, pues la mayoría enmascara su identidad, sus sentimientos, sus pretensiones. En el caso de Lisarda y César esto es más evidente, ya que ellos incluso simulan ser del sexo contrario, cosa que pueden hacer perfectamente por sus historias de vida. Pero ellos no son los únicos fingien: Nise también se viste de hombre para acompañar a su ama en la travesía que hace; Federico corteja a Serafina más por interés que por amor; las criadas Clori y Laura están celosas porque Celia se ha convertido en la favorita de la princesa, pero por conveniencia simulan agrado; Teodoro, el ayo de César, aprovecha la fiesta de Serafina para enmascararse y regresar a su patria sin ser reconocido. Todos tienen algo que ocultar, de tal manera que el mundo se convierte en lugar de apariencias, donde se vuelve difícil discernir cuál es la realidad y cuál no lo es. De tal suerte que cuando César, vestido de mujer, quiere confesar a Serafina quién es y la aspiración que tiene de ser merecedor de su mano, la princesa no sabe si es verdadero o fingido lo que escucha. En la tonadilla, César como Celia intenta disculpar el atavío que viste, y habla sobre el suceso de Hécules, quien por amor “trocó la clava a la rueca / y la piel al faldellín.”:²⁰⁰

Aunque en traje de mujer
me ves, bien sabe de mí
el correspondido amor
que rey en el orbe fui;
y interesado en el tuyo
después que tus ojos vi
huyendo vine el mandar,

²⁰⁰ Jornada II, p. 1109.

para lograr el servir.
Y pues por sólo obligarte
allá lloré y padecí,
antes que el interesado
amor me obligase a huir,
no desdeñes verme,
dulce dueño ansí.²⁰¹

La joven, al escuchar la canción, pide a Celia que se detenga, porque ya no puede sufrir “de la duda si es aquesto / representar o sentir.”²⁰² Serafina no sabe qué pensar de lo que escucha, porque en ese momento César le está revelando sus más hondos sentimientos a través de una canción que parece que no tiene nada que ver con la persona que la está cantando pues, ante los ojos de la princesa, quien canta es una dama.

Otro momento de confusión en la comedia es cuando todos están enmascarados por la celebración que se hace debido al cumpleaños de Serafina. Este festejo recuerda mucho al carnaval, en el que se trastoca e invierte el orden natural de las cosas, pues todo es confuso y caótico; en fin, se representa el mundo al revés. Sin embargo, paradójicamente, es en esta fiesta donde César retoma por primera vez su vestimenta masculina.

En la escena, a la princesa se le cae un guante y los tres galanes que la pretenden (entre ellos Lisarda vestida de hombre) quieren entregárselo. Carlos lo logra y Federico le ordena que lo suelte, porque dice que ninguno merece poseerlo más que él; en ese instante Lisarda monta en cólera y, sin pensarlo, le da una bofetada; entonces el mancebo enfurece y la quiere matar, pero, ¡oh sorpresa!, la joven se desenmascara ante él y le pide que no lo haga.

Federico se da cuenta de que la persona que lo ha agraviado es su antigua amada, así que no puede satisfacer su ofensa; sin embargo, ante los ojos de los demás debe hacerlo. Por lo que el galán, en un intento por disculpar a Lisarda, toma una de sus manos y la levanta para

²⁰¹ *Idem.*

²⁰² *Ibidem*, p. 1110.

que todos la vean y sepan que “las manos blancas no agravian.”²⁰³ Pese a ello, aunque Federico cree que está disculpado, Serafina piensa justamente lo contrario.

Este suceso contrasta claramente con lo que ocurre al final de la comedia. Cuando César revela por fin su identidad, Federico y Carlos enfurecen porque el joven ha fingido ser mujer y con ello no sólo estuvo cerca de Serafina, sino que se atrevió a tocar su mano. En ese instante la princesa interviene para absolver a César, y dice:

Príncipe, esta blanca mano
tocaste tal vez: aleve
ofensa fue que me hizo
un disfraz, y es conveniente
que sepan que aún de su dueño
las blancas manos ofenden;
y así, pues vos la agraviasteis
el irse con vos lo enmiende.²⁰⁴

Federico para salvar a Lisarda afirma que “las manos blancas no agravian”; Serafina, para quedarse con César dice todo lo contrario. Sin embargo, a Lisarda no le va tan bien con la apología que hace el galán a su favor; pues a la princesa, como vemos, poco le importa quién hace la ofensa; así que ordena que la aprehendan.

Ya que nadie quiere seguir las órdenes de la infanta, César, vestido nuevamente de hombre, promete hacer esa fineza por ella. Serafina intenta persuadirlo, pues cree que César es Celia, y le dice que no está bien que en público vista de hombre. Pero al joven no le importa lo que escucha; ésta es la primera vez que el mancebo se niega a obedecer los mandatos de su amada. Parece que, ahora que recupera su verdadera apariencia, recobra también su dignidad de hombre y la valentía que le corresponde no sólo como varón, sino también como príncipe. De ahí que él mismo diga: “Una vez en este traje, / perdonarme; que no puede / volverse atrás mi valor.”²⁰⁵ Y ahora que el *gentiluomo innamorato* está

²⁰³ *Ibidem*, Jornada III, p. 1116

²⁰⁴ *Idem*, p. 1125, *cursivas mías*.

²⁰⁵ *Ibidem*, p.1123.

nuevamente con las galas que le pertenecen, Calderón aprovecha para crear otro enredo al estilo de *El Aquiles* de Tirso de Molina:

Enrique, el padre de Lisarda, va al castillo en busca de César. En su estancia en el palacio, Enrique sospecha que su hija también se encuentra allí, y cuando está a punto de descubrirla, Serafina interviene por ella y pide a la que cree ser Celia que actúe como si fuera el príncipe de Orbitelo, para que Enrique quede libre de sospechas y se vaya. César, que en realidad es el príncipe, no actúa sino que retoma la identidad que le pertenece, mas el resto de los personajes, que no lo sabe, piensa que es una magnífica actuación la que observa. Así pues, Federico dice: “No vi mejor disimulo, / ni engaño más aparente”;²⁰⁶ Serafina: “Prosigue: dile más deso / que lo finges lindamente”;²⁰⁷ y la criada Clori: “Yo estoy loca, o lo están todos. / ¡Cielos! ¡Qué embeleco es este?”;²⁰⁸ etc.

Cuando por fin se va el padre de Lisarda, César se entera de que Federico es el que ha puesto en riesgo el honor de su prima. En ese instante saca la espada para pelear con su rival, actitud que confunde a todos, ya que piensan que el príncipe es Celia y que se ha vuelto loca pues “ella lo que finge cree”.²⁰⁹ A partir de ahí todo se vuelve absolutamente confuso.

César dice que está interpretando un papel, el público sabe bien que no es así, ya que en realidad es el príncipe de Orbitelo; no obstante, el resto de los personajes atribuye a la locura lo que ocurre. De modo que en esta escena, el espectador ve a los personajes tocados por la confusión: ya nadie es capaz de distinguir entre lo que es auténtico y lo que es falso, pues lo que se simula se cree, y se desconfía de lo que es verdadero.

En *Las manos blancas no ofenden*, el mundo está al revés. Como recordamos, éste es un tópico muy tratado y gustado por el Barroco; así que vemos en la comedia que todo se

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 1122.

²⁰⁷ *Idem*.

²⁰⁸ *Idem*.

²⁰⁹ *Ibidem*, p.1123

presenta caótico, incoherente, ambiguo, y esta inversión del orden natural de las cosas se aprecia desde el inicio de la comedia con las personalidades tergiversadas de César y Lisarda, ya que ninguno actúa como la sociedad de la época lo espera de ellos.

El joven no cumple con las actividades que debería desempeñar no sólo como varón, sino como príncipe, pues perdió a su padre cuando era muy pequeño, y no tuvo una figura masculina que verdaderamente lo guiara. Por el contrario, creció bajo la protección de su madre, quien lo sobreprotege y le prohíbe todo quehacer varonil. Así se queja el príncipe por esto:

aun los conejos presume
que son fieras que me matan;
y lo más que me concede
es, cuando más se adelanta,
chucherías de las aves,
varetas, ligas y jaulas.²¹⁰

Por su lado, Lisarda carece de las enseñanzas y de los cuidados maternos debido a que es criada únicamente por su padre, por esto, la misma dama se pregunta:

Segunda naturaleza
la costumbre, ¿no me ha hecho
tan varonil, que la espada
rijo y el bridón manejo?²¹¹

Los papeles de estos jóvenes están invertidos, así que no fue difícil que Calderón les ciñera el traje del sexo contrario a cada uno, y que los atuendos quedaran perfectamente justificados en la comedia, pues en ningún momento el dramaturgo falta a las buenas leyes del decoro; es más, en la obra ni siquiera surgen comentarios oprobiosos sobre el disfraz femenino de César.

En esta comedia Calderón hace una reflexión sobre la dualidad del ser andrógino, pero de una manera muy distinta a la que nos da Tirso en *El Aquiles*; pues en *Las manos blancas no ofenden*, Calderón no hace una fusión de lo femenino con lo masculino en un solo ente,

²¹⁰ Jornada I, p. 1088.

²¹¹ *Ibidem*, pp. 1086-1087

sino que desdobra estas cualidades en dos personajes, pero las invierte, de modo que Lisarda aparece como una mujer varonil y César, un tanto femenino.

Como podemos ver, el cambio de vestuario en estos personajes aumenta los equívocos de la comedia y da lugar a grandes confusiones, no de origen sexual como sucede en otras obras,²¹² sino que tienen que ver con lo real y lo ficticio, con lo que se puede creer y lo que no. Aquí, como en otras de sus piezas,²¹³ Calderón funde lo aparente con lo verdadero, a tal grado que no sólo no se puede discernir cuál es cuál, sino que tampoco se puede encontrar una línea que los divida. Sin embargo, al final, como en toda buena comedia, triunfa la verdad y se instauro el orden. El caos que reinaba desaparece y da paso al equilibrio, pues los personajes por fin son capaces de cumplir con el papel que les corresponde: Lisarda se compromete con Federico; Nise con Petacón; Serafina con César, y éste último se asume por completo como hombre, toma sus propias decisiones y actúa como se espera de él. Los disfraces cumplieron sus respectivas funciones, y los personajes, gracias a ellos, pudieron alcanzar sus propósitos.

²¹² Basta con recordar *Don Gil de las Calzas Verdes*, de Tiso de Molina, el criado Caramanchel hace constante alusión a la ambigüedad sexual de su amo Don Gil, que en realidad es doña Juana vestida de hombre: “Ninguno ha habido / de los amos que he tenido /ni poeta ni capón, / perezéisme más lo postrero” (Acto I, p. 124), o cuando le dice “amo hermafrodita, / capón, capadillo” (*Ibidem*, p.140)

²¹³ *La vida es sueño*, por ejemplo.

6. CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas he tratado de demostrar que el travestismo masculino fue un recurso de suma importancia en los Siglos de Oro; y a pesar de que no gozó de tanta popularidad como el femenino, es un hecho que todos los grandes dramaturgos de este periodo se valieron del disfraz femenil por lo menos una vez: Lope de Rueda, Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Juan Ruiz de Alarcón, Tirso de Molina, Calderón de la Braca, Juan de Espinosa Medrano y sor Juana Inés de la Cruz son sólo algunos de los poetas que utilizaron este recurso y, por medio de él, cada autor aportó rasgos interesantes a sus comedias.

Como se ha visto, a fin de clasificar el disfraz femenil, y hasta donde las propias piezas teatrales me lo permitieron, fue necesario dividir las obras que utilizaban el recurso en dos grandes apartados: por un lado las comedias prelopecas; por el otro, las que se escribieron a partir del teatro del Fénix.

Hacerlo de esta forma me dio una visión panorámica del fenómeno. Me di cuenta de que el travestismo masculino en el teatro que antecede a la Comedia nueva, se acerca de manera notable a los moldes de la comedia clásica latina y de la italiana del Renacimiento; pero también que resulta imposible reducirlo a estereotipos, pues cada personaje es único, y utiliza el atuendo femenino para propósitos muy distintos: ya para proteger a la amada,²¹⁴ ya para cometer adulterio,²¹⁵ ya para salvaguardar la honra,²¹⁶ etc. Sin embargo, lo que sí tienen en común las obras prelopecas es que en todas, a excepción de *Las locuras y amores del Conde Loco*, los disfrazados de mujer truecan su ropa con tal de pasar inadvertidos o para engañar a otros personajes, los cuales, si supieran su verdadero sexo, les impedirían alcanzar su afán.

²¹⁴ Lamberto en *La gran sultana*.

²¹⁵ Estudiante en *Comedia Calamita*.

²¹⁶ Cornalla en *Comedia Cornelia*.

Por el contrario, en el teatro a partir de Lope de Vega, los dramaturgos no fueron tan libres como sus antecesores ni en cuanto a los sucesos que daban cabida al embozo femenino ni en los tipos de travestidos que utilizaron, los cuales, como vimos en la Comedia nueva, se redujeron a tres: graciosos, héroes mitológicos y galanes. Pese a ello, es necesario aclarar que el Barroco es una época de ingenio, y lo que les interesaba a los escritores no era crear nuevos disfrazados de mujer sino presentar a los que estaban a su alcance de forma innovadora; de tal suerte que los personajes varones que vestían prendas femeninas continuaran atrayendo al público, mientras que los poetas los utilizaban para lucir la agudeza de sus plumas.

Así pues, podemos ver que si bien en tres de los cuatro dramas mitológicos en los que aparecen héroes travestidos, se presenta el mismo *leitmotiv* (es decir, el hecho de que Tetis vistiera de mujer a Aquiles para salvarlo de los augurios de muerte), aun así el manejo del disfraz en cada una de las obra es distinto. Tirso de Molina y Cristóbal de Monroy crean confusiones de índole sexual gracias al travestismo de Aquiles y a su naturaleza andrógina; asimismo, ambos dramaturgos convierten a sus personajes en “seductoras imprevistas”. Calderón de la Barca, por su parte, es más recatado en este aspecto; no sólo no permite ese tipo de escenas en *El monstruo de los jardines*, sino que ni siquiera consiente escenas en las que Aquiles requiebre a Deidamia vestido de mujer.

Otro aspecto importante de los travestidos de este periodo es que suelen llevar a risa al público por el embeleco que efectúan. Esto se da sobre todo cuando la figura del donaire se engalana con ropas del sexo opuesto. Así, en las comedias urbanas vemos a graciosos que se visten de mujer para engañar a personas de una jerarquía más elevada, y también vemos cómo estas últimas, a pesar de que su inteligencia es mayor, caen en las mentiras de los ingeniosos travestidos.

Estas circunstancias hacen pensar en el carnaval, por la inversión que hay del orden natural de las cosas; y no únicamente porque los hombres se visten de mujer, sino porque con

ello logran alterar su papel en la obra, pues en ocasiones los criados realzan su condición. Además, es importante recordar que la España de ese entonces era muy rígida en cuanto al rol que jugaba cada persona en la sociedad, y que el teatro funcionaba como un medio para fortalecer los valores de inamovilidad estamental; por ello es significativa la transgresión que logran los dramaturgos a partir del disfraz femenino, ya que con él logran trastocar el orden esperado, pero de forma risible y por tanto sin riesgos de atentar verdaderamente contra los preceptos impuestos.

Con todo, es necesario aclarar que el recurso del travestismo masculino no siempre se usó para mover a risa a los espectadores, pues en algunas ocasiones era utilizado de forma seria; es decir, hubiera escenas cómicas o no, el fin del atuendo de mujer no era humorístico; por el contrario, por medio de él los poetas transmitían ideas de gran profundidad, tales como constante preocupación del Barroco por la apariencia y la realidad, o la influencia que ejerce la indumentaria en los individuos.

Estos casos en los que el disfraz femenino no busca un resultado cómico están más emparentados con el travestismo de las mujeres, pues en ambos casos se busca llegar a un fin amoroso. No obstante, a diferencia de las heroínas que se visten de varón, los hombres casi nunca echan mano del atuendo femenino por gusto propio. Usualmente lo hacen influidos u obligados por terceras personas, y cabe señalar que, en numerosas ocasiones, es a la mujer a la que se le ocurre la idea de vestir al hombre con tales prendas, tanto en el teatro prelopesco como en el que le antecede y en el posterior. Así, vemos a esposas que incitan a sus amantes, a sus esclavos e incluso a sus esposos a que usen ropa mujeril, todas para propósitos muy distintos: cometer adulterio,²¹⁷ impedir la infidelidad del marido,²¹⁸ por venganza,²¹⁹ para

²¹⁷ Libina a su amante en *Comedia Calamita*, y Mencía a su marido Cornalla en *Comedia Cornelia*.

²¹⁸ Cleóstrata a su esclavo Calino en *Cásina*.

²¹⁹ Yole a Hércules en *Fieras afemina amor*.

rescatar al consorte de la prisión.²²⁰ También vemos a madres que buscan salvar la vida de sus hijos.²²¹ O simplemente a mujeres que quieren salir de un apuro.²²²

A veces son los hombres los que incitan a otros hombres para que se vistan de mujer, debido a que quieren provocar celos a la dama amada²²³ o a los adversarios del amo.²²⁴ Y en ocasiones son los mismos travestidos los que han ideado trocar su ropa por la de una mujer: algunos para salvar a sus amadas;²²⁵ otros para escapar de un lugar,²²⁶ y unos más para entregar un papel sin ser descubiertos.²²⁷

Otra de las grandes diferencias entre las mujeres y los hombres que se travisten es el sentimiento que provoca en ellos el atuendo del sexo contrario. El disfraz masculino nunca provoca vergüenza a las damas que lo usan, mientras que los varones, a excepción de los graciosos, se sienten afrentados por usar el ropaje femenino y temen que se les descubra con tales ropajes, ya no tanto porque se sepa quiénes son, sino por temor a ver en entredicho la opinión que se tiene de ellos.

Sin embargo, es necesario señalar que hay dos personajes que se salen del molde: Tarso, de *La república al revés*, y Aquiles, del drama con el mismo nombre, ambos de Tirso de Molina. El primero se arma de valor con la ropa de su amada y vence los obstáculos que se le ponen enfrente, y el segundo asegura nunca haber sido más hombre que después de ser mujer.

Ahora, ¿por qué únicamente analicé el travestismo en tres comedias? Porque lo que me interesaba era analizar cuáles son las particularidades del disfraz femenino en general, pero sobre todo, ver cómo lo hacía funcionar cada dramaturgo, y me pareció que las obras que

²²⁰ Doña Sancha al conde en *El conde Fernán González*.

²²¹ Tetis en *El Aquiles*, *El caballero dama* y *El monstruo de los jardines*.

²²² La Gitana a Medoro en *Comedia Medora*, Belisa a Beltrán en *El acero de Madrid*, Diana a Vigote en *Amar su propia muerte*.

²²³ Lucindo a Hernando en *La discreta enamorada*.

²²⁴ Camarón a Silverio y Tostón en *El paraíso de Laura*.

²²⁵ Tarso en *La república al revés*, y Lamberto en *La gran sultana*.

²²⁶ Mosquito en *El escondido y la tapada*, Castaño en *Los empeños de una casa*, y César en *Las manos blancas no ofenden*.

²²⁷ Redondo en *Mudarse por mejorarse*.

elegí son las más representativas de las categorías que establecí para el teatro a partir de Lope: el gracioso Castaño de *Los empeños de una casa*; Aquiles de *El Aquiles*, como el héroe mitológico; y César de *Las manos blancas no ofenden*, como el galán.

Sor Juana, como pudimos ver, llevó a sus límites el travestismo de la figura del donaire: Si las “seductoras imprevistas” se engalanan más que el resto de los graciosos, Castaño además enumera lo que se va poniendo y crea interlocución directa con el espectador. Si otros criados adoptan ciertas características femeninas, el indiano asimismo se traviste lingüísticamente y parodia la actitud que los hombres esperan de una mujer. Si los travestidos crean complicidad con el público al anunciar el disfraz que utilizan, el personaje de la monja rompe la cuarta pared del teatro y habla directamente con el espectador. Si los graciosos enamoran y dan celos, Castaño hace que su amo y el rival de éste peleen por él. Con estos y otros excesos, la jerónima lleva hasta sus últimas consecuencias el disfraz femenino.

Por su parte, Tirso de Molina es uno de los dramaturgos que comete mayores extravagancias con el disfraz, y así lo hace también con el travestismo masculino en *El Aquiles*, por todos los enredos que éste causa; sin embargo, el travestismo del héroe no sólo es interesante por esto, sino por la importancia que le concede el poeta al vestuario en la comedia. En la obra la indumentaria tiene un poder transformador del personaje, otorgándole cualidades propias de cada atuendo: así, cuando viste con pieles, es un salvaje; en el momento en que usa el vestido femenino se vuelve tierno y buen amante; y una vez que utiliza el atuendo y las armas de guerrero, se convierte en un hombre completo y pleno, que es capaz de enfrentar todo con tal de proteger su honor. Por otra parte, también es atrayente el hecho de que varias de las escenas en el drama sean cómicas; el mercedario humaniza al semidiós y por lo tanto el público puede reírse de él y de lo que hace. En esta comedia el espectador no ve a Aquiles como el gran héroe de la guerra de Troya, ya que lo aprecia en uno de sus momentos más íntimos, en el que ha dejado de lado su valor y prefiere lucir la saya a la espada. Claro,

esto ocurre por el humor característico del poeta, pero también porque se lo permite el hecho de que Aquiles sea un héroe pagano y no uno cristiano.

Por último, en *Las manos blancas no ofenden*, Calderón de la Barca aprovecha el cambio de atuendos de César y Lisarda. Anteriormente otros dramaturgos españoles habían utilizado el doble travestismo en sus comedias,²²⁸ pero no fue hasta la obra del jesuita cuando el peso de la trama recayó casi por completo en el intercambio de atuendos de sus personajes.²²⁹ Además hay una reflexión interesante sobre la fusión de lo femenino con lo masculino tanto en César como en Lisarda, pues cada uno posee características propias del sexo opuesto, las cuales se ven intensificadas con el travestismo de ambos. Otro aspecto fundamental en la obra, que se da a partir del disfraz, es la confusión entre lo aparente y lo real, pues no sólo aumentan la sensación de relatividad, sino que incluso llegan a unirse a tal punto que a veces no pueden disociarse.

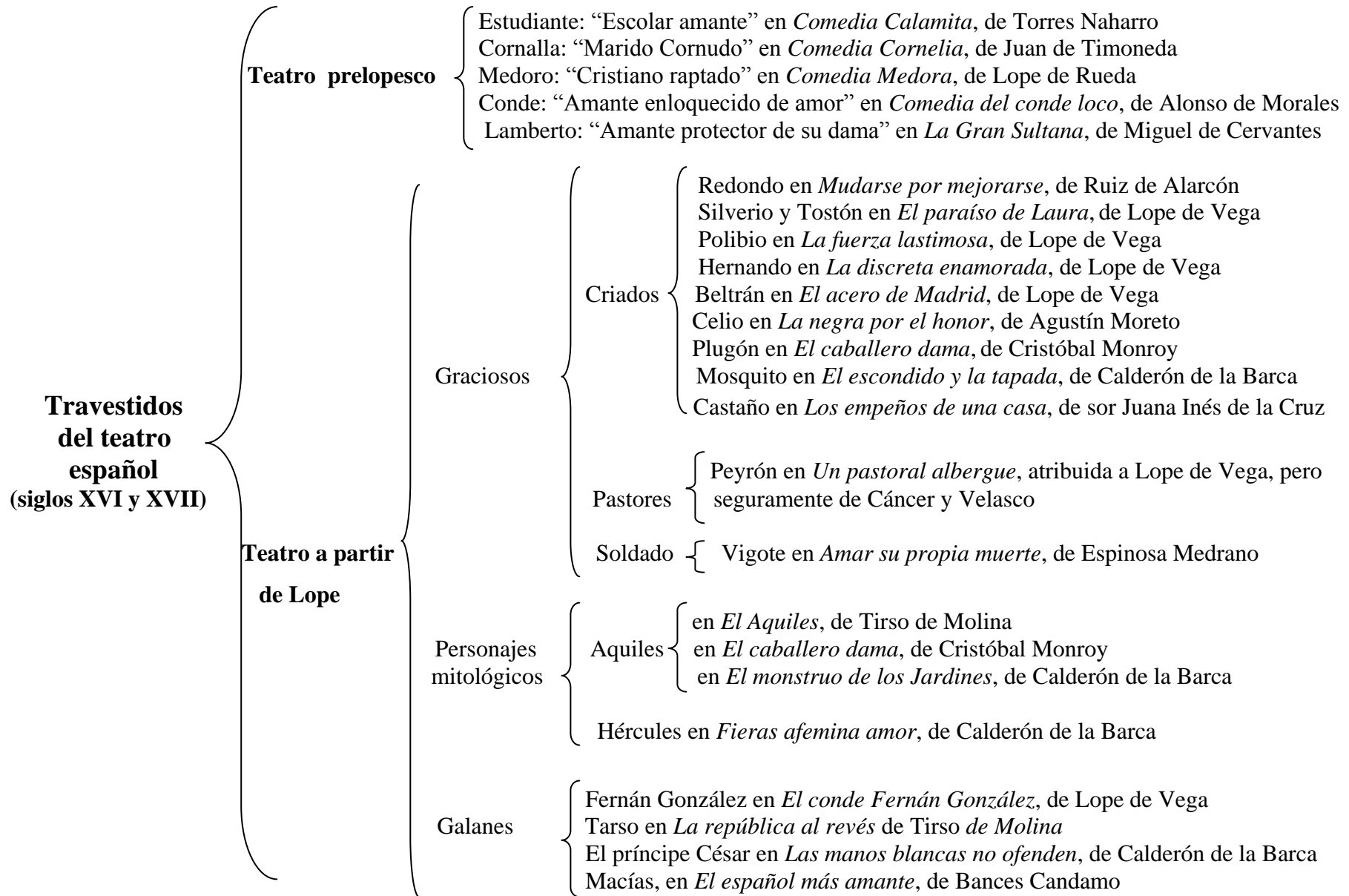
Por lo anterior, las tres obras que elegí, *Los empeños de una casa*, *El Aquiles* y *Las manos blancas no ofenden*, son las más representativas de la Comedia nueva en cuanto al recurso del hombre disfrazado de mujer. Sor Juana lleva hasta sus últimas consecuencias el travestismo de la figura del donaire; Tirso es el primero en llevar a escena a un héroe mitológico vestido de mujer y es el que lo logra con mayor acierto; Calderón, es el único que le da un papel importante al disfraz femenino en un galán, con lo cual de cierta forma equipara a su *gentiluomo innamorato* con las damas que, vestidas de hombre, se lanzaban a la aventura.

²²⁸ Lope de Vega en *El acero de Madrid*, Tirso de Molina en *La república al revés*.

²²⁹ El italiano Dovizio Bibbiena, en la *Calandria*, también utiliza el doble travestismo, y crea fascinantes enredos a partir de él, pero la obra es de un tono completamente distinto a la comedia de Calderón, pues tiene, como diría Carmen Bravo-Villasante, la indecencia propia de la comedia italiana renacentista.

APÉNDICES

Apéndice “A”



APÉNDICE “B”

AQUILES TRAVESTIDO EN LA PINTURA

El motivo de Aquiles travestido no sólo fue retomado en la literatura,²³⁰ sino que también fue muy socorrido en la pintura a lo largo del siglo XVII y aún durante el siglo XVIII. Además ambas expresiones artísticas se encontraban íntimamente relacionadas, es por ello que considero importante que el lector conozca las pinturas más famosas de la época.

El episodio que todos estos autores retratan es el momento en el que Ulises descubre a Aquiles vestido de mujer entre las hijas de Licomedes. El mito cuenta que Ulises se disfrazó de mercader para poder entrar en la corte del rey sin levantar sospechas del verdadero motivo de su visita: encontrar a Aquiles y llevarlo consigo a la guerra de Troya. A fin de lograr su objetivo, el fingido mercader llevó al castillo joyas para obsequiar a las damas, y entre las alhajas colocó una espada, un escudo y un casco. Ulises suponía que si ponía estos instrumentos de guerra entre las joyas el joven héroe se inclinaría por ellos y los tomaría, y de esta forma podría distinguirlo entre el resto de las mujeres; pero en dado caso de que no sucediera así, Ulises haría tocar los tambores de guerra, para que el semidios, llamado por sus instintos bélicos, se armara y se preparara para defender el lugar donde se encontraba.

Así pues, para ubicar a Aquiles en las siguientes pinturas, necesitamos ser tan observadores como Ulises y debemos discernir entre las damas, cuál es el personaje que porta las armas de guerra, ya sea espada y casco, ya espada y escudo, ya los tres elementos.

²³⁰ Recuérdense los dramas mitológicos: *El Aquiles* de Tirso de Molina, *El caballero dama* de Cristóbal de Monroy, y *El monstruo de los jardines* de Calderón de la Barca.

A continuación presento los cuadros:



Anónimo. Museo de Bellas Artes, Coruña



Jan de Bray. Museo Narodowl, Warsaw, Holanda



Peter Paul Rubens y Van Dick. Museo del Prado, Madrid



Peter Paul Rubens. Museo del Prado, Madrid



Nicolás Poussin. Virginia Museum of Fine Arts, Richmond



Nicolás Poussin. The Museum of Fine Arts, Boston



Lairesse Gerard. Mauritshuis, La Haya, Países Bajos



Lairesse Gerard. Nationalmuseum, Estocolmo



Niccolò Bambini, Museo dell' Settecento, Venezia



Hendrick van Limborch. Museo Boijmans van Beuningen, Rotterdam, Holanda



Escuela joven de Frans Francken. Museo de Louvre, París



Angélica Kuffman, Colección privada

BIBLIOGRAFÍA

Obras dramáticas

BIBBIENA, Dovizio, “Atto primo” en *La Calandria*. Torino, Giulio Einaudi Editore, 1967 (Collezione di teatro da Paolo Grassi e Gerardo Guerrieri, 114).

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El alcalde de Zalamea*. Prólogo y notas de Luis SANTULLANO. México, Orión, 1952 (Colección literaria Cervantes).

_____, *El escondido y la tapada* en *Obras completas*. T. II, Comedias. Edición, prólogo y notas de Ángel VALBUENA BRIONES. Madrid, Aguilar, 1973.

_____, *El médico de su honra*. Edición, introducción y notas de D. W. CRUICKSHANK, Madrid, Biblioteca Castalia Clásica, 2001.

_____, *El monstruo de los Jardines* en *Obras completas*. T. I. Dramas. Edición, prólogo y notas de Ángel VALBUENA BRIONES. Madrid, Aguilar, 1966.

_____, *Fieras afemina amor* en *Obras completas*. T. I. Dramas. Edición, prólogo y notas de Ángel VALBUENA BRIONES. Madrid, Aguilar, 1966.

_____, *La vida es sueño*. Edición de Ciriaco MORÓN, México, REI, 1990 (Letras hispánicas).

_____, *Las manos blancas no ofenden* en *Obras completas*. T. II, Comedias. Edición, prólogo y notas de Ángel VALBUENA BRIONES. Madrid, Aguilar, 1973.

_____, *Los empeños de un acaso* en *Obras completas*. T. II, Comedias. Edición, prólogo y notas de Ángel VALBUENA BRIONES. Madrid, Aguilar, 1973.

CERVANTES, Miguel de, *La Gran Sultana* en *Obras completas*. T.II. Edición, introducción y notas de Florencio SEVILLA. Madrid, Biblioteca Castalia Clásica, 2001.

CRUZ, sor Juana Inés de la, “Loa para el auto intitulado *El mártir del sacramento, San Hermenegildo*” T. III. Edición, prólogo y notas de Alfonso MÉNDEZ PLANCARTE. México, FCE-Instituto Mexiquense de Cultura, 1955.

_____, *Los empeños de una casa* en *Obras completas*. T. IV. Edición, introducción y notas de Alberto G. SALCEDA. México, FCE-Instituto Mexiquense de Cultura, 1957.

ESPINOSA MEDRANO, Juan *Amar su propia muerte* en *Apologético*. Selección, prólogo y cronología de Augusto PAMAYO VARGAS. Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1982.

LOPE DE VEGA, Félix, *El acero de Madrid*. Edición, introducción y notas de Stefano ARATA. Madrid, Biblioteca Clásica Castalia, 2001.

_____, *El conde Fernán González*. Edición de Raymond MARCUS. París, Centre de recherches

_____, *La dama boba*, Estudio y edición de María DÍEZ BORQUE. Madrid, Biblioteca Clásica Castalia, 2001.

_____, *La discreta enamorada en Comedias*. T. XV. Biblioteca Castro Turner, 1993.

_____, *Laura perseguida en Comedias*. T. I. Biblioteca Castro Tuner, 1993.

PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Los amantes de Teruel*. Puebla de los Ángeles. Reimpresión en la Oficina de D. Pedro de la Rosa, en el Portal de las Flores, 1794.

PLAUTO, Tito Maccio, *Cásina en Comedias*. T. I. Edición e introducción de José ROMÁN BRAVO. Madrid, Cátedra, 1988. (Letras clásicas).

RUEDA, Lope de, *Comedia Medora en Las cuatro comedias*. Edición de Alfredo HERMENEGILDO. Madrid, Cátedra, 2011. (Letras hispánicas).

RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *Mudarse por mejorarse en Obras completas*. T. I. Edición, prólogo y notas de Agustín MILLARES CARLO. Introducción de Alfonso REYES. México, FCE, 1977 (Serie de Literatura Colonial, 33).

TIMONEDA, Juan de, *Comedia Cornelia*, 1559 (http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-tres-comedias-de-juan-timoneda-valencia-1559--0/html/ffade584-82b1-11df-acc7-002185ce6064_118.htm. Visitado el 21 de octubre de 2011).

TIRSO DE MOLINA, *Don Gil de las calzas verdes*. Edición, introducción y notas de Alonso ZAMORA VICENTE. Madrid, Biblioteca Clásica Castalia, 2001.

_____, *La república al revés en Obras completas*. T. I. Edición crítica de Blanca de los RÍOS. Madrid, Aguilar, 1969.

_____, *El Aquiles en Obras completas*. T. I Ed. crítica de Blanca de los RÍOS. Madrid Aguilar, 1969.

TORRES NAHARRO, Bartolomé de, *Comedia Calamita en Obra completa*. Madrid, Biblioteca Castro Turner [s.a.].

Bibliografía citada

ABAD, Manuel, “Un disfrazado de mujer en una comedia del Sevillano Monroy” en *Sevilla y la literatura: homenaje al profesor López Estrada en su 80 cumpleaños*. (<http://books.google.com.mx/books?id>. Visitado el 25 de marzo de 2011).

ALATORRE, Antonio, “Sor Juana y los hombres” *Debate Feminista*. No. 5, 1994, pp. 329-349.

AMEZCUA, José, *Lectura ideológica de Calderón. El médico de su honra*. México, UAM-UNAM, 1991 (Cuadernos del Seminario de Poética, 14).

ANTONICCI, Fausta, “El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón” (<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-salvaje-en-la-comedia->

del-siglo-de-oro-historia-de-un-tema-de-lope-a-caldern-0/html/. Visitado el 20 de mayo de 2011)

ARATA, Stefano, "Introducción" a *El acero de Madrid*. Madrid, Biblioteca Clásica Castalia, 2001.

ARISTÓTELES, *Poética*. Traducción, introducción y notas de Salvador MAS. Madrid, Colofón, 2000.

ARJONA, José Homero, "El disfraz varonil en Lope de Vega" en *Bulletin Hispanique*, tomo 39, núm. 2, 1937 ASHCOM, B.B, "La mujer en hábito de hombre in the comedia". *Hispanic Review*, vol. XXVIII, No. 1, 1960.

ASENSIO, Eugenio, "Casos de amor en las comedias de Tirso de Molina" en *Cuadernos hispanoamericanos*. Nos. 289, 290.

_____, *Itinerario del entremés desde Lope de Vega hasta Quiñones de Venavente*. Madrid, Gredos, 1965.

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética* BERISTÁIN, 9ª Ed. México, Porrúa, 2006.

BIRKENMAIER, Ancke, "Travestismo latinoamericano: Sor Juana y Sarduy". (<http://lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/irkenmaier.html>. Visitado el 17 de abril de 2010)

BRAVO ARRIAGA, Dolores, "Estudio introductorio" a *Teatro mexicano: historia y dramaturgia VII. Sor Juana Inés de la Cruz. Antología*. México, CONACULTA, 1992.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen. *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1955.

CANAVAGGIO, Jean, "Los disfrazados de mujer en la comedia" en *Un mundo abreviado: Aproximaciones al teatro áureo*. Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2000.

CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel, "Relectura de *Los empeños de una casa*" en *Revista Iberoamericana*. Nos. 102-103, Enero-Junio, 1978.

CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, colaboración de Alain CHEERBRANT. Barcelona, Herder, 1986.

CORTIJO OCAÑA, "Lo(s) gracioso(s) de Sor Juana. El género no religioso en el teatro colonial: de la comedia de santos a la de enredo". (<http://hdl.handle.net/10391/1098>. Visto el 15 de abril de 2010).

COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Edición facsímil, Estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García. Granada, 1997.

- COUDEREC, Christophe, “Galanes y damas en la Comedia Nueva” en *Una lectura funcionalista del teatro español de Siglo de Oro*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2006. (Biblioteca Áurea Hispánica, 23).
- CRUZ, sor Juana Inés de la, *Obras completas*. T. I. Edición introducción y notas de Antonio ALATORRE. 2ª Ed. México, FCE, 2009.
- _____, “Respuesta de la poetisa a la muy ilustre sor Filotea de la Cruz” en *Obras completas*. T. IV. Edición introducción y notas de Alberto G. SALCEDA. México, FCE-Instituto Mexiquense de Cultura 1957.
- DAVE KING, “Confusión de género: concepciones psicológicas y psiquiátricas sobre el travestismo y la transexualidad” en *Transexualidad, transgenerismo y cultura. Antropología y género*. Compilador José Antonio Nieto *et al.* Madrid, Talsa, 1998.
- DONNELL, Sindey, “From Cross gender to generic clouser: Sor Juana Inés de la Cruz’s *Los empeños de una casa*” en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, otoño, 2008.
- DURÁN-CERDA, Julio, “*Los empeños de una casa*, comedia barroca” en *Explicación de Textos Literarios*, vol. VIII, 1979/80.
- EVERETT W. Hesse y WILLIAM, C. McCrary, “The Mars-Venus Struggle in Tirso’s *El Aquiles*” en *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. XXXIII, 1956.
- FEUSTLE, Joseph A, “Hacia una interpretación de *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz” en *Explicación de Textos Literarios*, vol. I-II, 1973.
- GONZÁLEZ, Aurelio, “Las damas petrarquistas en el teatro áureo. El caso de Lope” en *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América. Actas del congreso (México, 18-23 de noviembre de 2004)* México, FFyL-UNAM, 2006.
- GÜNTERT, Georges, “El gracioso de Calderón: Disparate e ingenio”. (http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih_06_1_093.pdf. Visto el 17 de abril de 2010).
- HIERRO, Francisco del, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes y otras cosas concernientes al uso de la lengua*, 6 volúmenes, Madrid, 1726-1739.
- HIGINIO, *Fábulas*. Traducción de Santiago Rubio Fernaz. Madrid, Ediciones Clásicas, 1997.
- IBARRA, Joaquín, *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*, Madrid, 1780.
- INAMOTO, Kenji, “La mujer vestida de hombre en el teatro de Cervantes”. *Bulletin of the Cervantes Society of America*, No. 12, 1993.
- KOWZAN, Tadeusz, “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo” en *El teatro y su crisis actual*. Venezuela, Monte Ávila, 1979.

- LOPE DE VEGA, Félix, *Arte nuevo de hacer comedias dirigido a la Academia de Madrid en Varia*. Prólogo y selección de Héctor HAZAS. México, CONACULTA, 1989 (Cien del mundo).
- MESSINGER CYPESS, Sandra, “Los géneros re/velados en *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz” en *Hispanamérica (Revista de Literatura)*. Año XXII, Nos. 64-65, 1993.
- OVIDIO, “Libro XIII” en *Metamorfosis. Libros VIII-XV*. Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño. México, UNAM, 1980.
- PAZ, Octavio, “El tablado y la corte” en *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. 3 Ed. México, FCE, 1983.
- RÍOS, Blanca de los, “Preámbulo” a *El Aquiles* en *Obras completas*. Madrid Aguilar, 1969.
- RIVERS, Elías, “Las indecencias de una monjita” en *Homenaje a William L. Fichter. Estudio sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*. Madrid, Castalia, 1971.
- ROBLES, Antonio de, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*. T. III. Edición y prólogo de Antonio CASTRO LEAL. México, Porrúa, 1946.
- ROMERA-NAVARRO, M. “Las disfrazadas de varón en la comedia” en *Hispanic Review*, vol. II, No. 4, Octubre, 1934.
- SALCEDA, Alberto G, “Introducción” a *Los empeños de una casa* en *Obras completas*. T. IV. México, FCE-Instituto Mexiquense de Cultura, 1957.
- SIMÓ GOBERNA, María Lourdes, “«Un hermosísimo rostro de doncella»: supuestos andróginos en las novelas cervantinas”. *Criticón*, No. 69, 1997.
- SMITH, Dawn. “Amos y criados: dualidad fundamental en el arte cómico de Tirso”. (<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01361653166793309202802/020366.pdf>. Visitado el 3 de noviembre de 2011).
- TOBAR, María Luisa. “Los disfrazados de Mujer de la «Floresta de engaños» de Gil Vicente” en *XVII Jornadas de Teatro Clásico*. Almargo, 1994.
- VALBUENA BRIONES, A., “Nota preliminar” a *El monstruo de los Jardines* en *Obras completas*. T. I. Dramas. Madrid, Aguilar, 1966.
- WEIMER, Christopher Brian, “Sor Juana as feminist playwright: The gracioso’s satiric function in *Los empeños de una casa*” en *Latin American Theatre Review*, vol. XXVI /I, 1992.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
BREVE HISTORIA DE LOS TRAVESTIDOS EN EL TEATRO ÁUREO	6
Los graciosos	12
Los héroes mitológicos	18
Un príncipe y otros galanes	23
DE CRIADO A DAMA. EL TRAVESTISMO EN <i>LOS EMPEÑOS DE UNA CASA</i>	27
De graciosos a graciosos	28
La importancia del disfraz femenino en Castaño	31
“PUES NUNCA HE SIDO MÁS HOMBRE / QUE DESPUÉS QUE SOY MUJER”. EL PODER TRANSFORMADOR DE LAS GALAS FEMENINAS EN <i>EL AQUILES</i>	42
Un héroe en transición	43
UN MUNDO AL REVÉS: EL DOBLE TRAVESTISMO EN <i>LAS MANOS BLANCAS</i> <i>NO OFENDEN</i>	57
Dualidad y paralelismo	58
Apariencia y realidad	66
CONCLUSIONES	72
APÉNDICES	78
“A” Travestidos del teatro áureo	
“B” Aquiles travestido en la pintura	79
BIBLIOGRAFÍA	
Obras dramáticas	86
Bibliografía citada	87