



MONTCLAIR STATE
UNIVERSITY

Montclair State University
**Montclair State University Digital
Commons**

Theses, Dissertations and Culminating Projects

5-2006

La mujer mirada : una aproximación a la mujer vestida de hombre en la comedia del siglo de oro español

Betty Sermeno

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.montclair.edu/etd>



Part of the [Spanish Literature Commons](#)

SINOPSIS

Hombres y mujeres siempre han tenido un lugar en la sociedad a la cual pertenecen. Sin embargo la historia muestra como en siglos anteriores la balanza se inclinó con privilegios hacia el sexo masculino y negó una igualdad de oportunidades al femenino. Hecho que impulsó a la mujer a buscar alternativas que le permitieran llegar al mundo que le era negado; y precisamente las artes se convirtieron en las difusoras de sus proezas, pensamientos y capacidades.

Ese proceso ha sido la motivación de esta reflexión, especialmente enfocada en los dramaturgos de la comedia del Siglo de Oro español, que a través de su pluma retrataron a una mujer revelada contra el modelo tradicional que le era impuesto. Ellos enseñaron a un ser cansado de vivir bajo la sombra del hombre, que cautivó a la audiencia y criticó a la sociedad. Y todo gracias a la depuración de un estilo que consistió en presentar a la mujer en el espacio escénico con traje varonil, lo cual ha sido calificado por algunos autores como un elemento de burla, inteligencia y valor. Para analizar este estilo desplegado en obras de la época se han seleccionado tres dramaturgos, y a través de sus obras se estudiarán las connotaciones de los elementos que empoderan a la mujer en la clandestinidad y le dan la libertad negada tras la personificación del sexo opuesto.

MONTCLAIR STATE UNIVERSITY

LA MUJER MIRADA: UNA APROXIMACIÓN
A LA MUJER VESTIDA DE HOMBRE
EN LA COMEDIA DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

by
BETTY SERMENO

A Master's Thesis Submitted to the Faculty of
Montclair State University

In Partial Fulfillment of the requirements
For the degree of
Master of Arts in Spanish
May 2006

School CHSS

Department SPANISH-ITALIAN



(Dean sign above, type name under signature)

4-28-06

(Date)

Thesis Committee:



(Thesis sponsor on line; type name under signature)

Thesis Sponsor

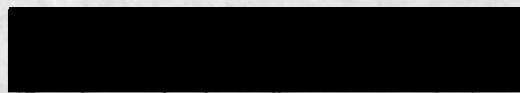
RAUL A. BALOTTE



(Committee member signs on line; type name under signature)

Committee Member

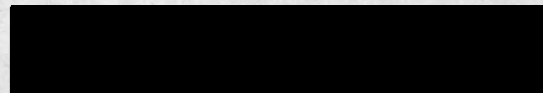
Diana Guemirez Cruz



(Committee member signs on line; type name under signature)

Committee Member

Linda Gould Levine



(Department chair signs on line; type name under signature)

Department Chair

Linda Gould Levine

LA MUJER MIRADA: UNA APROXIMACIÓN
A LA MUJER VESTIDA DE HOMBRE
EN LA COMEDIA DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

by
BETTY SERMEÑO

A THESIS

Submitted in partial fulfillment of the requirements
For the degree of Master of Arts in
The Department of Spanish in
The Graduate Program of
Montclair State University
May 2006

Copyright 2006

Betty Sermeño

All Rights Reserved

ÍNDICE

Introducción	9
Capítulo I:	11
El espacio de la mujer como lugar escénico, político, social y sexual	
Capítulo II:	15
Mujer, disfraz y comedia	
Capítulo III:	42
El reflejo de la mujer en la mirada de tres dramaturgos clave en el Siglo de Oro	
Bibliografía	74

Introducción

El Siglo de Oro del teatro español quizás fue el más prolífico de toda Europa. Para algunos especialistas se extendió casi dos siglos, entre finales del siglo XV a mediados del XVII. En este período España tuvo un gran desarrollo en todas las ciencias. Y como nación, no ha sido ajena a retratar sus ciclos históricos a través de las artes, en las cuales hay un reflejo de la manera de pensar de la época, de las costumbres, en sí de lo que constituye la sociedad de la cual se narra su pasado. Uno de esas artes es el drama, y el teatro español sentó un precedente para las posteriores indagaciones culturales que hasta hoy se investigan y se toman como fuentes de estudio cuando se quiere realizar una innovación o crear una nueva pieza. Recorrer este período es ir por una gran proliferación de obras, que abarca las más de 1500 piezas de teatro, novelas y poemas de Lope de Vega, y se extienden por otros autores hasta uno de los más representativos, Pedro Calderón de la Barca. De allí que referirse al Siglo de Oro es volver a una fuente que tanto ha irradiado a las corrientes posteriores.

Esta investigación se centrará en el análisis específico de un recurso utilizado por los dramaturgos en sus comedias, el cual originó un sinnúmero de estudios y visiones de cambio. Dicho recurso es el de la mujer en escena con vestuario varonil.

Como se verá en el desarrollo de este trabajo, para aquel momento la mujer estaba en un renglón muy discreto de la sociedad, bajo un modelo patriarcal, y sumida a sus confines, pero siempre con ganas de escapar y darse otra posición dentro de este sistema que a veces la negaba como un ser también capaz, con más derechos a los concedidos, y en la comedia halló, quizás, un lugar para expresarlo sin ser reprimida por su pensar.

Claro que sus voces fueron las de aquellos que con su trabajo en la escritura divulgaron, expresaron, reflexionaron o interpretaron esta parte de la sociedad.

La predilección del teatro español por el tema de la mujer vestida de hombre, aparte de sus fundamentos externos, y ser un halago a la sensualidad del pueblo, tiene otro sentido más profundo: es un síntoma más de barroquismo. Es un equívoco donde continuamente se juega con la identidad de la disfrazada. Es mujer y aparenta ser hombre. Aparece como hombre y sin embargo dudan que lo sea. Ésto se convierte en un juego entre lo cierto y lo incierto, pero de todos modos lo que sí resulta ser cierto es que la mujer en el teatro español se vio obligada a disfrazarse. Es una puesta en escena que concluye imaginando a una mujer tras el traje del hombre. La confusión es tal que ni la realidad ni la ilusión se distinguen más allá de cierto punto. Un sexo se confunde con el otro, un gesto puede afirmar lo contrario, un fingimiento lleva a un contrafingimiento. Ese mundo es en cierta manera un punto de partida hacia la inestabilidad de la marcada frontera de los sexos. Todo se convierte en un juego dentro del juego.

Algunos dramaturgos la alaban a la mujer, otros la subordinan. Según Brenda Frazier, ella “es el mejor personaje que sirve para transmitir la cultura, la tradición, los ritos del linaje y la descendencia, hasta tal punto que el destino de numerosas generaciones está en sus manos” (45). El disfraz de hombre que usaban algunas mujeres para disimular su género durante este período del teatro español ha sido y seguirá siendo pasión de muchos y acertijo para otros.

A finales del siglo XVI y principios del XVII España empezaba a construir una sociedad con su historia nacional. Este tiempo era un mundo en donde la mujer no gozaba de los privilegios sociales otorgados a los hombres mas que los permitidos por la

sociedad patriarcal de la época. Algunas mujeres usaban el arte del vestuario masculino no sólo como medio estético para cambiar de sexo o como un simple cambio ficticio y esporádico, sino que el disfraz de varón o disimulo del sexo les servía como vehículo de liberación a la opresión social que sufrían, aunque sólo fuese momentáneamente. Ésta era una época para el cambio, la rebelión empujando los límites por vestir y vivir como hombres.

En las comedias escritas en este período quedó marcada esta parte de la historia y precisamente a través de las obras de tres dramaturgos se estudiarán las connotaciones y deseos expresados en el vestir a la mujer con los atuendos de su sexo opuesto. Así que partiendo directamente de las situaciones y personajes creados en *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro, *La dama duende* de Calderón de la Barca, y *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina se confrontará las libertades que ella obtiene y la igualdad ante el hombre con que estos dramaturgos la presentan.

Capítulo I:

El espacio de la mujer como lugar escénico, político, social y sexual

Las comedias del Siglo de Oro vivían a través del lugar escénico donde se volvían reales por medio de la interpretación que los actores hacían de las piezas creadas por los dramaturgos, y son precisamente los actores los que hicieron sobrevivir el arte escénico. Ellos se agrupaban en una compañía teatral que llevaba su profesión a toda la nación distribuidos en tres tipos de escenarios. Uno era el teatro popular que se realizaba en los

corrales de comedia, otro era el teatro cortesano en los palacios y el tercero era el teatro religioso durante dos días de la fiesta de Corpus con la interpretación de los autos sacramentales (Oehrlein).

Desde el espacio escénico se veía a las mujeres en actos heroicos retando a la sociedad y expresando todas esas inconformidades. Era el escenario, centro histriónico donde se trasgredía la realidad. Por medio de estas comedias se introdujo una mujer en roles masculinos, se criticó el espacio social y la forma como ellas lo conformaban. Y precisamente a través del teatro la mujer disfrazada de hombre rompe con la idea de la superioridad de éste.

Dicho espacio escénico es fundamental para cualquier quehacer teatral. Pero esa construcción de escena donde se desarrolla la historia está limitada al espacio físico y sólo cobrará vida cuando sean colocados en conjunto todos los elementos de la pieza que se interpreta, creando un punto de referencia hacia ese mundo imaginario donde se da vida a la obra. Y para llegar allí influye la visualización que el espectador haga de él, que a la vez es transmitida por el vestuario, los diálogos y todo aquello que lleve la mente de quien observa a involucrarse como receptor activo de la obra. Se debe tener presente que el espacio físico es limitado a las convenciones impuestas por la época.

En este lugar para personificar historias, la introducción de personajes travestidos, hombres en roles femenino y luego mujeres en roles masculinos captaron la atención de los espectadores, y por tanto se volvieron elementos más recurrentes en las comedias de este período. Este involucramiento también capturó nuevos elementos desde las cadencias idiomáticas de la época y desde la inclusión de las normas sociales que servían para construir el contorno donde tomaba acción cada escena.

Así la comedia como un medio en el que se expresaba el ritmo de la vida social y político de la época ha de enseñar las desigualdades de la trama en que se cimentaba una sociedad que tantas veces se vio representada, criticada, o ridiculizada en las piezas dramáticas que recorrieron los teatros del Siglo de Oro.

La mujer como centro del espacio escénico en el Siglo de Oro

En la comedia los personajes en un rol femenino juegan a ser hombres, al tiempo que son el otro que no cuenta. La mujer asume sus pantalones haciendo burla de aquello instituido y legitimado al demostrar su capacidad de ocupar los lugares que le eran negados, siendo el honor uno de los temas más recurrentes.

Como se ha mencionado, esos barrotes a los que era confinada la mujer le pone en una situación de constante subordinación donde su obediencia debe imperar hacia la voluntad masculina, dictaminada para preservar el buen nombre de la familia demandado por la estructura social.

La manera para hacerlo era usando el disfraz, que como explica John Lechte es el que cumple su cometido al lograr que el personaje, en este caso la mujer, pase inadvertido en su identidad primaria, haciendo pensar que el objeto representado es el mismo objeto (Galoppe 144).

Por medio de este juego de engaño entre un personaje representado bajo un disfraz es que las mujeres logran sus cometidos creando un enredo entre los espacios. En uno de ellos son su figura en sí misma, y los otros son donde se presenta el uso del traje

masculino para entrar al espacio impenetrable sin travestirse. Posición que coloca en aprietos al hombre quien siempre está con una identidad definida y como blanco fácil de aquella que juega en varios campos, pues ahora es quien puede neutralizar las barreras que le son impuestas.

Explica también el autor la diferencia entre la máscara y el disfraz, y coloca a la primera como aquella que es capaz de ocultar una identidad, pero lo hace de manera explícita (144)

Ese engaño y ese objeto totalmente forzado a creer están deambulando entre los actos de la comedia, donde se juega a parecer un personaje que está siendo simulado por otro ser que lo interpreta de forma consciente. Acá justamente se presenta un cambio de sexualidad, la de la mujer, llamada por Lacan la sexualidad del Otro, desde su esquema de la sexuación. Según Lacan, los seres humanos se configuran en tres órdenes: el real que equivale al animal humano, que al no poseer lenguaje no se puede formular a sí mismo. El segundo es el de las identificaciones imaginarias, donde se entra en las relaciones subjetivas de amor, odio, celos entre otros. Y el tercero es el orden simbólico, el cual se refiere a la condición humana, a su relación con la cultura, lenguaje, transacciones y negociaciones. De su interrelación surge un cuarto llamado síntoma, el cual se convierte en el goce inmune a la eficacia del simbólico (Galope 64).

Este esquema es usado por Henry W. Sullivan, Matthew Stroud, y Raúl Galope para analizar comedias del Siglo de Oro como las de Tirso de Molina, en las que la mujer se traviste para envolverse en el mundo masculino. En otras palabras oculta su orden real y crea un síntoma alternativo. Ésto lo logra con el uso del traje masculino o con traje de duende, los cuales conjuga con su orden original, según sea su intención.

De esta forma queda descrito el breve itinerario trazado para abordar el análisis del refugio que halló la mujer en el disfraz para llegar a un entorno que le es negado por no ser hombre, y que será visto desde las obras de Ana Caro, Calderón de la Barca, y Tirso Molina antes nombradas.

Capítulo II:

Mujer, disfraz y comedia

El valor en la sociedad barroca era muy utilizado para describir el carácter, la fuerza o el compromiso del hombre a las verdades legitimadas por la sociedad de la época. Aunque el referente de la palabra valor era únicamente dirigido al género masculino fue a través de la comedia donde se usó el término para referirse a las mujeres. La fuente de donde le proviene el valor a la mujer es de un alma cansada de vivir en el oscuro sofoco que le provocan los barrotes de las paredes de la casa en donde se le ha impuesto reinar, de acuerdo a las normas sociales de esos días.

Teresa Soufas opina que debido a esa misma opresión, a la mujer se le forzó a vivir un “double standard of the honor code enforced by males”, como única opción para liberarse de dicha cárcel social (86). Ella grita desenfrenadamente su deseo de no ser mirada nunca más como un objeto exclusivo de uso masculino. Además, la mujer desea defender y demostrar su capacidad de actuación en pro de su independencia; a la vez que anhela llegar a la meta y encontrar su propio Yo.

Ella desea triunfar y sentirse realizada por sí misma, sin la impuesta ayuda del hombre, o sin ser vista como lo que no es: débil; y por lo general, en la sociedad barroca, la mujer logra salir a la luz a través de la sombra de su marido. Osea, que él le construye el espejo donde se puede y debe mirar, donde se puede reflejar, ser su sombra.

Pero retomando el “double standard” planteado por Soufas, se observa a la mujer en la comedia barroca derribando ese prototipo de “sexo débil”. Ella detiene su miedo y desarrolla valor para demostrar que puede presentar un “better model for their own emulation” (85). En otras palabras la autora muestra cómo el miedo imposibilita al ser humano, mientras que el valor lo capacita. De allí, que la comedia para la mujer barroca se convirtiera en el escenario donde pudo ser igual al hombre y gozar de las mismas libertades de éstos, aunque todo fuera bajo el recurso del disfraz.

Obras en que aparece la mujer vestida de hombre

La escritora Carmen Bravo-Villasante revela que la primera vez que se ve a una mujer usando el disfraz varonil en el Siglo de Oro del teatro español es en la comedia “*Los hechos*” de Garcilaso de la Vega (1585). En esta obra el tema es puramente episódico. El personaje principal es una mujer mora que se disfraza de hombre para poder seguir a su amante cristiano, al cual libra del cautiverio, señala Bravo-Visallante, y agrega que ambos protagonistas de esta acción salen a escena vestidos de moros para no ser descubiertos, pero que cabe destacar que es él quien propone el disfraz e incita a su amada a callar y fingirse ser “uno más de nosotros” (27).

También indica la autora que la mujer vestida de hombre tiene su origen en “la imaginación y la fantasía de su poeta” (17). Dicha utopía se observa en la capacidad permitida por los dramaturgos a sus personajes femeninos, de tal manera que el público logra confundirse al identificar el carácter masculino en la figura femenina. Sin embargo, algunas evidencias no sostienen tales inicios del disfraz de hombre usado por la mujer en el teatro.

En su obra *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Bravo Villasante sostiene que los libros de caballerías, *Orlando innamorado de Boiardo*, y *Orlando furioso de Ariosto*, fueron piezas claves en futuras obras que presentan mujeres disfrazadas. La escritora asegura que fue la obra de Ariosto, más que la de Boiardo, la influencia decisiva en la creación de las figuras femeninas en la comedia española. Además, apunta que los libros de caballería con sus doncellas andantes contribuyeron a la representación de las mujeres vestidas de hombre en nuestra literatura. Bravo-Villasante habla de la mujer auténtica, inquieta por medir sus armas con todo el que se presente, deseosa de la gloria y de la fama de los hombres (36).

Otro autor que se refiere a este hecho es el escritor Miguel Romero-Navarro, quien señala que la primera obra donde la mujer se presenta disfrazada de hombre es *la Comedia de los engañados*, (1556) de Lope de Rueda, sobre fábulas de procedencia italiana. Y también cita que la lista de los disfraces varoniles que varían conforme al propósito y las circunstancias es larga. En su obra *Las disfrazadas* se presenta un lote de éstos: “Tiene pajes, lacayuelos y estudiantes, capi gorriones o no, que son los papeles que con menor impropiedad pueden desempeñar; hay galanes flamencos y caballeros españoles, y algunos son la blanca insignia de San Juan; no faltan villanos, pastores,

vaqueros, soldados, médicos, cautivos, bandoleros, y hasta las disfrazadas de fiera, con pieles de animales, y aun negros, y lo que ya es más que eso, con hábito de monje” (274).

Buscando lo extraordinario en el dominio de la ilusión teatral e ingeniándose para improvisar mundos al revés, explica Rotrou que en los tiempos de Felipe IV, el recurso del disfraz en el teatro español se justificaba por razones diversas, en disposiciones tanto familiares como complejas. La mujer española, continuamente amenazada de deshonor, obligada a reaccionar enérgicamente y a menudo sin moderación, se lanzaba a la persecución de su vil seductor bien decidida a hacerlo cumplir la promesa de matrimonio (88).

Por otro lado, existieron varios arquetipos de mujer disfrazada con traje varonil en el Siglo de Oro. En su estudio sobre la mujer varonil *Women and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, Merveena McKendrick describe algunos de ellos.

Por ejemplo la **bandolera**. Ésta es la más violenta, la que conduce sus presiones internas y externas para abrir la rebeldía contra la autoridad, que en palabras de Lope de Vega queda consignado de la siguiente manera:

Oigame aquel que se llamare a engaño:

Los hombres hacen las mujeres buenas

Y sólo por su culpa viene el daño. (109)

Ella odia a los hombres y mantiene una guerra contra ellos (174). También otro arquetipo de mujer en traje varonil es la **mujer esquiva**. Ella es la que por alguna razón es adversa a la idea de amor y matrimonio, y va directamente en contra del orden natural de las cosas (142). Otro es el de **la mujer escolar, la mujer de carrera**. Este describe los derechos a la igualdad de educación y los derechos a ganar su propio modo de vivir de

acuerdo a sus deseos y capacidades; uno de los asuntos más vitales en la historia de la emancipación femenina que también se observó las comedias de la época (218).

Un arquetipo más es el de la **bella cazadora**. Este tipo recoge a la mujer alejada de ese reconocimiento de lo femenino, para ser más una mujer libre, de mente fuerte, una heroína vestida de cazador que con sus destrezas y belleza deja admirados a los habitantes de las villas (242). También existe el arquetipo de la mujer **heroína-guerrera, la amazona, la líder**. Mckendrick la describe como resumen de muchas variantes populares. Como la bella cazadora, quien trae su robusta libertad y autosuficiencia de la vida en la selva; como la mujer esquivada quien rechaza amor y matrimonio; como la bandolera, ella odia a los hombres y mantiene una guerra contra ellos. Como guerrera ella sabía como luchar, como líder ella fue una maestra en tácticas militares y civiles de administración (174).

La vengadora es otro más de los arquetipos que completa a la mujer varonil del Siglo de Oro español. Aunque su grupo no sea muy grande, es significativo, pues representa a aquellas mujeres que rehúsan a aceptar con pasividad los errores cometidos en contra de ella. Esa capacidad de venganza adquiere en la sociedad española del siglo XVII el reconocimiento como un arma social, pues ella misma tiene la virtud de defender su honor, y con ello rompe la convención social que delegada esa virtud de venganza sólo a los hombres. Así ella misma cobra sentido de dignidad como una persona (261-262).

Estos modelos traen algunas influencias de otros dramaturgos que usaron el disfraz varonil en la mujer, como es el caso del teatro Barroco que reproduce el tema de *Los Engañados*, de Lope de Rueda, quien se inspiró directamente en *Gl'Ingannati* (Bravo-Villasante 58). Lucrecia, la protagonista disfrazada de hombre, es una chiquilla

con gracia y desparpajo que cuenta cómo se enamoró de Carlos, el galán por cuya causa se vistió de paje. Una vez prendida la semilla del tipo de mujer vestida de hombre en el teatro, como acabamos de ver, se contempla el patrón de las recreaciones posteriores.

El tema de la mujer vestida de hombre fue empleado por Lope de Vega casi desde sus primeras producciones y luego entró algunas veces como motivo principal. Además, Lope de Vega es reconocido como el dramaturgo que dio la pauta a todo el teatro del Siglo de Oro, y también dio forma definitiva a esta clase de enredo –Nuevo arte de hacer comedia– que marcó el camino a seguir por los demás dramaturgos.

Bravo-Villasante sostiene que con respecto al tema de la mujer vestida de hombre, Lope revivió en sí todos los modelos italianos antiguos y los introdujo modificados genialmente en la comedia española. Además, en las ocasiones que Lope presenta a mujeres vestidas de hombre, las hace ciertamente muy parecidas a las heroínas de *Orlando Furioso* de Ariosto (36).

Cabe también mencionar que a veces Lope de Vega hacía mezclas extrañas en sus creaciones de mujer en ropas masculinas, mezclas que resultan muy interesantes porque en ellas se pueden encontrar reunidos varios estilos de distintas influencias. Por ejemplo, en la comedia titulada *La fe rompida*, la protagonista Doña Lucinda se disfraza de villano y entra a servir a palacio con el fin de acercarse al rey que la había deshonrado, habiéndole dado palabra de matrimonio y una sortija. Todo el primero y segundo acto de esta obra recuerda el tipo de la comedia de *Los engañados*. Hasta aquí se comporta como una de esas damas sufridas y enamoradas de la mencionada comedia. Pero de repente, Lope gira hacia Ariosto y en el tercer acto la protagonista se transforma en una mujer “guerrera al modo caballeresco” (Bravo-Villasante 38).

En *La Jerusalén conquistada*, Lope de Vega intenta superar al modelo italiano creando un personaje femenino parecido en todo a las mujeres vestidas de hombre de *La Gerusalemme liberata*. La princesa Ismenia, educada tan varonilmente como la guerrera Clorinda, se enamora de Alfonso, rey de Castilla, y sigue fingiendo ser hombre, vestida de soldado. Lope hace de ella un delicioso personaje, lleno de dudas y contradicciones, de un encanto femenino superior y distinto al de los modelos italianos, ya que esta combativa y determinada guerrera en todo momento teme que sus hazañas y triunfos contribuyan a desprestigiarla como mujer.

En esta misma comedia, Lope de Vega trata con verdadero cariño el tipo de mujer vestida de hombre y nos hace ver cómo un genio puede enfocarse en un asunto para hacer con los mismos elementos, algo completamente original y distinto del modelo italiano. Por lo general, este tipo de mujer guerrera se ve obligada por amor a desempeñar el papel del hombre; es muy femenina y aunque se vista en forma varonil, no pierde por eso ninguna cualidad de su sexo. Es cierto que el tema del disfraz está todavía tibiamente desarrollado por Lope, a lo que luego, Tirso, Calderón y Ana Caro ofrecerán mayores y más profundas variantes.

Existe en la literatura española, especialmente en el teatro del siglo XVII, una multitud de mujeres atrevidas que motivadas por diferentes causas adoptan la indumentaria varonil y se lanzan a una aventura arriesgada en busca de su felicidad. Para lograr dicha meta fue necesario interiorizar en el personaje dejando que la misma protagonista dijera cuáles fueron los motivos que la “obligaban a cambiar de traje y a mostrarse varonil”, lo cual se convirtió en la manera más práctica de enterarse de su penuria. Añadiendo que el ropaje de hombre hace que su feminidad sobresalga con

apariencia casi más gentil, lo cual parece una paradoja. La protagonista, también ofendida y celosa, transforma su carácter “débil” en el supuesto “fuerte” del varón (47).

En el teatro del Siglo de Oro, el tema de la mujer engañada por el galán que ama es uno de los principales motivos por el cual la mujer recurre a la venganza; por ejemplo, un hombre que le prometió matrimonio y no le cumplió. La mujer que se siente deshonrada desarrolla un sentimiento de venganza. En su afán de desquite promete llevarlo a cabo tras el disfraz de hombre. De esta manera es que adquiere más libertad para ejecutar su venganza. A la mujer, el vestir el traje varonil también le provee ante la sociedad una fuerza amplia y eficaz para medirse frente a sus enemigos.

Existen, sin embargo, casos fuera del teatro donde la mujer no necesariamente se disfraza para vengarse y lograr casarse. Así, que también utiliza esa artimaña del disfraz para poder medirse a sí misma. La mujer también se disfraza para poder ingresar a la universidad y poder medirse con el hombre, si así se puede mostrar, como fue el caso de Sor Juana Inés de la Cruz.

De manera tal, podríamos entender que las situaciones que se abren a través de la confusión por el empleo del disfraz lo convierten en el resorte principal de un gran rompecabezas, sustentado por Daniel Boheme de la siguiente manera: La primera pieza sigue la del modelo más corriente, una persona disfrazada busca sorprender mejor a una persona indiferente, o poner al descubierto a un infiel que se esconde. La segunda, a diferencia del número de “víctima”, sensibilidad superior, se parece a la anterior. La tercera procede de un mecanismo más complicado de aquellos que se disfrazan y de los que son engañados. En la cuarta, la variedad del disfraz es lo que llama la atención. La última, marca finalmente una nueva visión; refleja los acordes unánimes entre personas

del sexo opuesto para representar otro papel. Todas estas categorías crean, como es de imaginar, adornos impuestos, contrastes de apariencia, nuevas dimensiones extravagantes (89).

La intervención de la mujer en el teatro del Siglo de Oro

La intervención de la mujer en el teatro del Siglo de Oro no fue guerra fácil. Se tuvieron que combatir grandes batallas para que la mujer saliera a las tablas. Así lo expresa Miguel Romero-Navarro al pronunciar que la participación de la mujer en la presentación de comedias casi en los orígenes mismos del teatro secular de España está comprobada por la pragmática sobre el traje (el disfraz de hombre) del 9 de marzo de 1534:

“Item mandamos, que lo que cerca de los trages está prohibido y

Mandado... se entienda asimismo con los comediantes, hombres y mugeres, músicos, las demás personas que asisten en las comedias para cantar y tañer, los cuáles incurran en las mismas penas que cerca de esto están impuestas”. (269)

Pero existe una excepción, según explica Navarro, hecha del 18 de noviembre de 1587 donde se le otorgó permiso a una compañía italiana para que las mujeres pudieran presentarse con el vestuario varonil.

La mujer en el teatro Barroco se convirtió en la fuente de inspiración de los dramaturgos de la época. McKendrick expresa que la mujer representada en el teatro español entre los siglos XVI y XVII es una mujer de coraje; una mujer con la

connotación “varonil”. A través de este estudio McKendrick demuestra que la mujer en el teatro representa personajes de carácter fuerte, los cuales muchas veces reflejan su propia realidad, su fuerza interior, y se pueden ver en los arquetipos que aquí describe de mujer con traje de hombre. Cabe mencionar que Juan Vives comparte esta idea de que la mujer es fuerte tanto en el escenario como fuera de él. Este autor brindó su apoyo a la mujer, mientras que tantos ilustres como misóginos, desde Eurípides hasta el Arcipreste de Talavera, la criticaban (8).

La institución de la mujer cristiana, de Vives, adoptada por España en 1528, es lo más vivo del movimiento erasmista y alcanzó un éxito que no había de ser efímero, según dice Marcell Bataillon, para quien este libro resulta austero, exigente para las mujeres, y en el que se les elevaba a la igualdad intelectual con los hombres; y al mismo tiempo demostraba aquella humana comprensión en que se había basado el gran éxito de *Los Coloquios de Erasmo* entre el público femenino (238).

La mujer quiere dejar salir a la luz pública su inconformidad, en cuanto a la manera cómo es vista en la sociedad de esa época y desea crear su propia imagen. Sin embargo, McKendrick señala que no es fácil presentar una definición de la posición de la mujer en España durante los siglos XVI- XVII. De modo que también se apoya en los estudios de la perspectiva de las reformas erasmistas, que no creó una nueva imagen de la mujer, pero sí amplió la mentalidad de muchos al concluir con la teoría de que no existía razón por la cual la mujer se mantuviese sujeta a vivir en la sombra de la ignorancia (6, 8). Igualmente estudia a los historiadores Altamira y La Fuente, los cuales afirman que la educación de la mujer no era tan descuidada como se cree. Esto no quiere decir que la mujer fuera culta, pues el nivel era en general bajo, siendo pocas las que estudiaban

filosofía, griego, latín y prácticamente ninguna realizaba estudios para obtener un provecho económico con su trabajo profesional, pero sí para adquirir los conocimientos para criar a sus hijos (7).

Así mismo, de las reformas erasmistas, el modelo femenino de la mujer casada es uno de los únicos que podía seguirse, y por el cual, dice Fray Luis León en *La perfecta casada*, se le reconocía como un ser humano con nobleza, dignidad y como el ser que podía inspirar cada día de la vida de un hombre. Ésta era la actividad por la cual la mujer podía asumir una mayor igualdad ante el hombre (11). Otro estilo de vida permitido para ella era tras el hábito de una vida religiosa, pero Erasmo de Róterdam va en su contra en su obra *In Virgo abhorrens a nuptiis* y apunta hacia el matrimonio como una vida más liberal para la mujer (9).

De otra parte, Mar Martínez Góngora indica en su estudio sobre Alfonso Valdés que el matrimonio es un vehículo que proyecta la fuerza de la mujer, su poder. Él construye una noción del ser femenino algo diferente al presentar su figura como una esposa moralmente superior con la función de conducir al marido al recto proceder; y que en la demostración del esfuerzo de la esposa por dominarse asimismo mediante el cultivo de las cualidades de la paciencia, la mansedumbre, la tolerancia, crea un mecanismo circular de autogobierno, como preparación de un sistema en el que el subordinado ejercita el poder de educar a su superior a gobernarlo bien (226).

Señala María Pilar Oñate que aunque existen testimonios dispersos sobre la educación de la mujer, no hay una postura decidida a favor de la cultura femenina. McKendrick no se muestra distante del pensamiento de Oñate al afirmar que aunque no

se le niega saber leer y escribir, no se le permite mucho más en el pensamiento de los dramaturgos, y pueden considerarse aislados los testimonios de algunos como: Calderón y Tirso, entre muy pocos. Aunque mujer y hombre poseen igual capacidad intelectual, el hombre suele utilizar la importancia de la honra femenina en la sociedad barroca como atajo para mantener sometida a la mujer. Suponemos que el hombre internamente le teme a la mujer sabia; por el miedo a que ésta lo pueda superar(6). Bien dice José Díez Borque que, debido al mencionado temor al desplazamiento, se muestra partidario del “parir y criar” como máxima aspiración femenina (67).

Marie-Cecile Beling de Benassy en el artículo “A manera de apéndice: Sor Juana y el problema del derecho de las mujeres a la enseñanza”, hablan del tema de la educación. Señala que tanto María de Zayas en la primera mitad del siglo XVII y Sor Juana Inés de la Cruz al final del mismo siglo, batallan por una reivindicación del derecho de estudiar para las mujeres. La principal razón indicada por Zayas es “que las mujeres son tan capaces como los hombres para los estudios” (91). Juan Pérez de Guzmán cree que en general a la mujer se le limita a saber leer, escribir, danzar, cantar, tañer y bailar; lo que aprendían en escuelas de monjas o con maestros particulares. En la sociedad barroca a la mujer se le proporcionó la suficiente educación para aprender a la perfección su papel dentro de este contexto social, ya que no necesitaba ser elocuente para atender y realizar los quehaceres de la casa (única función que se le designa por su condición de mujer).

Cabe mencionar que los hombres actúan en una actitud de convencimiento en la cual no se contempla la posibilidad que la mujer se desenvuelva en las mismas áreas que ellos y el disfrazarse e interpretar ese rol de hombre es una manera de gritar a los cuatro

vientos que ella tiene las mismas capacidades para asumir la posición del varón si se le ofrecen las mismas oportunidades (25).

Efecto que produce el vestido varonil en la mujer

En las comedias de equívocos se duda del sexo del personaje. Dice Bravo-Villasante, “fácil es comprender la pasión por una mujer a la que se cree hombre; lo que ya resulta demasiado es la situación de enamorarse con la duda de que sea mujer” (87). Mientras que Navarro-Romero asume frente a esa mujer en vestido de hombre: “que cosa más ‘natural’ que de estos representados galanes, tan preciosos y animosos, se enamoren las mujeres con pasión no menos que los hombres” (272). En ambos casos, la singular belleza del supuesto galán, su hermoso talle, su cara angelical, suele captar la atención de los otros personajes y como consiguiente de la misma audiencia.

El disfraz refleja como un espejo el mundo en que las mujeres desean vivir y que a los hombres les parece ilógico compartir. Irónica es, sin duda, la manera como el hombre enfrenta la nueva visión de cambio que propone el arte con respecto a la mujer. La idea de la igualdad de derechos es, para algunos, un atrevimiento. De esta manera minimizan su importancia y paralizan las vías de desarrollo de la mujer. Pero más adelante apreciaremos que nada es imposible y mucho menos inalcanzable para ella. La realidad es que por medio del disfraz toda fortaleza “varonil” es vulnerable.

Considera Romero-Navarro que la mujer vestida de hombre gustaba por ser un personaje de alma más rica y mejor matizada que conserva toda la seducción de su

feminidad. Además, agrega el crítico que la mágica doncellita del traje varonil fue un recurso convencional del arte, y tanto autores como público la tuvieron por libre creación de la fantasía del poeta, “que era muy del gusto de la audiencia lo indica la relativa frecuencia con que aparece en la comedia nueva” (284).

Indudablemente, las escenas complacían al público y al mismo dramaturgo que se deslizaba en sus atrevidos análisis psicológicos por razones desconocidas y tentadoras, presagiando con sus perspicaces avances en el interior del ser humano, muchos de los descubrimientos o inventos freudianos, que en épocas posteriores han originado inquietud. Un caso ejemplar es el dramaturgo Tirso de Molina, quien deleita al público con sus más intensas e íntimas creaciones psicológicas del carácter de sus personajes femeninos.

La mujer vestida de hombre entra a formar parte del atractivo teatral del Siglo de Oro y adquiere rasgos caricaturescos. Son preferidas las mujeres hombrunas, decididamente contrarias a su sexo, que sienten inclinación por todas las actividades masculinas. El tema, proveniente de Ariosto, daba lugar a que el humor de Lope y los dramaturgos de su escuela se manifestase agudísimo. También los protagonistas reían y pasaban un rato divertido reflexionando sobre la situación inesperada, una breve pausa a sus amargas andanzas. “Especialmente en España” como sostiene Orozco Díaz, donde se había impuesto una comedia que mezclaba, como en la vida, lo trágico y lo cómico, lo elevado y lo vulgar, y con hechos extraordinarios, pero que sucedían en el mismo plano y ambiente de la realidad cotidiana (172). Idea que comparte José Antonio Maravall, afirmando que el teatro refleja una preferencia por lo presente, todo lo cual lo lleva a plantearse asuntos de viva actualidad, “el teatro y la vida...están entrelazados” (25); de

allí la difusión del tema “mundo al revés” (162). Al igual que los anteriores críticos, Joaquín Casaldueiro comparte la misma opinión. En su libro *Estudios sobre el teatro Español*, él señala la realidad a que aludimos y separa esta clase de comedia de acciones de “magia o imaginarias”, dentro de estas comedias en las que se desenvuelve un acontecer que satisface el deseo de lo socialmente posible, aunque extraordinario (140): Una aventura que exige audacia e ingenio, que se basa en la nobleza verdadera, “la del alma que coincide idealmente con el rango social” (140).

Explica, Bravo-Villasante que si el hombre tiene una admiración y entusiasmo por la mujer heroica y guerrera, vestida varonilmente, quizá reside en el pensamiento secreto e íntimo de suponer un día vencida por ellos la arrogancia de la heroína y sometida su independencia y libre espíritu. (46). En la vida española y en los mismos días de muchas de estas disfrazadas de la comedia se da un caso real de mujer vestida de hombre, el de doña Catalina de Erauso, La Monja Alférez (1592-1650), que con hábito varonil tomó parte ‘bravísimamente’ en las campañas contra los indios de Chile y Perú: “no hubo en aquel tiempo mujeres que en el traje de varón tomaron parte activa más serias” (254). Ella no fue reconocida ni por su propio hermano, a cuyo lado luchó y a quien terminó matando en un pleito. Vestida de hombre, permaneció en España un par de años. Tanto sus hazañas como su extraordinario espíritu aventurero prevalecieron a la mano del recuerdo de su regio valor. Con el noble de Alonso Díaz Ramírez de Guzmán pasó luego al Nuevo Mundo donde estableció su residencia por diecinueve años. Aquellos eran tiempos en los que las mujeres estaban destinadas a permanecer recluidas en conventos o en sus casas y sujetas a la voluntad de padres, hermanos o esposos. Las aventuras, guerras de conquistas, colonización y fama estaban reservadas para los hombres.

La Monja Alférez, Catalina, sin duda, es el mejor de los ejemplos de hallazgo y poder que posee la mente femenina. Aquí se demuestra de una manera extraordinaria cómo el disfraz de hombre no hace a la mujer más temible o más valiente, sólo le facilita su labor; la cual muchas veces se ve reconocida: “con particular valor, resistencia a las incomodidades de la milicia, como el más fuerte varón, sin que en acción ninguna fuese conocida sino como tal” (538), por lo que se le dio bandera y se le asignó el grado de Alférez de la compañía de infantería del Capitán Gonzalo Rodríguez, según reza el Pedimento que ella presenta al rey Felipe IV en 1626 (538).

En el libro *La mujer en el teatro y la novela*, observa Yves-René Fonquerne que el hombre disfrazado de mujer es inconcebible en la realidad ya que denigra su masculinidad. Al contrario, el disfraz varonil de la mujer se percibe como valorizante y grato y para nada como señal de feminismo reivindicador ni de homosexualidad femenina. En el caso del hombre, cita el autor: “El disfraz mujeril del hombre es considerado al revés, como vergonzoso por parecer afeminamiento, o sea, pasó de una categoría superior –la de varón, fuerza reproductora– a otra inferior, incapaz- la hembra, receptora” (148). Estas ideas corresponden a una sociedad llena de prejuicios donde se espera que el hombre no rompa con las características masculinas de fuerza, poder y rudeza establecidas por la época.

Al respecto Américo Castro dice, refiriéndose a *Las Bizarrias de Belisa* que: “este tipo femenino, con matices y gradaciones variadísimas, tiene bastante difusión dentro del teatro del siglo XVII, aunque aún se ignora si se trata solamente de una moda literaria o si las costumbres contemporáneas influyen en la concepción de los caracteres” (25). Interrogantes a las cuales, Bravo Villasante se inclina a creer que son mas bien una bella

creación literaria, y que posiblemente los pocos casos dados, fueran en realidad determinados por la influencia del arte.

Esta inclinación la comparamos a la conclusión que llega Romero-Navarro, cuando da fin a su estudio sobre el tema de la mujer vestida de hombre, afirmando que “no fue el ejemplo de la vida, [...] sino la gracia del arte, la que puso calzas varoniles a una mujer española” (183). Opinión que no se puede aceptar con exactitud, ya que no se sabe si el vestir a la mujer de hombre es un asunto de arte o la fecundación de la semilla de la duda.

Explica Frederick de Armas, que la oportunidad del florecimiento de la mujer vestida de hombre en el teatro del Siglo de Oro, no fue más que otra combinación de la fantasía masculina de ver a la mujer como la “pícara-dama-varonil” (75). Es muy conveniente para el hombre utilizar a las mujeres con muchos atributos físicos para que satisfagan la morbosidad de la mente del hombre, sin absoluta oportunidad de mostrarlas como personajes pensantes y desafiantes en las tablas.

¿Por qué no se presenta a la mujer en vez de adorno o como principal objeto de atractivo sexual, como un personaje que pone de manifiesto su inteligencia? Ésta puede ser la pregunta. Se podría decir que era un asunto de miedo o probablemente por causa de la diferencia en la educación entre ambos sexos.

Explica Marjorie Garder, que el disfraz de hombre visto en una mujer no solamente les da miedo sino que les produce una fuerte sensación de temor, ya que el disfraz es un elemento “desestabilizador” y, al mismo tiempo, un mecanismo que afirma su “sensualidad”. Desestabiliza el status quo y posibilita el cambio para mejorar una sociedad anquilosada y sin propósito (69).

A las mujeres no se les debe presentar como meros instrumentos de la sensualidad de los hombres ya que ellas gozan de una “sensualidad propia”, reseña la autora de Juan Goytisolo. Esta autonomía sexual de las heroínas las libera de su pasividad tradicional y les confiere, a veces, el papel amoroso activo, ordinariamente atribuido al varón en la sociedad. Es importante resaltar que la diferencia de sexos en el teatro tiende a “confundirse, borrarse o incluso a desaparecer” (77).

Obviamente en el teatro del Siglo del Oro sí existió un grupo de hombres que presentaron a la mujer tan o más capaces que cualquier hombre. Sin duda, no se debe culpar a todos los hombres, sino a la ignorancia de la misma sociedad. Ignorancia que a su vez limita y sacrifica a los hombres que desean demostrar todo el concepto contrario acerca de la mujer. La meta es demostrar que las disfrazadas de varón pertenecen a una categoría intermedia que desafía a los hombres y reivindica a las mujeres en una suerte de justicia poética que raya en lo fantástico y que no desagrade al público, el travestismo.

Es importante mencionar que las protagonistas, una vez vestidas con el traje varonil, se encuentran tan cómodas con él que casi les cuesta trabajo quitárselo. No se conoce ninguna protagonista que haya exclamado nostalgia por su antiguo traje de mujer. Aclara Navarro que él “gustarles” a las mujeres el traje de hombre, en cierto modo viene en ocasiones a dar la satisfacción posible a tan inocente capricho. Por ejemplo, cuando Doña Serafinita de *El vergonzoso en palacio* manifiesta su afición al hábito de hombre, “ya que no lo puede ser” expresa un rasgo psicológico común a su sexo (179). Amplía Hesse que el tipo de mujer varonil estuvo de moda largo tiempo en nuestra literatura y acaso en la vida española. Ya en el *Jardín de las Nobles Doncellas*, escrito para la educación de la Reina Católica, se acumulan los ejemplos bíblicos de mujeres fuertes de

carácter y de mujeres varoniles de la antigüedad. La mujer debía tender a superar su estado de mujer. Estos recursos de disfraces de engaños de complicaciones en el escenario hacían que el público se interesara más por el teatro de esta época; aunque rebasa lo verosímil.

Perspectivas del género desde la visión del dramaturgo

El personaje de hombre representado por la figura de mujer en el Siglo de Oro se presenta muy prometedor. Habría que estar ciego para no reconocer la pauta que éste marca en el teatro y la tregua que se inicia a raíz del intento a una mayor amplitud de pensamiento. Es eminente la pasión que autores como Tirso de Molina, Calderón de la Barca y Ana Caro pusieron en la lucha para mostrar a la mujer como un ser humano, mas no como el “Otro” que no cuenta. Este es el motivo por el cual estos literatos fueron escogidos para ser discutidos en esta investigación. Son escritores que se destacan por ser arriesgados, visionarios y osados. A través de sus personajes femeninos se pueden palpar ideas que de una u otra manera generaron cambios sociales.

Refiriéndonos directamente a la protagonista principal de *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, Doña Juana se disfraza de hombre para vengarse de Don Martín, el galán que le prometió matrimonio. Al vestirse Doña Juana de varón pone en práctica todo ingenio, astucia y creatividad de mujer. Por ejemplo, la viuda de *La dama duende* de Calderón de la Barca, se convierte en el árbitro de su propio juego; ella decide romper con las limitaciones de vida que sus hermanos pretenden imponerle. Por otro

lado, Ana Caro, en el *Valor, agravio y mujer*, presenta una protagonista valerosa y dispuesta a todo para obtener sus deseos. A todo esto, Tirso y Ana Caro ocultan las identidades de sus protagonistas tras el vestuario masculino, mientras que Calderón utiliza su ingenio para ocultar a su mujer tras un manto blanco representando la figura de un duende que asusta y confunde a los hombres. A través de representaciones como éstas se pueden develar características femeninas que se desconocían para ese entonces y solamente se le atribuían al sexo masculino.

Al estos dramaturgos poner el tema de la mujer vestida de hombre en escena se plantean la posibilidad de la reivindicación de la mujer en la sociedad. Especulamos al pensar que existió en la mente de estos escritores la necesidad de demostrar por medio de sus obras la capacidad nata del ingenio que poseen el sexo femenino. A través del disfraz varonil, irónicamente, los escritores masculinos se identifican con ella, como también plasman su rechazo a la marcada diferencia que la sociedad crea en cuanto a la capacidad humana que posee la mujer en contraste con el hombre. El vestir el ropaje masculino en el teatro del Siglo de Oro sólo fue el primer paso para que la mujer pudiera proyectar su posición en la sociedad y de esta manera demostrar que no es inferior al hombre. El que la mujer cambiara su vestuario le dio el valor para cambiar la idiosincrasia de la época.

Más adelante se reflexionará sobre cómo Tirso de Molina, Ana Caro y Calderón de la Barca, a través del valor producto del agravio de verse marginadas, enseñan a sus personajes femeninos capaces de lograr romper con mitos sobre la mujer, capaces de saltar obstáculos de prohibición al ingreso a la sociedad y hasta cambiar las perspectivas de estos mismos.

Importancia del honor en la sociedad barroca

En una sociedad jerárquica como la sociedad barroca española, todo lo que un hombre era dependía de lo que fuese en sociedad: su identidad individual y social, que eran casi lo mismo, dependía de su pertenencia y aceptación en un determinado grupo de la sociedad, el cual le establecía los roles que debía desempeñar y le dictaminaba las estrictas normas de comportamiento. Así como afirma Maravall: “Todo, vestidos, joyas, lenguaje, sentimiento, no menos que comida y vivienda, que juegos o deportes y uso de armas, etc., se halla distribuido en criterios de jerarquía estamental” (25). Si bien esto sucedía en todos los niveles sociales, en los estratos más altos el sentido de pertenencia al grupo y la necesidad de una plena aceptación por parte de todos sus miembros adquirió matices muy particulares, y se desarrolló con mayor fuerza debido a que en esas esferas se sustentaba el poder y, por lo tanto, la razón y el origen del sistema establecido. Así, la cuestión del honor, con todas sus implicaciones para la vida cotidiana, determina el comportamiento de la nobleza y no el de los otros estamentos.

El noble está en la obligación de observar, al comportarse toda una serie de deberes propios de su condición; asimismo, los otros individuos están obligados a reconocérselos como propios, y él a poseer la fortaleza, tanto física como moral, necesaria para exigirles a los demás ese reconocimiento. El individuo que participa del honor se encuentra integrado y es aceptado por la sociedad en la que vive: entendiéndose, que el honor funciona como el elemento integrador en el sistema social el cual comienza su función en el núcleo de la familia. El régimen que existía en la época responde a una honra, que se crea, muchas veces, del “qué dirán”: depende de las propias acciones del

individuo, pero también de la imagen que los otros tengan de éste y de su comportamiento exterior.

Gustavo Correa divide el honor desde dos perspectivas. Una de ellas la llama honra vertical, cuyo concepto implica una estratificación social de la sociedad en relación al grado social del individuo. En otras palabras, la honra poseída por un rey, siempre es superior a la de un noble, y así sucesivamente en una escala descendiente. Y la honra horizontal que se refiere a las relaciones entre los miembros de la comunidad pero vista desde una igualdad entre los individuos, y diferenciada por una fama o reputación descargada totalmente sobre la opinión de los demás. “El sentimiento íntimo de un valer irreductible en cada hombre creó la exacerbación de la individualidad y condujo al culto de la personalidad. En tal virtud todo acto o palabra desmerecedor de este valer era severamente castigado. La defensa de la integridad de la familia se constituyó, a su vez, en una de las maneras de dar expresión a este valer personal”. (101, 102)

Así, durante el período barroco, la opinión que los demás tuvieran del individuo, era tenida en alta estima, y en el ámbito del honor conyugal resultaba fundamental, sobre todo cuando se trataba de juzgar la conducta de la mujer. Por lo que la misma sociedad impulsa a la mujer a disfrazarse de lo que no es, el vestir de hombre en el ámbito teatral; acto que fue motivo de escándalos entre los grupos conservadores del poder. El personaje se enmascara, según Orozco Díaz, para “fingir ser otro distinto a quien es en realidad” (231). Ya que la mujer se siente con derechos y solicita una recompensa material tanto para ella como para las de su posición. Lo que desea la mujer barroca es que le quede claro a la sociedad, finalmente, que ella es “una mujer capaz de desempeñar roles socio-culturales atribuidos a los hombres...” (Silva Tiffermerg 953).

Durante la Edad Media se consolidaron dos modelos femeninos opuestos entre sí, los cuales continuaron presentes durante el barroco español, aunque con ciertos matices: María y Eva. María- la madre de Cristo- era el ejemplo que debían seguir las mujeres “buenas”, mientras que Eva representaba la tendencia natural de las mujeres hacia el mal. La sociedad de aquellos siglos consideraba que todas las mujeres estaban inclinadas al mal y que la única manera de apartarlas de él era mediante la represión (Graño 229). Ésta es quizás una de las razones por las cuales en el contexto del código de honor, el adulterio de la mujer es castigado con la muerte de la adúltera. ¿De qué manera, entonces, se castigaría la osadía que presenta Doña Ángela al pretender querer encontrar un nuevo esposo? De manera tal que Doña Ángela es enterrada viva como bien ella lo dice: “entre dos paredes”, vigilada por dos hermanos sobreprotectores que la mantienen encerrada en su casa, y a la cual hacen vestir de ropa de luto cuando esta joven, noble y bella mujer salta de entusiasmo por la libertad que siente de volver a ser querida por el hombre detrás de las paredes de su “prisión”:

sin libertad he vivido,
 porque me enviude de un marido,
 con dos hermanos casada. (127)

Sandra Gilbert y Susan Gubar describen este hecho como inaudito y en su exploración sobre la identidad femenina, Gilbert y Gubar, describen la imagen de la mujer como: “as angel and as monster” (39). Si plasmamos este concepto en el personaje principal de *La dama duende*, observamos que en realidad concuerda con las actitudes de Doña Ángela. Numerosas veces observamos como ella, el supuesto ángel, es descrito

como un fantasma, espíritu, ánima y duende; una mujer capaz de manipular y rehusar estar en su repugnante escondite y ahora ella se presenta con su otra parte negativa. Esta actitud es la que Gilbert y Gubar bautizaron como “monstruos” y a la que Calderón describió como diabólica en función contraria a su parte angelical (Larson 39).

Podemos afirmar que en términos generales, tal y como la evidencia lo ha dicho anteriormente, la mujer española cristiana de la Edad Media y el período barroco, se vio sometida a una vida cerrada y no contaba con demasiadas posibilidades de relacionarse con el mundo exterior, ni mucho menos de desarrollarse intelectualmente. Todas estas condiciones favorecían el sometimiento femenino necesario para perpetuar un estado de cosas que el imperante sistema patriarcal no está dispuesto a alterar. Así, por razones sociales, económicas y religiosas, la mujer vio persistir su situación de subordinación y se vio obligada a imitar ciertos modelos con el fin de ser considerada buena por la sociedad en la cual las opiniones acerca de sí misma, de los otros y de su entorno eran poco escuchadas. Elaine Showalter observa que “one of the problems of the feminist critique is that it is male-oriented”(34).

Si se estudian los estereotipos que se han creado de la mujer: “the sexism of male critics, and the limited roles women play in literary history, we are not learning what women have felt and experienced, but only what men have thought women should be” (34). De hecho, esas experiencias de sacrificios a través del valor son las que nos relató de su propia víctima.

A través de fuertes limitaciones, sacrificios y hasta de romper con necesidades propias de la naturaleza humana. A lo que nos referimos es que la mujer tuvo que olvidarse de su cuerpo porque los planteamientos religiosos imperantes en la época lo

consideraban fuente de pecado, y tuvo que renunciar a que su inteligencia fuera reconocida públicamente y a recibir instrucciones en un nivel profesional, porque aquella sociedad consideraba peligrosa y poco “virtuosa” a una mujer demasiado inteligente y educada. De esta manera, cuando la mujer del siglo XVII, y así lo denunció María de Zayas Sotomayor en sus *Novelas amorosas y ejemplares*, reclamaba para sí misma libertad, se le negaba, argumentando que sus pretensiones afectaban el honor, pero la verdad era que los hombres se sentían amenazados ante la posibilidad de que el orden establecido desapareciera.

Las mujeres del período barroco estaban tan celosamente reclusas en sus casas por deseo de sus maridos, padres y hermanos que “...mi disgusto tan de veras, que había de sacar la espada en mi defensa” (21). Así, con la consolidación definitiva de la familia nuclear durante el último siglo de la Edad Media, a la mujer del período barroco se le planteaban claramente dos únicas opciones: casarse y tener hijos o recluirse en un convento. Las mujeres solteras no eran bien vistas por la sociedad, pues se les acusaba de que no ejercían su principal función: ser madres. En el caso de las monjas, se asumía que su conducta y dedicación a la caridad y a la oración (oraban por todas las almas, en especial por las de su familia) constituían una manera de ejercer, en cierto sentido, su maternidad no manifiesta.

Pero no es muy difícil darse cuenta de que detrás de toda esta cadena de limitaciones y prohibiciones impuestas a la mujer para acceder a los ámbitos públicos (excepto la iglesia), tales como la cultura, la instrucción y al desarrollo de su pensamiento original y creativo, se ocultaba un gran temor del patriarcado: el temor de que la mujer al conocer más de lo debido, al cuestionar la existencia de ciertos elementos establecidos

por el sistema los cuales la perjudicaban a ella y favorecían al varón, se planteara nuevas opciones que habrían hecho peligrar su total sumisión al sistema patriarcal. Este sistema trata por todos los medios de no dejar espacios vacíos para aquellos que no tienen acceso al poder, entre ellos la mujer, continúen sin tenerlo, pues según la lógica patriarcal, lo verdaderamente aterrador no es “la aparición del desorden sino la desaparición del orden existencial”. En otras palabras, lo aterrador es la posibilidad de que las mujeres, y en general todos los marginados, tomen conciencia de su situación desventajosa y traten de buscar los arbitrarios que perpetúan esta situación.

A través del espejo de los personajes doña Juana, doña Ángela y doña Leonor, se observa claramente la influencia que representa el honor en la vida de cada una de ellas y de qué manera ellas defendieron su posición. No obstante, a medida que las conocemos, se percibe el limitado miedo al “qué dirán” de la gente al incumplir con algunos dictámenes sociales. Esta misma sociedad les enseña a oprimir sus miedos de poner de lado los prejuicios. A estas mujeres su honor les importa más que su dignidad propia. Es por eso que toman fuerzas para transformarse “...mi disgusto tan de veras que había de sacar la espada en mi defensa” y enfrentar la guerra (21). En estas comedias, además del amor aparece como principal el tema de la venganza que rige las acciones de las mismas. Éste se lleva a cabo por medio de personajes de duende que aparecen y desaparecen de la escena y enredan a los demás personajes entre la realidad y la fantasía. Lo que describe Everett como “lo que parece ser el leitmotiv de venganza, no es más que una manifestación exterior de una fuerza interior” (44), entendiéndose como la última fuente de todas las complejidades de estas obras.

Y la defensa del honor, era precisamente con el valor. Así el personaje femenino en su rol de hombre colocaba toda su hombruna con tal glorificar el honor tan exigido como una condición social de bienestar. No interesaba el factor de riesgo, pues aquello en juego era de vida o muerte y debía ser resuelto para gozar del respeto tan anhelado, quizás como un determinante de poder en esta sociedad. De este modo el honor muchas veces era probado con el valor que se ejercía para que ningún agente externo pudiese quebrantarlo.

Ruptura de modelos sociales

El valor rompe con los modelos sociales establecidos para la mujer. Ella está en medio de una sociedad en la cual no tiene el mismo apoyo social que se le concede al hombre para incurrir en faltas. Aunque este agravio en la mujer de la Edad de Oro no era suceso extraño.

Para la época el hombre tenía derechos entre los que se incluía el burlarse de la honra de la mujer. Ellos eran amparados y respaldados por la sociedad en las decisiones que este tomaba. El hombre tiene acceso a todo y a todas. Incluso él podía comprometer su palabra de caballero en matrimonio y negarse luego a cumplirla. Sin embargo, en algunas circunstancias provocan respuestas por parte de la agraviada. Y el agravio genera respuestas que incitan el rompimiento de dicha norma.

A través de Doña Juana, Doña Ángela y Doña Leonor, personajes principales de las obras estudiadas, se puede observar el brío que éstas presentan para dirigir o

determinar de alguna manera su destino final, rompiendo con todas las imposiciones de la sociedad a la cual pertenecían.

Capítulo III:

El reflejo de la mujer en la mirada de tres dramaturgos clave en el Siglo de Oro

La mujer y su participación en la comedia del Siglo de Oro marcaron un momento histórico por los cambios que desde el escenario la empezó a mostrar como una parte de la sociedad en búsqueda de un reconocimiento diferente al recibido hasta ese instante. Hechos que dan fe de esto están impresos en las obras de Tirso de Molina, Calderón de la Barca y Ana Caro, algunos de los autores de la época que develan a través de las acciones de las mujeres la fragilidad no reconocida del carácter e inteligencia del sexo masculino, dándole participación al valor que ella posee. La pasión de estos escritores al describir a la mujer como un ser humano más y no como el otro que no cuenta, impulsa a seleccionarlos como materia de estudio para esta investigación. Ellos se destacan por ser arriesgados, visionarios, osados, y por dar un lugar a la mujer en sociedad a través de sus personajes femeninos, los cuales se disfrazan.

Irónicamente, por medio del disfraz varonil los escritores masculinos se identifican con la mujer; como también plasman su rechazo a la diferencia que la sociedad crea en cuanto a la capacidad humana que ésta posee en contraste con el hombre. El vestir el ropaje masculino en el teatro del Siglo de Oro sólo fue el primer paso para que la mujer pudiese proyectar su posición en la sociedad, y de esta manera

demostrar que no es inferior al hombre. Por lo tanto, la comedia fue un trampolín de exhibición de los personajes femeninos, que usando trajes varoniles rompen mitos, saltan obstáculos y cambian la idiosincrasia de la época.

Las comedias *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso, *La dama duende* de Calderón de la Barca, y *Valor, agravio y mujer* de Caro son un reflejo de este proceso. En estas obras, no existe diferencia en cuanto a la severidad del tratamiento que se le da a la importancia del honor en la vida de cada una de estas familias. Las damas protagonistas de estas tres obras sufren en carne propia los sacrificios y las limitaciones que implica obedecer las reglas opresoras en esta sociedad patriarcal en la cual viven, pero encuentran en el disfraz una alternativa para ser reconocidas y lograr sus propósitos, ya que según Teresa S. Soufas “her female character disguised as man does not conduct herself as do the typical males. She is a better human” (89). Dicho esto, se analizarán las historias de estas mujeres de valor, a través de la mirada de tres dramaturgos clave de la época y tres comedias en la que “la mujer mirada” adquiere especial significación.

Tirso de Molina

Cuando se trata de romper modelos establecidos, Tirso Molina es el maestro, como lo retrata en su obra *Don Gil de las calzas verdes*. La historia presenta falta de inteligencia del hombre al planificar sus jugadas. Si bien es más conocido y aceptado que el sexo masculino sea el que prepare la atrapada de su presa, que él mueva las piezas y arme su coartada, en esta comedia ingenuamente convencional es la facilidad -

racionalidad- con que la protagonista conoce los pasos del hombre, quien es el cazado. Tirso también disfraza a su personaje principal para burlar las reglas sociales al colocar todo el ingenio, astucia y creatividad de la mujer. Aunque se ha dicho que esta obra tiene la trama más complicada que cualquier comedia de la época; “su plan básico es en realidad sencillo”, según indica Hesse (43).

La comedia relata la historia de doña Juana de Solís, quien ha sido engañada y abandonada por su amante que ha gozado de sus favores bajo promesa de matrimonio. Ella lo persigue y por medios ingeniosos lo hace volver a sus brazos, y así salvar su reputación dañada. La situación es la siguiente:

Don Martín de Guzmán por la conveniencia de su padre, abandona a doña Juana por doña Inés, una belleza de Madrid que además de ser rica estaba lista para casarse. Doña Juana se puso celosa y, con el atuendo de hombre, decidió seguir a don Martín para impedir sus planes por medio de astucia, valor y coraje, ya que una mujer enamorada y celosa es capaz de cualquier cosa. En el Acto II, doña Juana asume otra identidad falsa: la de doña Elvira, y aparece en estos episodios vestida de dama. De esta manera, el don Gil postizo puede desaparecer por completo cuando resulta ser necesario y en la persona de doña Elvira, doña Juana puede seguir su complicado complot contra don Martín. Pretendiendo que es don Gil, ella doña Elvira, ha viajado a la capital con la intención de vengarse. “Tengo esposo, aunque mudable/: soy constante, aunque mujer” (Tirso 108). Doña Juana, como doña Elvira, ha relatado de manera bastante fiel su propia situación y sus intenciones. Al mismo tiempo, ha puesto en duda la identidad de don Gil que ha asumido don Martín y ha añadido la complicación de que en realidad se llama don Miguel, y sólo finge ser don Gil y no don Martín. Este enredo le permite a doña Juana

aparecer vestida de hombre ante el padre de doña Inés y ganar su mano, puesto que doña Inés desea casarse con doña Juana disfrazada. La situación se empeora cuando sale don Miguel; todos lo atacan. Don Pedro, el padre de doña Inés, le reprocha por asumir el nombre de don Gil, cuando en realidad se llama don Miguel; y doña Inés le aconseja que se case con doña Elvira -doña Juana-. Don Miguel queda totalmente perplejo:

¿Hay confusión semejante?

¡Que este don Gil me persiga

Invisible casa instante

Y que, por mala que le siga

Nunca le encuentro delante

Estoy tan desesperado. (Tirso 142)

En medio de esa confusión se desarrolla *Don Gil de las calzas verdes*, donde la heroína batalla por el honor de una manera poco reñida. Ella prepara los elementos que necesita y los pone en función de ese algo. Las damas creadas por Tirso son metódicas, dispuestas y no pierden el tiempo en otra cosa que no sea en lograr su meta, en este caso, casarse con su amado. Para lograr su cometido este autor perfecciona su jugada, de manera que no sólo disfraza a la mujer de hombre, sino de otra mujer, doña Elvira, con el fin de llenar todas las bases del juego. Llegando así a controlar totalmente la situación, lo cual se convierte en un evento único, ya que para ese entonces a la mujer no se le permite indagar más de lo debido, pues está limitada y sujeta al desconocimiento. Sin embargo, y según menciona el mismo Hesse, esta mezcla en medio de los disfraces no produce exclusivamente confusión en el lector, sino también en los personajes en las tablas: don

Pedro, don Martín, doña Juana, doña Inés, doña Clara, y los graciosos. Tirso lo “quería así por el efecto humanístico” (47).

Los disfraces también hacen hincapié al juego entre lo cómico por el ridículo y lo serio: cada disfrazado desea alcanzar una meta igual con mucha seriedad pero el resultado es cómico por el contraste ridículo entre la realidad y la apariencia. El factor más importante en la comedia dentro de un drama es el continuo cambio de la apariencia a la realidad, el cual es complicado por la habilidad de doña Juana y su necesidad de improvisar para guardar celosamente sus propios intereses. Ella es la figura dominante de la comedia. Ante este personaje inteligente, audaz y firme en su propósito, los demás personajes, y sobretodo los galanes siempre palidecen. Un buen ejemplo es cuando Quitana le aconseja la discreción, pero doña Juana se revela al confiar totalmente en sus poderes: “Yo me liberé de todo” (Tirso 95). Ninguno puede dar con el supuesto don Gil por estar ella, como ve el público, vestida de mujer. De esta manera se ha convertido en duende, y puede aparecer y desaparecer según su voluntad. Emilio Opina Orozco Díaz dice que los dramaturgos disfrazan a la mujer de hombre para poder estudiar casos que ocurrían, como se ve en doña Jerónima en *El amor médico* de Tirso de Molina, que luce varios trajes en escena. Esta tendencia a cambiar y al enmascaramiento, se diría que está en la esencia del estilo y técnica teatral de la época. Desde el arranque hasta la culminación de la movimiento barroco, en cada historia la gente se disfraza y pretende ser lo que no es (229).

Como Tirso, otros dramaturgos presentan las posibilidades de romper con los modelos sociales que sujetan a la mujer y también enseñan la manera fácil en que éstas realizan sus hazañas. Las mujeres se muestran en completo control. Estas proezas no se

visualizaban como nuevos eventos, ni mucho menos como experiencias ignoradas para ellas; por lo que se aprecia a las protagonistas usando disfraces de lo que no son frente a las doctrinas sociales: su disfraz de duendes hombres. Cuando ellas lo tienen puesto, no se quejan ni se incomodan, todo lo contrario, cuanto más pegado a su piel esté, mejor lo sienten; y todo simplemente para sacar mejor provecho del mismo. Como explica Hesse, en las comedias se emplean disfraces no solamente para ocultar la identidad, sino también los verdaderos motivos de los personajes. Como resultado de esto, se crea una realidad falsa. Por ejemplo, doña Inés y doña Clara se excitan por el nuevo amor, en la persona del personaje ficticio don Gil –doña Juana-. Esta realidad falsa se hace tan viva que pone a temblar de miedo a Martín, hombre de supuesto carácter. La situación con Martín es seria porque él casi pierde el juicio por el espíritu o fantasma de doña Juana que le persigue. La realidad que crea doña Juana para don Martín representa un purgatorio donde él, como un alma en pena, sufre tormento por sus pecados. Doña Juana cumple con su venganza y a la vez pone en perspectiva el engaño y la falsedad de su sociedad. A través de los mismos enredos de doña Juana, se averigua que el fraude es tan usado que es imposible, muchas veces, descubrir dónde termina la verdad y empieza la falsedad. Falsedad, es sin duda, pensar que el hombre no es temeroso y cobarde. Doña Juana se encargó de demostrar lo contrario y rompe con el mito de que la debilidad existe sólo en la mujer.

Esta fuerza en doña Juana le nace de las ganas de desafío que lleva consigo; ya que la sociedad, de una u otra manera, pretende incapacitar a la mujer y doña Juana simplemente se niega a esto. Ella responde con la actitud y el supuesto carácter fuerte del hombre. Supuesto, ya que al actuar don Martín como lo desea su padre, demuestra su sumisión, falta de carácter y decisión en él. Mismo carácter que le sobra a doña Juana,

que no sólo quebranta a don Martín a sus pies, sino que derrota las ideas de poder del padre de éste. No está demás aclarar que no todos los hombres son iguales; algunos tienen coraje y pueden tomar decisiones por sí solos y otros, como don Martín, son simplemente incompetentes. De igual manera son las mujeres: algunas son débiles y otras son fuertes. Lo hipócrito de este asunto es que esta realidad es ignorada ante los ojos de la sociedad española de ese tiempo. Las capacidades de la mujer no son reconocidas más que en las comedias. La sociedad barroca no admite que el prototipo que le creó a la imagen de la mujer es equivocado, de tal manera que Tirso, al lado de Calderón y Caro, se toma la tarea de divulgar el equívoco.

Don Gil de las calzas verdes es una de las piezas que derriba dichos modelos. Ese principio acumulativo de la acción, precisamente en la medida en que sobrepasa las fronteras de lo verosímil, permite al dramaturgo una amplia libertad de movimientos entre el mundo de la realidad y el mundo de la imaginación. Por ejemplo los personajes femeninos de estas obras ejercen el derecho de viajar. Estas mujeres van de un lado a otro en busca de sus intereses. Esta flexibilidad de libertad de desplazamiento que se les ofrece en estas obras, es un ejemplo más de como se rompe con la opresión que existía para ella.

Tirso capacita mucho más la labor de su personaje femenino, que en defensa de su honor, crea un muro mental, donde no permite la intrusión ni de un pensamiento de debilidad ni de uno de confusión. El defender el honor de la mujer le produce placer literario. Él refleja cómo su identidad de hombre se ve silenciada por el desafío que le produce dejar que su personaje, doña Juana, cree su propio destino. Así transfiere su poder de creador, su libertad de acción a las manos de la mujer. Él se descubre interesado

en destacar una nueva mentalidad y por ende desarrolla, visualiza, y trata de palpar la necesidad de un posible rompimiento con las limitaciones y diferencias impuestas entre el hombre y la mujer. Por eso para doña Juana todo es posible, en su ser no hay temor ante nada ni ante nadie. Vessler describe a Tirso como un hombre que conoce el alma de la mujer (113). Esta declaración a través de la creación de personajes femeninos está cargada de detalles tan íntimos que se tendría que estar dentro del alma de uno de ellos para conocer los anhelos, deseos y sueños que sólo se guardan en ese lugar recóndito.

Tampoco es de olvidar que el travestirse o que la mujer entrara en esa vestimenta masculina fue el mecanismo que marcó la técnica que este dramaturgo desarrolla en su obra.

“La mujer vestida de hombre o mujer varonil, constituyó una parte muy importante y atractiva del teatro de la época y estuvo, además, siempre en el centro de las polémicas contra el teatro.

Las mujeres eran público esencial en los corrales y los palacios: determinaban, por tanto, fuertemente la instancia creadora- los autores- y la realización y representaciones en el caso del teatro[...] En la mayoría de las comedias de Tirso el espectador asiste a una representación como confidente de la o las protagonistas, es decir, contemplada desde el punto de vista femenino, de su psicología, su modo de actuar, modo de hablar y de sentir...

[...] Por debajo de los subgéneros teatrales existen determinados espacios de la obra reservados para la actuación de la mujer y, en bastantes ocasiones, para un público mayormente femenino. Desde luego a la primera actriz, como tal, se le conceden a lo largo de la obra tantos parlamentos largos, exhibitorios, como al galán. Desde un punto

de vista textual, el papel de la mujer en la comedia nueva es tan sustancial que sin ella no se entendería el engranaje teatral...

Está el papel de la mujer como actriz de las compañías, y, sobre todo la canalización del texto por el autor hacia una posibilidad de representación que acentúe el papel de las actrices. No es un secreto que, de los dramaturgos de primera fila, Tirso de Molina fue quien mejor vio las posibilidades de escribir y montar obras dirigidas sobretodo hacia el juego de las actrices en el escenario. Hacia esta posibilidad abierta apuntan los dramaturgos, descaradamente en el caso de Tirso: hacia la creación de papeles femeninos y situaciones en la que incurren llenas de posibilidades, de ambigüedades que una buena actriz convertiría en pasajes golosísimos de la comedia. Y esto último apunta hacia otro ingrediente: la avidez del público por estos pasajes, el acicate que suponía para una sociedad constantemente avisada de inmoralidades y peligros de la carne, el atractivo de contemplar a una hermosa mujer... conocida es la afición de Tirso por el travestismo, motivo que se inscribe en una obsesión más amplia que atraviesa toda la literatura del siglo XVI-VXII: la del disfraz y el cambio de personalidad ficticia" (Romero Navarro II, 4).

Pese a que el público tenía clarísimo que sobre el escenario había una mujer, ésta con su vestuario y parlamento masculino, refleja la imagen auténtica de una figura varonil. Desde el comienzo se presenta al espectador, la condición de travestida de doña Juana, trocada en piezas de hombre. El texto subraya la puesta en escena de una mujer con un disfraz: unas calzas de hombre y un cuerpo nada varonil:

En dos meses don Martín

de Guzmán (que así se llama

quien me obliga a anda así).

Disfráceme como ves

Para que no me conozca

(que no hará, vestida así).

falta solo que té ausentes,

no me descubran por ti(...) (Tirso 76)

En los inicios del teatro español, por motivos de moral justificados en su mayor parte por el control patriarcal que la Iglesia católica ejercía en la sociedad española, la participación de la mujer tanto en el escenario como en el público, estaba prohibida. De allí que el travestismo se convirtió en la mejor estrategia de los dramaturgos porque de esta manera ellos mismos podían experimentar su propia transformación, siendo un elemento clave de la comedia que permite el juego de las identidades de género y la experimentación con posibles alternativas al rígido sistema binario del heterosexismo compulsivo. El personaje de doña Juana, como los personajes creados por Calderón de la Barca y Ana Caro, no se traviste para ser hombre, ni se traviste temporalmente para ser mujer. Ella se traviste a tal modo que es ambos a la vez, procreando de esta manera al tercero. Entonces cabría la pregunta: ¿en qué categoría están situados?

Según Beatriz Cortez, debido a su forma, el travestismo por tratarse de un tercer elemento no cabe bajo ninguna de las categorías, masculina o femenina, ya que desnaturaliza el concepto binario del género. Ese desajuste lo ocasiona las limitaciones y la diferencia que la sociedad dictamina entre el uno y el otro; además los derechos

proporcionados a ambos es lo que conllevan a esta situación. De manera que la posibilidad de crear al tercero despierta la necesidad de cambios en la mujer.

Marjorie Garber señala que: “women who wear mens’clothes really want to be men-and in this society, who can blame them?”(45). La autora también explica que las mujeres que visten de hombre no son “psycotic”, sólo que su deseo por serlo tiene una aspiración natural. Estas mujeres esperan poder disfrutar las libertades y oportunidades que los hombres adquieren en la sociedad. Garber considera que existe una diferencia entre la necesidad del uso del disfraz del sexo opuesto: “According to most doctors, male transvestites derive sexual excitement-and erections-from wearing women’s underclothing, but women are regarded as having not *sexual* but *cultural desires*” (45). De modo que el travestir a la mujer en el Siglo de Oro no origina el desequilibrio. La mujer no se presta al “double standard” por el ensueño de ser hombre, sino por el agravio que le provoca no ser suministrada con los mismos derechos que ellos poseen en la sociedad que comparten; y ante estas limitaciones del período, Tirso de Molina usa el disfraz varonil para presentar al personaje femenino.

Ana Caro

Ana Caro desde su obra *Valor, agravio y mujer* presenta una protagonista valerosa y dispuesta a todo para obtener sus deseos. Caro oculta las identidades de sus protagonistas tras el vestuario masculino. A través de sus personajes se pueden develar

características femeninas que se desconocían para ese entonces y solamente se le atribuían al sexo masculino.

Esta comedia relata la situación de una mujer, doña Leonor, que trata de recobrar su honor el cual fue ultrajado por don Juan de Córdova, quien le prometió matrimonio, abusó de ella y la abandonó. Ana Caro, usa una técnica popular de teatro: la de vestir a una mujer como hombre. Doña Leonor aparece como don Leonardo, y como hombre, ella persigue, realiza su venganza contra él y recobra su honor perdido. La joven es abandonada y avergonzada por el rompimiento de su compromiso de matrimonio. Aquí quien anula las posibilidades de un casamiento es el prometido y no su padre como solía suceder; pero dentro de las normativas sociales de la época en cuanto a la honra y el sufrimiento, el desengaño padecido es el mismo. Doña Leonor, no tiene prácticamente quién vele y cuide de su honor. Para la sociedad, ella ni cuenta, es un número más, por lo que le toca defender el honor perdido con sus propias garras. A doña Leonor le toca pelear sola la batalla de su defensa. En esta comedia, Ana Caro, ofrece una alternativa a las mujeres de la época. Doña Leonor encuentra su valor a causa de la mutación que le sucedió como resultado de su agravio. Por este motivo cambia su ropa y decide vengarse. Allí la acción contradice todas las normas de la época: la mujer no debe viajar sin hombre, no debe travestirse y no debe vengarse por sí misma. Muchas de las acciones de doña Leonor no eran aceptadas en esos días y la autora cuestiona las normas de la sociedad a través de la obra.

De hecho, doña Leonor se burla de la idea típica que se tiene de la mujer. Doña Leonor/don Leonardo demuestra no solamente que tiene el valor y la fuerza para defender su honor por su propia cuenta, y sobretodo, que posee la inteligencia necesaria

para confundir a sus contrapartes masculinas y para obligar a don Juan a confesar su falta ante los demás. En un juego de confusión de identidades en el que doña Leonor, quien se ha citado en el terreno con Estela, hace que don Ludovico corteje a doña Estela en su nombre mientras que ella, doña Leonor, se hace pasar por doña Estela y se reúne con don Juan logrando que éste piense que doña Estela está enterada de su previa relación con doña Leonor. Esto lleva a don Juan a descubrirse ante doña Estela al día siguiente:

D. JUAN. Decidme ¡por vida vuestra!
una verdad.

ESTELA. Preguntadla.

D. JUAN. ¿Direisla?

ESTELA. ¡Sí, por mi vida!

D. JUAN. ¿Quién os dijo que en España
serví, enamoré y goce
a doña Leonor, la dama
de Sevilla?

ESTELA. ¿Quién? Vos mismo.

D. JUAN. ¿Yo? ¿Cuándo?

ESTELA. ¿Ahora no acaba
de despertar vuestra lengua
desengaño en mi ignorancia? (Caro 116)

Ana Caro maneja una fórmula teatral establecida: la mujer deshonrada que disfrazada de varón busca la recuperación de su honra. Y su protagonista asume las reglas de un código de honor que la obliga a casarse con el hombre que la ha agraviado. Pero desde dentro de la convención teatral, la autora ironiza sobre las exigencias de un código

establecido por el hombre en el que el mismo puede verse absurdamente atrapado. La maraña o burla urdida por la protagonista empuja a todos los varones a llegar a una situación absurda en la cual en estrecha aplicación de dicho código del honor se tienen que matar todos unos a otros. La frase pronunciada por uno de los varones, prisionero de un código irracional, resulta ridícula: “Todos hemos de matarnos, /yo no hallo otro remedio” (Caro 146). Este relato comprueba, una vez más, lo mencionado anteriormente con respecto al supuesto carácter fuerte del hombre sólo por la naturaleza de ser hombre y justificando el poder sobre la mujer.

Desde esta plataforma se afirma que la identidad femenina y masculina es una construcción social, que la subjetividad de las personas se configura por la internalización del prototipo establecido por la cultura para lo masculino o lo femenino y que el género es una serie de roles culturales, los cuales según Gerda Leaner, “son un disfraz, una máscara, una camisa de fuerza en la que hombres y mujeres bailan su desigual danza” (647). Y esta desigual danza es posible porque como afirma la propia Leaner, la sociedad en la que viven las mujeres de las que se habla es una de carácter patriarcal, si se entiende por patriarcado: “La institucionalidad del dominio masculino sobre las mujeres y niños/as en la familia y la extensión del dominio masculino sobre mujeres a la sociedad en general” (162), lo que implica, “que los hombres ostentan el poder en todas las instituciones importantes de la sociedad y que las mujeres son privadas de acceso a ese poder”(162).

En el teatro barroco se observa claramente como estas teorías se ven burladas. Al vestir a doña Leonor de hombre, el papel típico de los sexos es invertido y doña Leonor puede disfrutar de los poderes del hombre sin crear un escándalo. Entendiéndose

entonces que dentro de la comedia hay una re-evaluación de “la mujer débil” de la sociedad.

Ana Caro muestra que las mujeres son capaces de recobrar su propio honor, al usar su propia inteligencia y fuerza sin ayuda del hombre. Básicamente, lo que ella decía con esta comedia, en una manera intelectual y no rebelde, es que las mujeres podían ser iguales a los hombres durante su propio período. Aquí, la autora comienza su crítica de la sociedad y la situación de la mujer. No obstante, la acción en defensa del honor es algo normalmente asociado con el hombre y no con la mujer. Si una mujer era deshonrada durante este período, generalmente era su hermano, su padre u otro pariente el que tenía que escarmentar el agravio. Habitualmente ella no lo resolvía con su propia inteligencia o valor; acto totalmente opuesto a los episodios descritos en el desarrollo de esta comedia.

Si se observa el tema del comportamiento y actitudes que los miembros de la sociedad barroca deben guardar para conservar el orden establecido, se puede apreciar que existe una discordancia en el proceso. Por décadas el hombre se ha presentado con más libertad que la mujer. Sin embargo, al transferir este concepto desnaturalizado de las rígidas categorías de género a otros espacios sociales, también puede apreciarse un proceso similar de cuestionamiento de la rigidez de las normas sociales, como sucede en *Valor, agravio y mujer* que transcurre en medio de una clasificación por géneros y espacios sociales representados por Ribete, el sirviente del personaje femenino, doña Leonor. Él cuestiona los altos valores que la sociedad le asigna a la nobleza y a la clase alta, mientras que considera a los miembros de la clase baja como incapaces de compartir dichos valores. Así se expone que si el hombre es discriminado por su estatus,

doblemente discriminada, no sólo por la sociedad, sino también por su sexualidad, será la mujer.

Por otro lado, este ejemplo verifica la teoría de igualdad de derechos que no es necesariamente estructurada por el sexo sino por el poder social. Doña Leonor se presenta más inteligente que su criado y a su vez éste se presenta como subordinado. Queda demostrado así que la naturaleza del hombre, en este caso Ribete, no lo hace mejor, más valiente, ni mucho más inteligente que doña Leonor. Por el contrario este hecho quiebra todo concepto que se quiera crear sobre quien realmente ejercita los derechos sociales. Ana Caro nos presenta una mujer que tiene a su mando o servicio a un hombre que le obedece y que además la ve como superior.

Entonces se podría suponer que el personaje del criado es el inconsciente del dramaturgo que en su afán por crear algo diferente crea la luz hacia la ventana, en la búsqueda de una reivindicación a la capacidad femenil. Esta obra deja ver la imagen oculta de una mujer, tan inteligente como el sexo opuesto. De hecho, la mujer se presenta más astuta y sus actos siempre conducidos a la conciencia de la igualdad de inteligencia y derechos de oportunidades a las que es reprimida. Dicha actitud se refleja en doña Leonor, un personaje activo, vivo, y audaz, que no se limita en su participación. Este personaje femenino presenta el enredo y lo concluye, a la vez que se plantea sin temor frente a lo desconocido y rompe con cualquier atadura social.

A través de doña Leonor y su criado, se puede ver explícitamente la manera cómo éste se siente y cómo es tratado por su propio sexo. Es importante mencionar que si el hombre por su origen humilde y pobre es subordinado, de qué manera fue marginada la mujer, la cual, según la sociedad de esa época, era mucho menos que el hombre. Sin

embargo, a sabiendas de todas estas prohibiciones, Ana Caro crea a doña Leonor, un personaje que pone a temblar toda norma, que se presenta libre de doctrinas y obstáculos, y se revela contra las opiniones sobre la mujer “por costumbre”, como gustaba decir Sor Juana. La mujer puede ser valerosa como se supone que es el hombre, y él puede ser cobarde como lo es en esta obra y se plasma con el criado, quien entre burlas puede decir verdades; hecho no frecuente en las piezas teatrales del Siglo de Oro. Doña Leonor, contra el típico papel de cobarde que se le asigna en las comedias, trasciende la propia rebelión de la autora contra los papeles asignados socialmente a la mujer:

Ribete. Estoy mal con enfadosos
 Leonor. Has dicho muy bien; no en vano
 Te he elegido por mi amigo,
 No por criado.(Caro 68)

Si el gracioso hombre puede ser valiente, la mujer también. A doña Leonor el disfraz de varón no le pone ni le quita valor, pero de cara a los demás la apariencia de varón es lo que justifica su valor de tener un “double standard”, como confirma el juicio de su criado:

Ribete. Oyéndote estoy,
 Y, ¡por Cristo! Que he pensado
 que el nuevo traje te ha dado
 alientos. (Caro 139)

De manera que los modelos establecidos en cuanto a las normas y reglas sociales de esos días quedan en entredicho en esta obra. Doña Leonor no sólo se burla de su inteligencia, sino que también destruye su dignidad varonil.

Ana Caro también recurre al travestismo para que sus personajes femeninos pasen de sujeto a objeto del deseo, al poder tanto del discurso como de la mirada y la defensa activa de su honor que propicia el surgimiento de un cierto nivel de agresividad en este personaje, tal como lo ejemplifica la experiencia de doña Leonor. La/el protagonista es doña Leonor/don Leonardo. Durante la mayor parte de la obra doña Leonor aparece, vestida de verde, travestida como Leonardo. El éxito de la venganza de doña Leonor se puede atribuir según explica Amy R. Williams, al juego del escondite: "Either her sex hides masculine characteristics or her masculine characteristics (clothes, actions) hide her sex. In other words, the reality she seems to present is an illusion and this is the essence of the conceit" (260).

Este tipo de confusión, causada por el juego de identidad, se hizo frecuente en la comedia del Siglo de Oro. Sin embargo, Teresa Soufas señala que: "Caro's" version emphasizes that the substitutions or partners and blurred gender distention that are possible in the dark only parallel those that occur in the lighter, thanks to the universalization of woman in the patriarchal system" (377). En otras palabras, la construcción del género en su época era tan rígida que requería de lo que Judith Butler define como una producción compulsiva del género por parte del individuo, para obtener legibilidad en el espacio social (187). Esto equivale a ver al individuo en la oscuridad, o solamente a través de un lente que lo clasifica bajo uno u otro género, sin nunca poder llegar a considerar otras posibilidades de identidad. Posibilidades que Ana Caro presentó en Boca de Tomillo:

TOMILLO. ¿Qué hay en el lugar de nuevo?

RIBETE. Ya es todo muy viejo allá,

solo en esto de poetas
 hay notable novedad
 por innumerables, tanto,
 que aún quieren poetizar
 Las mujeres, y se atreven
 a hacer comedias ya.

TOMILLO. ¡Válgame Dios! Pues ¿no fuera
 mejor coser e hilar?
 ¿Mujeres poetas? (Caro 86)

Esta tendencia a cambiar y al enmascaramiento, se diría que está en la esencia del estilo y técnica teatral de la época. Desde el arranque hasta la culminación de la tendencia barroca, en cada historia que cuentan estos dramaturgos, la gente continuamente se disfraza, cambia y pretende ser lo que no es. Pero el valor de hacerlo es un recuerdo por su agravio. Por ejemplo, cuando doña Leonor se disfraza de hombre tiene que liberar su otro yo (del otro personaje). Proceso que Williamsen describe como: "temporary liberation ends with her reintegration into the social order, but not before she has obtained don Juan hand in marriage" (266). Los papeles se invirtieron, doña Leonor triunfó, cobró su cuenta pero, no sólo eso: "She succeeds, not only unmasking the absurdity and injustice of the two social conventions, but also in her search for love" (266). Esta temporaria liberación le permite a doña Leonor una reivindicación momentánea que justifica y gratifica cualquier despojo o sacrificio personal.

En la sociedad barroca, escribir y participar en el mundo intelectual estaba reservado para los hombres. Así que la incursión de Ana Caro en ese espacio también resulta ser, en cierto sentido, un acto de travestismo, una forma de producción del género

masculino. Es importante subrayar el papel fundamental que el travestismo desempeña en el cuestionamiento de la construcción binaria del género que el patriarcado intenta perpetuar. Este cuestionamiento se debe a que el travestismo permite la experimentación con diversidad de roles e identidades que no tienen cabida en el modelo patriarcal. El acto de escribir para un público en cierta manera coloca a Caro, la dramaturga, en el papel de usurpadora del espacio masculino. Por otro lado también se puede entender que el mundo al revés de la comedia no es, a fin de cuentas, sino la inversión del mundo heroico y varonil de la tragedia. Este hecho sirve, en parte por lo menos, para explicar la necesidad que siente el intelectual de hallar seriedad, profundos comentarios sociales y defensas de la liberación progresiva de la mujer. Por ese estilo está compuesta una obra llena de malentendidos, enredos, disfraces, engaños, mentira e ingredientes de esta índole, que ante todo está hecha con el fin de hacer reír al público. Lo que es más, insinúan la superioridad del mundo varonil, tipificado por sacrificio e ideales nobles, sobre el mundo femenino de astucias y valor.

Finalmente, al romper con el patriarcado, el travestismo desnaturaliza los géneros femeninos/masculinos tal y como éste los entiende. La fuerza principal del travestismo está en su resistencia a la clasificación, a la claridad y a la definición. Por lo tanto, resulta fundamental al interpretar el papel del travestismo en la literatura no descartarlo como un proceso significativo, ya que acerca a un personaje a su objetivo. Si se analiza la forma en que este proceso le permite al personaje experimentar posibilidades, acciones, miradas, y todo tipo de elementos, se podrá ver que ellos ayudan a construir la identidad de un personaje, la cual no es posible alcanzar desde la rigidez del patrón binario de la

construcción patriarcal del género, y que Ana Caro traspasa desde sus obras, y en ella misma al introducirse en campos solamente reservados a su sexo opuesto.

Calderón de la Barca

Otro caso de una comedia donde la mujer es la protagonista es *La dama duende* de Calderón de la Barca, en la cual este personaje decide romper con las limitaciones de vida que sus hermanos pretenden imponerle. Esta comedia narra la historia de una joven viuda, doña Ángela, que se vuelve duende a su conveniencia para conseguir todo lo que desea, incluyendo el hombre que anhela. Dos caballeros, amo y criado, están hablando cuando aparece una joven que huye de alguien, exactamente de sus hermanos. Ambos la ayudan a escapar; y así comienza una de las piezas de teatro más popular de Calderón.

No es nada extraño, por otro lado, que en las comedias escritas se manifiesten rechazos explícitos hacia un exceso de vigilancia sobre la mujer, sometida en la práctica a la reclusión en el ámbito de la casa. Esto se plantea en esta comedia por boca de la criada, que sufre las consecuencias del encierro al que es sometida su ama por unos hermanos celosos de su honor:

Elizabeth	Toma presta, porque si tu hermano viene y alguna sospecha tiene, no la confirme con esto de hallarte de la manera que hoy en Palacio te vio.(Calderón 19).....
-----------	---

¿No has oído que labro en la puerta
una alacena tu hermano. (Calderón 27)

La joven doña Ángela permanece vigilada por todos, especialmente por sus dos hermanos. Ella está ignorada, no existe un lugar en la sociedad que le corresponda, no sólo por el hecho de ser mujer en una época como esa, sino que también corre con la mala suerte de ser viuda. Por costumbre, los hermanos se sienten en la obligación social de proteger y guardar a su joven hermana viuda. Especialmente en la vida de doña Ángela, sus hermanos trataron por todos los medios de ocultar su presencia y vigilar cada uno de sus pasos para evitar verse afectados. Clama doña Ángela: “Parece que me leíste el alma, en eso que hablaste” (Calderón 21). De hecho, ellos sólo miraban a su hermana como un ser que debía permanecer aislado, como una enferma, sin malestar, sólo por el hecho de haber perdido a su marido. Suceso que la lleva a convertir las paredes de su habitación en su mejor compañía: “¡Válgame el cielo! Que yo entre dos paredes muera, donde apenas el sol sabe quien es, pues la pena mía en el término del día ni se contiene ni cabe” (19). Destino que doña Ángela desafía.

Es notorio que esta joven no desea llevar la vida que la sociedad exige para su estado social y toma provecho de todo: primeramente, del miedo de los hombres a todos los mitos que existen en cuanto a los espantos y fantasmas. A través del disfraz de duende, espanta y atrae a los que quiere. Doña Ángela toma ventaja, aparece y desaparece como ella desea. El disfraz le ofrece la posibilidad de tomar control de la vida que no le permiten vivir. Ella convertida en un duende desafía la adversidad. Al vestir Calderón a la protagonista de duende, además de asustar a sus atacantes, causa también en escena una reacción de miedo. De una manera sublime, el disfraz en esta comedia

mide la poca valentía de sus personajes masculinos sin discriminar su estatus social: hombres temerosos, llenos de miedo a lo desconocido. Pero doña Ángela representa lo opuesto al estar ansiosa, preparada para la aventura por caminos desconocidos, pero anhelados; “un necio deseo tiene de saber” (29). Como se ha mencionado previamente, las limitaciones a la mujer son impuestas por el espacio social, no por su naturaleza de mujer. De hecho, doña Ángela no carece de fuerza ni valor, todo lo contrario, está llena de mucho aliento de salir a la luz, de escapar de la cárcel con barrotes de cristal que le propinaron sus hermanos.... “en casa he estado entretenida en llorar” (25).

Calderón presenta una mujer con un caso diferente, él no crea una mujer dolida por un hombre que no cumplió su promesa de matrimonio para toda la vida; como fueron los casos de doña Juana y doña Leonor. Doña Ángela es una mujer viuda que hace defender su derecho a la libertad personal, el derecho a disfrutar su vida, su derecho a amar nuevamente, si ese fuese el caso. El valor le da fuerza para desafiar sus limitaciones y, a la vez, para salvaguardar su honor de mujer viva y sin miedos para pelear por algo que no conoce pero que quiere. Doña Ángela defiende su objetivo y aunque lo que busca sea nuevo, ella simplemente sigue sus impulsos de ser poseedora de mucho más de lo que le han permitido tener. La defensa de su valor la lleva a mentir, ya que acepta sólo en apariencia las rígidas reglas del honor, porque a escondidas mantiene una relación con don Manuel. En la comedia, la primera vez que toma contacto con él fue por casualidad, y luego le deja cartas y le pide complicidad, que mantenga en secreto la comunicación, pues cualquier palabra de él puede poner en peligro su reputación. Así este juego peligroso de la joven y coqueta doña Ángela solucionaría su gusto: a don Manuel pidiéndola en matrimonio.

Los personajes de Calderón se hallan en un mundo engañoso, cuyas apariencias mienten, y el equívoco enreda al individuo. Una tela de sucesos falsos guía al hombre por un laberinto cada vez más intrincado. Los sentidos producen contradictorios mensajes. En esta situación caótica, la única defensa es la fe en una misma, que viene una y otra vez confirmada por la frase “soy quien soy”, la cual contiene una ética.

La imaginación del dramaturgo presenta una realidad grotesca en la que la superstición, el instinto, la flaqueza de los sentidos pueblan el escenario de la vida con sombras y ridículos errores, en donde engañosos espejos dan una múltiple y sorprendente perspectiva de la persona.

Al concluir la comedia, doña Ángela recupera su honor sin la asistencia de los hombres. Al contrario del prototipo de sexo débil de ese tiempo, la mujer luce su poder. Ella tiene el papel más importante que se puede ejercer, el principal. Ella es el personaje que arma y desarma el escenario; ella marca la ruta. La protagonista de esta comedia prueba que no siempre, ni todos los hombres pueden asumir el control de la situación. Las mujeres no sólo muestran su fuerza, sino que recuperan lo más importante: el honor perdido. Su ímpetu logra que su agravio se haya tornado en el asecador de su triunfo.

El Siglo de Oro español deja a través de la comedia un rompimiento de los modelos sociales establecidos. Pero para hacerlo se necesitaba entender claramente las estrategias que se ejecutarían. Catherine Larson indica en su estudio sobre *La dama duende and the Shifting Characterization of Calderon's Diabolic*, como doña Ángela entiende muy bien las estrategias que se necesitan para tirar la ilusión teatral de su propio drama con el personaje masculino, el cual desde su punto de vista teatral representa:

“self-consciously involves going in and out of the secret doorway that is hidden behind the cupboard in don Manuel’s bedroom” (36).

Calderón postuló que no se puede “huir del destino y que la única forma para salir victorioso es enfrentándose a él” (17). Y eso fue exactamente lo que hizo doña Ángela: vengarse para salir victoriosa. El autor pinta el retrato con muchos más detalles. Las acciones del personaje son particularmente reveladas cuando ella combina los elementos de conflictos en cuanto a su papel, con las jugarretas o “triques” que le presenta a Manuel. Sin duda, doña Ángela es más lista que el personaje masculino y al final del acto segundo ha logrado ya confundirlo.

Explica Ángel Valbuena Briones que la osada dama comprende muy bien que se ha entablado una “lucha de ingenios entre el militar y él” (19). De este modo el personaje inventa una traza para que el caballero pueda visitarla sin que sospeche en dónde vive y mucho menos quién es. Secretamente le deja a Manuel regalitos tales como ropa y, además lo invita a un banquete en su imaginario lugar. Se podría interpretar este comportamiento de doña Ángela como un tradicional “ángel en la casa”, cuidando y alimentando a su amado. Sin embargo, si llevamos esta estrategia un poco más allá, se puede observar cómo doña Ángela manipula la situación. Ella toma total control de la escena. Clara y nuevamente, se observa que para esta mujer no existen límites ni obstáculos que puedan evitar la ejecución de su voluntad: estar cerca de Manuel, el hombre que deseó como esposo (Larson 40). Doña Ángela se la pasa rompiendo con los modelos que debe seguir. No sólo los desmenuza a su gusto, sino que goza realizando dichas prohibiciones. A través de estas rupturas, se exhibe el desarrollo de lo que Larson llamó como “the subversive aspects of drama” (47), lo cual se refiere a que Calderón le

permite a su personaje manipular todo tipo de situación y que hasta permite “to show herself as superior to the males in the play” (47).

Otro aspectos presentado, en este rompimiento de modelos establecidos, es el de la usurpación de la posición del hombre en el plano de una relación de pareja. Por costumbre se cree que el hombre debe presentar las estrategias de conquista: crear y ejecutar el plan. *La dama duende* detiene ésto, a través del enredo. Calderón se luce burlándose de los hermanos de doña Ángela. Por ejemplo, mientras que ellos están pensando que todo está bajo su control, su hermana, está creando estrategias para librarse del encierro. Para esta osada mujer, la autoridad de sus hermanos no significa ni produce ningún obstáculo. De acuerdo con las reglas de conducta estipuladas por sus hermanos, doña Ángela guarda celosamente su identidad. Por otro lado, se pone en contacto con el nuevo galán, sin ser descubierta, gracias al secreto de la clandestina comunicación, como se mencionó anteriormente (18).

De hecho en este ejemplo, doña Ángela, no solamente se burla del militar desplazándolo de posición de líder a la posición de subalterno, sino que marca el camino a continuar para conseguir el tesoro. Sin embargo, una de las consecuencias a través del comportamiento inadecuado que está llevando según su época, podría desembocar en una tragedia de doble reacción al no aprobar los hermanos las actitudes de doña Ángela y al catalogar las mismas como indecentes que la señalarían de traidora.

Briones explica que estas características podrían acarrear terribles consecuencias para la joven mujer: “her life is literally at stake, since even the implication of the sexual misconduct could damage, reputation destroy honor, and her brothers to take Angela’s life”. De esta manera, doña Ángela por medio de sus numerosas y negativas cualidades

pudo verse asociada con la imagen de pecadora de Eva mordiendo la manzana en el jardín de Edén (37). Hecho que complementa este autor agregando que las costumbres de este período eran rígidas y una viuda noble “veía restringida su libertad” al seguir las normas de un riguroso luto (18).

Lo anterior sale de la imaginación del dramaturgo que presenta una realidad grotesca en la que la superstición, el instinto, la flaqueza de los sentidos pueblan el escenario de la vida con sombras y ridículos errores, en donde engañosos espejos dan una múltiple y sorprendente perspectiva de la persona.

En el caso de *La dama duende*, Calderón acude a la farsa, o sea a los elementos más directos y bufones de la comedia para lograr su cometido. Claro que todo se logra a través del uso de la antigua técnica de la desaparición y aparición como el arma por el medio de la cual doña Ángela obtiene lo que desea. Catherine Larson analiza este personaje y describe que su desaparición y aparición se atribuye a la rebeldía que se le desarrolla cuando no puede conseguir lo que ella quiere. En este caso, se trata de recobrar su honor y a su vez tener al hombre que desea como marido (41).

La autora explica en términos semióticos, que Calderón mantiene a su personaje en un constante cambio de dirección, de ángel a demonio/de demonio a ángel, o a veces ni es lo uno ni es lo otro. Pero lo más importante es que al final de la obra la característica principal dada a doña Ángela es la de “mujer”. Lo mencionado produce más fuerza cuando se escucha en labios de Manuel la proclama de Calderón:

Manuel Ángel, demonio, o mujer,
a fe que o has de liberarte
de mis manos esta vez. (Calderón 79)

Al final de la obra se observa como Manuel es una vez más burlado por el valor de doña Ángela, en esta ocasión sin necesidad del disfraz. Doña Ángela confiesa que ella es sólo “una infeliz mujer”, pero antes de que Manuel mismo se diera cuenta ya doña Ángela se le había fugado de nuevo. De manera que la frase “infeliz” fue usada como un arma de defensa ante la presencia de Manuel.

También el travestismo se acentúa en su personaje principal, tanto que en ocasiones hasta ella misma se confunde al describirse. Por ejemplo, cuando Manuel con un vocabulario amoroso la describe como “aurora, sol y alba”, doña Ángela simplemente responde:

Lo que soy ignoro;
que solo sé que no soy
alba, aurora o sol (Calderón 79)

De manera que doña Ángela ignora quien pueda ser, ya que sus características no se le parecen a nada similar con la hermosura externa. Así la describe Calderón de la Barca que se va en contra de la sociedad patriarcal y deja su poder en ridículo.

A manera de conclusión: Mujer, comedia y Siglo de Oro

Es trascendental recordar que el propósito inicial de las comedias en el Siglo de Oro era entretener, relajar las tensiones; mas no denunciar. Sin embargo, la comedia barroca enfrenta al público con otra realidad. Este hecho sirve en parte por lo menos, para

explicar la necesidad que siente el intelectual de hallar seriedad, profundos comentarios sociales, defensas de la liberación progresiva de la mujer, y así por el estilo, en una obra compuesta de malentendidos, enredos, disfraces, engaños, mentiras, y más ingredientes de esta índole, hecho ante todo con el fin de hacer reír al público. El público se ríe, pero según indica Dawn Smith se le debe un agradecimiento: “the rich ironies of these plots and suspects that at least some members of the seventeenth-century audience looked beyond the diverting entertainment and conventional happy endings to a more sobering truth”(26). En otras palabras, al público se le planea una verdad que desconoce pero que a la vez obedece. Una verdad que atribuía mucho más que risas y ratos alegres. Lo que más se insinúa es la superioridad del mundo varonil, tipificado por sacrificio e ideales nobles, sobre el mundo femenino de astucias.

Tal como explica Dian Fox, la obra cómica, sea satírica en prosa, sea entremés o poesía, adopta una actitud crítica hacia la realidad social, pone el énfasis en la distancia que mide entre real y realidad. El teatro es un “queso de múltiples leches”, derivando sus tramas y personajes de fuentes cultas populares. La comedia de la Edad de Oro tiende a reflejar los ideales de la sociedad, pero en sus aspectos menos serios. Fox opina que el mundo al revés, no es más que un mundo donde “la mujer lleva a la cintura la espada, el hombre la rueca” (359).

El modelo de mujer ideal valorado positivamente por la sociedad del Siglo de Oro español era creado y difundido por la iglesia y el poder político. Este consistía en una especie de seguro que libraba a la mujer de riesgos mortales como ser considerada pecadora, deshonrada, mala o viciosa. Y conseguirlo dependía de seguir al pie de la letra concepciones como virtud y honra desarrollada para el sexo femenino en aquella época.

Al tomar en cuenta este hecho, se exalta más el valor, coraje y decisión con que se revisten estas damas para enfrentar y burlar al poder. Ellas se ríen de los hombres, las leyes y se hacen oído sordo a todas estas amenazas sociales. De igual manera lo hacen los dramaturgos, quienes al presentar a la mujer en las tablas y darle una voz disfrazada de hombre, le estaban también otorgando un camino de posibilidades de actuar y decir lo que por tiempo fueron obligadas a enterrar. Para los efectos eran mujeres y es lo que realmente importa. Ellas podrían estar disfrazadas de hombre, pero con deseos y anhelos de mujer y de eso la audiencia era testigo.

A través de estos artistas y sus obras, se puede ver la oculta imagen de una mujer, tan inteligente como el sexo opuesto. De hecho, la mujer se presenta más astuta y sus actos siempre conducidos a la conciencia de la igualdad de inteligencia y derechos de oportunidades a las que es reprimida. Dicha actitud se refleja en doña Juana, doña Ángela y doña Leonor, personajes activos, vivos y audaces que no se limitan en su participación. Ellas presentan el enredo y lo concluyen. Ellas también son seres pensantes y atrevidos, sin temor a lo desconocido. Ellas rompen con cualquier atadura social.

A pesar de todas las prohibiciones, los dramaturgos crean personajes que ponen a temblar toda norma. Smith nos recuerda que no debemos en ningún momento olvidar que las obras de teatro fueron escritas para entretener y ser presentadas a un "public composed of a large number of women. These sociological factor undoubtedly had an influence on shaping the repertoire" (17), y a la misma vez enfrentar realidades. ¿Quién en esa época podría pensar que la mujer llegaría a opinar y, mucho menos, a tomar decisiones? Tirso, Calderón y Ana Caro lo hicieron. No sabemos sus verdaderos intereses o motivos, pero lo que sí se puede deducir es que a través de estas obras, se le da muerte a

las normas y leyes de la sociedad. En el caso de doña Leonor, Ana Caro logra a través de su literatura, romper todas las imposiciones de este período barroco. Sus figuras femeninas y también las de Tirso, más que todo, rompen con ese pensamiento de que la mujer debe estar sujeta y oprimida delante del hombre. Ellos crean su nueva política. Los personajes como doña Ángela de Calderón de la Barca se exponen libres de doctrinas y obstáculos.

En cierta forma, esto fue así porque su dualidad se prestaba a las metáforas propias del barroco. Pero su popularidad también se debía a las posibilidades eróticas que este personaje creaba, tanto en escena, como para el público que lo observaba. Menciona también Smith, que es maravilloso el pensar que las mujeres puedan gobernar su compleja personalidad, y agrega que la figura misteriosa de la mujer tiene una larga historia en la literatura y en las artes: "It can also be seen as yet another aspect of male fantasy: a provocative and sometimes erotic version of the world upside-down topos, which expresses the essential contradiction of the male view of women" (20).

Y como ya se ha mencionado, uno de los principales recursos usados por los dramaturgos para sus piezas fue el travestismo, por el que ellos podían experimentar su propia transformación. En las obras de Tirso de Molina, se da fuerza al personaje femenino usando el disfraz como recurso apropiado. El travestismo también permite el juego de las identidades de género y la experimentación de otras alternativas. Por otra parte, el teatro de Lope y Calderón obtienen singular trascendencia cuando se observa bajo la sátira de costumbres. Lope de Vega, según Briones, insistió en el concepto de que la sátira es un elemento integrante de la comedia, ya que se observan en ella la censura de la locura y la debilidad humana (15). Lo mismo ocurre en el teatro de Calderón. Las

comedias de capa y espada dejan de ser un mero entretenimiento, una acción precipitada con duelos y sorpresas increíbles para transformarse en algo más significativo que alude a la manera y a la conducta del hombre.

De modo que la comedia del Siglo de Oro español de la mano de sus dramaturgos catapultó la personalidad de la mujer desarraigada por la directriz de organización social de la época, en un período que quizás todas ellas comentaban, sentían o querían mostrar, pero que sólo por medio de la representación escénica logró brotar; y la herramienta que le permitió gozar de ese reconocimiento fue el disfraz, que filtró al ser femenino como un igual al hombre.

Bibliografía

- Ayala, Francisco. Erotismo y Juego Teatral en Tirso. Insula. 1964.
- Bataillon, Marcell. Erasmo en España. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- Bravo-Villasante, Carmen. "La Mujer Vestida de Hombre en el Teatro Español: Siglos XVI-XVII". Revista de Occidente 1995.
- Butler, Judith. "Imitación e Insubordinación de Género". Revista de Occidente 2000.
- . Gender Trouble: Femenismo and the Subversión of Identity. New York: Roulledge, 1990.
- Calderón de la Barca, Pedro. La Dama Duende. Barcelona, España: Crítica, 1999.
- Camino, Mercedes Maroto. "Ficción, Afición y Seducción: Ana Caro Valor, Agravio y Mujer". Boletín de los Comediantes 1996: 48.
- Casaldueiro, Joaquín. Estudios sobre el Teatro Español. Madrid: Gredos, 1981.
- Castro, Américo. "El Drama de la Honra en la Literatura Dramática.". Ed. Antonio Sánchez Romero. Lope de Vega: el Teatro. Madrid: Taurus, 1989.
- . "Observación acerca del concepto de honor en los siglos XVI y XVII". Revista de Filología Española III. 1916: 23.
- Cortez, Beatriz. "El Travestismo de Rosaura en la vida es Sueño y de Leonor en Valor, Agravio y Mujer: El Surgimiento de la Agencialidad Femenina y la Desnaturalización del Binarismo del Género." Boletín de los Comediantes 50 1998: 24-26.

Delgado, Maria Jose . “Valor, Agravio y Mujer y El Conde Partinuple de Ana Caro:
Edición

Crítica.” Dessertation Abstracts Internacional 54 1994: 8.

Diez Borges, Jose María. “Sociología de la comedia española del siglo XVII.” Madrid:
Caledra

Duero Casal, Joaquín. “Estudios sobre el Teatro Español.” Madrid: Gredos, 1981.

Escalonilla López, Rosa. “Teatralidad y Escenografía del Recurso del Travestismo en el
Teatro de Calderón de la Barca.” Revista de la Asociación Española de Semiótica
(Signa) 2000.

Fox, Dian. “Juan de la Cuesta: Doña Juana, Personaje de Don Gil de las Calzas Verdes de
Tirso de Molina.” Newark, Delaware: 1989.

Galoppe, Raúl A. Género y Confusión en el Teatro de Tirso de Molina. Madrid: Pliegos,
2001.

Garder, Marjorie. Vested Interest: Cross-Dressing & Cultural Anxiety. New York:
Harper Perennial, 1993.

García Lorenzo, Luciano. “El Fantasma en la Dama Duende.” Procedente del Congreso
Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro, June 8-13, 1981.

Gerstinger, Heinz. Lope de Vega and Spanish Drama. New York: Frederick Ungar, 1974.

Grupo de Estudio sobre Teatro Español (GESTE). La Mujer en Teatro y la Novela.

France:

Toulouse, 1978.

Hesse, Evette W. Análisis e Interpretación de la Comedia. Madrid: Castalia, 1968.

---. "La Balanza Sujetiva-Objetiva en el Teatro de Tirso de Molina". Hispanofilia 3
1958:11-11

Inamoto, Kenji. "La Mujer Vestida de Hombre en el Teatro de Cervantes." Bulletin of the Cervantes Society of America 12 1992: 2.

Jauralde, Pablo. "La Actriz en el Teatro de Tirso de Molina en Imágenes de le Femme aux XVIe. Et XVIIe." Procedente de Siecles: Des Traditions aux Renouvellements et a L'emergence D'images Nouvelles, 1994: Colloque International. France: La Sorbonne, 1994. 239-49.

Kuehne Alyce. "Los planos de la Realidad Aprene y la Realidad Auténtica en la Dama Duende de Calderón". Pacific Coast Philology 1967.

Larson, Catherine. "La Dama Duende and the Shifting Characterization of Calderon's Diabolical Angel". Ed. Anita Stoll y Dawn Smith. The Perception of Women in Spanish Theater. Lewisburg: Bucknell University Press, 1991.

Maravall, Jose Antonio. Poder, Honor y Elites en Siglo XVII. 3ra ed. Madrid: Siglo XXI Editores, 1984.

---. "Teatro y Literatura en la Sociedad Barroca". Barcelona: Novagafic, 1990.

Martínez-Góngora, Mar. "Mujeres, Erasmo, y la "Feminización" del Ciudadano en los Diálogos de Alfonso de Valdés." Revista Canadienses de estudios Hispanos Vol. XXXV, 2 Invierno 2001.

McKendric, Melveena. Woman and Society in the Spanish Drama of Golden Age. New York: Cambridge University Press, 1974.

---. "El Libre Albedrio y la Reificacion de la Mujer: la Imagen Pintada en Darlo Todo y no Dar

Nada." Procedente del Úndecimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Julio 17-20,

1996: Texto e Imagen en Calderón. Ed. Manfred Tietz. Stuttgart y Franz Steiner Verlag.

Saint Andrews, Escocia: 1998.

Molina, Tirso. Don Gil de las Calzas Verdes. Madrid: Taurus, 1969.

Moroto Mercedes. "Ficcion, Aficción y Seducción Ana Caro's Valor, Agravio y Mujer".

Boletín

de los Comediantes 48. 1996.

Oehrlein, Josef. El Actor en el Siglo de Oro, en Actas y Técnica de Representación del Teatro Clásico Español. Londres: Támesis, 1989.

--, "Las compañías de título: Columna vertebral del teatro del Siglo de Oro". Procedente de Coloquio Teatro español del Siglo de Oro: Teoría y práctica de la Universidad de Münster, Mayo 31, 1997. Centro de Investigaciones Literarias Hipertextuales
<<http://www.bibliele.com/cilht/oehr100.html>>

Orozco Díaz, Emilio. El teatro y la Teatralidad del Barroco. Barcelona: Planeta, 1969.

Pollack, Griselda. Whose Images of Women.

Romero-Navarro, Miguel. "Las Disfrazadas de Varón en la Comedia." Hispanic Review 2-4 1934.

Rodríguez Cuadros, Evangelina. "El mundo como teatro; estudios sobre Calderon de la

Barca". Seminario de Literatura Española 2000.

---, "El Vestuario en el Teatro Español del Siglo de Oro". Ed. Reyes Peña, Mercedes. "El Hato de la Risa: Identidad y Ridículo en el Vestuario del Teatro Breve del Siglo de Oro."

Cuaderno

de Teatro Clásico. Madrid: 13-14

Rodríguez Garrido, José. "El ingenio en la mujer". Boletín de los Comediantes 49.

Invierno

1997.

Ruana de la Haza, José María. "El Mundo del Teatro Español en su Siglo de Oro".

Ottawa

Hispanic Studies 3 1989.

Ruiz Ramón, Francisco. "Personaje y Mito en el Teatro Clásico Español". Ed. Luis Vives.

Formación de la Mujer Cristiana, Libro III. Obras completas. Madrid: 1947.

---, "Teatro y Poder". Crítica Hispánica 16. Spring 1994.

Stroud., Matthew. "La literatura y la Mujer en el Barroco: Valor, Agravio y Mujer de Ana Caro"

Procedente de Actas del Octavo Congreso de la Asociación de la Asociación internacional de Hispanistas. 1986.

Soufas, Teresa S. "Ana Caro's Re-evaluation of the Mujer Varonil and Her Theatrics in Valor, Agravio y Mujer". Ed. Anita Stoll and Dawn Smith. The perception of Women in Spanish Theatre of the Golden Age. Lewisburg: Bucknell University Press, 1991.

---, "Carnaval, Spectacle and the Gracioso's Theater of Dissent." Ed. Anita Stoll and Dawn

Smith. The perception of Women in Spanish Theatre of the Golden Age.

Lewisburg: Bucknell University Press, 1991

Varey, J.E. Doña Juana, un Personaje de Don Gil de las Calzas Verdes de Tirso de Molina.

Newark, Delaware: 1989.

Vessler, Karl. La Mujer, lo Profano y lo Cómico en la Visión de Tirso de Molina.

Madrid: Taurus, 1965.

Valbuena-Briones, Ángel. La Técnica Dramática y el Efecto Cómico en La Dama

Duende, de Calderón. Madrid: 1975.

Wardropper, Bruce. La Comedia Española del Siglo de Oro. Trad. por Salvador Oliva y

Manuel

Espín. Barcelona: Ariel, 1978.

Williamsen, Amy R. "Sexual Inversion: Carnival en La Mujer Varonil in La Fénix de

Salamanca and la Tercera de Sí Misma". Ed. Anita Stoll and Dawn Smith. The

Perception of Women in Spanish Theater. Lewisburg: Bucknell University Press,

1991.

JC.