



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
(ordinamento ex D.M. 270/2004)
in Lingue e Letterature europee,
americane e postcoloniali

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

En los albores de la *dama donaire*:
Los enredos de Martín
y
La francesilla

Relatore

Ch. Prof. María del Valle Ojeda Calvo

Correlatore

Ch. Prof. Pier Mario Vescovo

Laureando

Maria Gabriella Pianetti

Matricola 838194

Anno Accademico

2016 / 2017

*Las damas no desdigan de su nombre
y, si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho. (vv.280-284)*

(Lope de Vega, Arte Nuevo de hacer comedias)

ÍNDICE

0. Introducción.....	1
1. La incorporación de la mujer en el teatro.....	6
2. Las mujeres disfrazadas de varón y la <i>dama donaire</i> en el teatro del Quinientos.....	14
2.1 Lope de Rueda: <i>Los engañados</i>	17
2.2 Cristóbal de Virués: <i>El Atila Furioso</i>	25
2.3 Lope de Vega	
2.3.1 Lope de Vega: <i>La francesilla</i>	33
2.3.2 Lope de Vega: <i>El mesón de la corte</i>	51
2.3.3 Lope de Vega: <i>El ingrato arrepentido</i>	56
2.4 Cepeda: <i>Los enredos de Martín</i>	74
2.5 Guillén de Castro: <i>Los malcasados de Valencia</i>	94
3. Cuatro damas donaires en comparación: Clavela, Lucrecia Doña Blanca y Elvira.....	99
4. Conclusiones.....	111
5. Bibliografía.....	113
6. Apéndice.....	117

INTRODUCCIÓN

Introducción

El propósito de esta tesis es investigar, desde un punto de vista histórico, literario y cultural el papel de la mujer en el escenario teatral antecedente al Barroco, período de máximo éxito del teatro español. Lo que quiero abordar, a lo largo del trabajo, no es solamente el papel de la figura femenina en general, sino algo más, en particular las características de una figura nueva, que se inserta en el teatro a partir de los últimos años del Quinientos gracias al genio de uno de los autores más importantes del Siglo de Oro: Lope de Vega. El personaje que trataré de analizar es la figura femenina que toma el nombre de *dama donaire* y que se distingue por llevar a la escena ingenio, comicidad y por introducir en la intriga elementos perturbadores que aportan complicaciones a la historia asumiendo en muchas ocasiones las funciones del criado gracioso. Para entender mejor como actúa la *dama donaire* dentro de las comedias de aquella época me parece importante hacer una comparación también con la figura de la dama disfrazada de varón, ya que veremos que no todas las damas disfrazadas se pueden clasificar como *damas donaires*.

La dificultad principal que he encontrado al afrontar mi trabajo es acotar el *corpus* de estudio por la extensión temporal y el alto número de obras teatrales del periodo. La delimitación la he realizado en base a la cronología (siglo XVI) y al género (comedia urbana)¹. A este *corpus* específico (*Los engañados*, *El Atila furioso*, *La francesilla*, *El mesón de la corte*, *El ingrato arrepentido*, *Los enredos de Martín*, *Los Malcasados de Valencia*) he añadido

¹ J. Oleza Simó, 1981, p. 166: «La comedia urbana...eleva a la aventura la vida cotidiana de damas y caballeros de medio pelo, nos sitúa en una geografía concreta de ciudades y costumbres, pero acaba inevitablemente por volcar la balanza del lado del caso extraño y nunca visto, y del juego por el juego en que siempre se resuelve su elemento capital: el enredo.»

una obra que puede considerarse un antecedente-me refiero a *Los engañados* de Lope de Rueda (d.1538)—y la única tragedia del periodo donde aparece un personaje con disfraz varonil—*Atila furioso* de Cristóbal de Virués (ca. 1585) que servirán de contrapunto. Por lo que se refiere a las obras de Lope de Vega, he podido contar con el apoyo de la base de datos Artelope² que presenta un archivo completo de las comedias lopescas, ofreciendo fichas en que se incluyen los datos bibliográficos (título y autoría), testimonios conservados la obra y de qué forma (existencia o no de un manuscrito), las anotaciones pragmáticas (fecha, dedicatoria), la caracterización en que se incluye el listado de los personajes, la duración, el lugar de acción y un extracto argumental que corresponde al resumen de la obra y, finalmente, eventuales observaciones finales. Por lo que se refiere a las otras piezas, el único texto que ha sido difícil de encontrar fue el de Cepeda, que he podido leer gracias a la transcripción que me ha enviado mi directora, la profesora María del Valle Ojeda Calvo, ya que se trata de una pieza inédita.

En cuanto a la crítica, me he apoyado a los trabajos y estudios de Joan Oleza, Carmen Bravo-Villasante, Teresa Ferrer Valls, Miguel Herrero, José Luis Canet, M. Romera Navarro, Stefano Arata, María del Valle Ojeda Calvo y otros que voy mencionando a lo largo del trabajo.

Añado también que, a lo largo de toda la tesis, no faltará ocasión para hacer referencia a la influencia que las compañías de los cómicos italianos tuvieron sobre el teatro español, ya que las primeras noticias documentadas son del último tercio del siglo XVI, periodo del que me ocupo y que, como

² Artelope, Base de datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega (<http://artelope.uv.es>).

apuntó Arróniz³, los espectáculos de los italianos repercutieron en la formación de la figura del gracioso.

En el primer capítulo se comienza echando un rápido vistazo a lo que era el papel femenino en la sociedad y en el contexto histórico-teatral de la época, hablando de su incorporación al oficio teatral, que se suele situar, generalmente, entorno a la década de los Setenta, y viendo la importancia que tuvo el disfraz varonil en el teatro.

El segundo capítulo está dedicado a las obras teatrales que he tomado en consideración para ayudarme en mi investigación, y para ver cuáles son algunas de las obras en las que se puede encontrar tanto la dama disfrazada de varón, como la figura de la *dama donaire*, para subrayar las diferencias que pueden existir entre las dos. He decidido hacer una pequeña introducción a los textos, antes de analizarlos separadamente, porque he considerado importante dar algunas informaciones. En este capítulo no voy a olvidarme de mencionar también algo sobre algunas obras italianas, cuya reproducción española se analiza en esta parte de tesis.

Pasando a los textos que, de hecho, constituyen el *corpus* de mi *tesi di laurea*, he decidido analizar estos porque tienen en común la cronología y el género como ya apunté, además de rasgos y función del personaje femenino protagonista, como iré analizando a medida que avance el trabajo. Los criterios que me han guiado hacia la elección, por lo menos por lo que se refiere a los textos analizados en la última parte de la tesis, son, pues, la cercanía cronológica y el subgénero dramático al que pertenecen (comedia

³ O. Arróniz, 1969, p.183

urbana), juntos con el hecho de que las damas protagonistas tiene estos rasgos de *donaire*.

El tercer capítulo lo dedicaré a un análisis comparativo de cuatro de las protagonistas de las obras analizadas, ya que se caracterizan por ser todas *damas donaires* y, a pesar de esto, tienen diferencias notables entre ellas. Esto me ha parecido interesante de analizar, ya que nos ayuda a entender mejor cómo actúa esta nueva figura teatral y cuáles son sus rasgos típicos. Para ello me he ayudado con los estudios hechos por parte de Joan Oleza sobre la diferencia entre la simple figura de la dama disfrazada de varón y la *dama donaire*, que encarna una figura totalmente nueva para la época, ya que se distingue por tener rasgos de gracioso y que va adquiriendo importancia y éxito con el transcurrir de los años.

El presente trabajo va acompañado de un apéndice en que se trata de explicar, brevemente, un problema que se ha planteado desde hace tiempo a la hora de hablar de Cepeda: la autoría de sus obras. Para desarrollar el tema me he ayudado con el artículo de Fernández Rodríguez⁴ en que se exponen los estudios y las razones que han llevado a la atribución de tres piezas a este autor.

⁴ Fernández Rodríguez, 2016, pp. 46-70.

CAPÍTULO I

1. La incorporación de la mujer en el teatro

Antes de empezar el análisis sobre el argumento principal de mi *tesi di laurea* y la presentación de los textos que constituyen el *corpus* de mi trabajo, quiero rápidamente dar algunas informaciones generales sobre lo que era el papel femenino en el teatro y sobre su presencia en la escena teatral de aquella época. Para poder hacerlo de la manera más completa posible, aunque sintética, voy a contar con la ayuda de algunos artículos entre los cuales se encuentra *La incorporación de la mujer a la empresa teatral: el siglo de oro*, de Teresa Ferrer Valls⁵, *La mujer en el teatro profesional del renacimiento: entre la sumisión y la astucia*, de Manuel V. Diago⁶ y Mimma de Salvo⁷.

Según argumenta Diago⁸, son pocas las informaciones que tenemos por lo que se refiere a la actividad teatral femenina en el siglo XVI. Se sabe, esto casi por supuesto, que, en algunos países próximos, como Inglaterra o Italia, la incorporación de la mujer al oficio teatral fue bastante tardía siendo, en la mayoría de los casos, los hombres que interpretaban todos los papeles, masculinos y femeninos.

Por lo que se refiere a España, hoy en día se suele indicar, entre la crítica, la década de los Setenta como fecha de la incorporación oficial de las

⁵ T. Ferrer Valls, 2002, pp.139-160

⁶ Manuel V. Diago, 1995, pp.103-117.

⁷ De Salvo, 2006, pp. 1-581.

⁸ Manuel V. Diago, 1995, p.105

mujeres al oficio teatral. Es justo en estos años que, gracias a la puesta en marcha de los primeros teatros comerciales y la regularización de la actividad teatral, podemos contar con la presencia documentada de siete actrices profesionales (Luisa de Aranda, Jerónima Carrillo, Jusepa de Velasco, Mariana Vaca, Josefa Vaca, Ana María Sarmiento y Barbara Flaminia)⁹. De Mariana Vaca sabemos¹⁰ que en 1579 ya representaba, por lo tanto, resulta verosímil pensar que lo hiciese también antes. Por lo que se refiere a Barbara Flaminia, representaba en la agrupación de su esposo Ganassa ya desde 1574, pero es probable que su participación al teatro fuera aún anterior, considerado que tuvo que sustituir a la *prima donna* de la compañía, Vincenza Armani, en 1569.¹¹

Vamos a dar un paso hacia atrás en la historia de la incorporación de las mujeres al oficio teatral y señalamos que la compañía de *I Confidenti* no era la primera agrupación que había llegado a España. Tenemos testimonios que sitúan al menos en 1574 la llegada de otra agrupación de cómicos italianos a la Península, la archiconocida compañía de Ganassa, cuya composición completa no se conoce hasta 1580, cuando aparece mencionada en una escritura de formación de la misma y que es rectificación de la del año anterior. De dicha compañía formaba parte una mujer, la esposa de Ganassa, Barbara Flaminia, que representaba un papel femenino (el de *Ortensia*), los restantes ocho miembros eran todos varones y a dos de ellos se le atribuía la representación de papeles femeninos. Según dice Ferrer Valls¹², es probable que ya en 1574 la actriz se encontrase en España

⁹ Ferrer Valls, 2002a, p. 149.

¹⁰ Ferrer Valls, 2002a, p.143.

¹¹ De Salvo, 2005, p.49.

¹² Ferrer-Valls, 2002a, p.142.

con la compañía del marido y que, con toda probabilidad, ya desde el primer momento participase a los espectáculos que realizaban, pues de ella tenemos noticia en Italia desde 1567¹³.

Vamos a recordar que el 17 noviembre 1587 fue presentada una petición, antes el al Consejo de Castilla, en Madrid, por parte de una compañía italiana, la de *I Confidenti*, en la que pedían permiso para poder representar en el Corral del Príncipe con las actrices que formaban parte de su compañía. En la petición los hermanos Martinelli (Dursiano y Tristano), que dirigían la compañía italiana, justificaban la necesidad de llevar las mujeres de su agrupación a la escena diciendo que “las comedias que traen para representar no se podran acer sin que las mugeres que en su compañía traen las representen y porque demas de que en tener esta licencia no se recibe daño de nadie, ante[s] mucho avmento en la limosna en los pobres”¹⁴. El Consejo emitió el decreto con el que autorizaba la presencia de las mujeres en la escena el 18 de noviembre, el día siguiente al de la petición, pero lo hizo a condición de que las mujeres estuvieran casadas y que se acompañaran a su marido. Además, en la licencia, se especificaba que las actrices debían representar “en hábito y vestido de muger y no de hombre y con que de aquí adelante tampoco pueda representar ningún muchacho vestido como muger”¹⁵. Las tres mujeres que los italianos llevaban en su compañía eran Angela Martinelli, Angela Salomona y Silvia Roncagli (la *Franceschina*). Con el decreto del Consejo de 1587 se iba a levantar la

¹³ Ojeda, 1998,375-376.

¹⁴ De Salvo, 2005, p.49.

¹⁵ Ferrer Valls, 2002a, p.142

prohibición que entró en vigor el 6 de junio de 1586, con la que se impedía a las mujeres de poder representar en las tablas.

El mismo 18 de noviembre, siguiendo el ejemplo de la compañía de los Martinelli, Pedro Páez Sotomayor, suegro del autor de comedias Alonso de Cisneros, aprovechó la ocasión para presentar él mismo una petición en nombre de su yerno, ante el Teniente Corregidor de la Villa de Madrid, en la que quería reivindicar los mismos derechos que los italianos para las actrices de su agrupación, diciendo que ellos también necesitaban la misma licencia. Además, en la petición se solicitaba que se hiciera un informe sobre la autorización de representar mujeres. Nos dice Teresa Ferrer Valls que el informe debía de contener “en primer lugar, una copia de la petición realizada el 17 de noviembre por la compañía italiana de *I Confidenti* para que pudiesen representar en Madrid tres mujeres de su compañía, en segundo lugar, una copia del decreto (del 17 de noviembre) y licencia (del 18 de noviembre) de Consejo de su Majestad autorizándoles a ello, y por último, una declaración de dos testigos aportados por Páez Sotomayor en la que afirmaban haber visto representar a las dichas mujeres en el corral del Príncipe”.¹⁶ El informe, fechado en Madrid el 23 de noviembre 1587, servía a Cisneros para presentarlo ante las autoridades de Sevilla.

Menos conocida, pero no menos importante es el memorial que algunos meses antes del levantamiento de la prohibición, precisamente el 20 de marzo, catorce actrices, capitaneadas por Mariana Vaca y Mariana de la O. habían presentado al Consejo:

¹⁶ Ferrer-Valls, 2002a, p.141.

Maria de la O y Mariana Vaca, y otras doce compañeras, estantes en la Corte, casadas con avtores de comedias y otros representantes con quien ellas an vsado el dicho oficio, por vn memorial que dieron a S.M. dicen que por averles prohibido que no representen padecen mucha necesidad, y las conciencias suyas y de sus maridos estan en peligro por estar absentes, y se a dado causa a que para suplir su falta en las representaciones, los dichos sus maridos traen muchos mochachos de buen gesto, y los bisten y tocan como mugeres, con mayor indecencia y mas escandalo que ellas causaban, lo cual cesaria dandoles licencia para representar con dos condiciones, la vna que cada vno representase en su genero y figura, el hombre en habito de hombre y la muger en habito de muger, la segunda que en las compañías y representaciones de comedias no ande ny represente ninguna muger soltera sino que tal sea casada y trayga consigo a su marido, y para que esto se cumpla, la justicia quando diere licencia para representar haga aberiguación de lo dicho. Suplican se haga como tienen dicho¹⁷.

La importancia de este memorial, subraya Ferrer Valls¹⁸, se debe al hecho de que es el primer documento conocido en que las actrices toman la palabra en primera persona y, además, para reivindicar su derecho, como profesionales, a permanecer en el escenario teatral. No tienen que sorprender el tono moralizante que utilizaron las actrices en su escrito, siendo conscientes de que las prohibiciones levantadas contra ellas eran, principalmente, de orden moral. Las actrices subrayaban la “mucha necesidad” de representar y el peligro que corrían sus maridos por estar ellas ausentes. Las razones de tipo moral que aducían las mujeres eran, en primer lugar, que la separación de sus maridos podía provocar relaciones

¹⁷ De Salvo, 2006, p.51.

¹⁸ Ibidem.

extramatrimoniales y, luego, que el disfraz femenino que los actores se veían obligados a llevar para compensar la ausencia de las damas podía hacer que los maridos se acercaran hacia el pecado nefando. Por lo tanto, las mujeres pedían que se le diese el permiso de representar y añadían dos condiciones: la primera era que cada persona representase “en su género y figura”, es decir los hombres vestidos de hombres y las mujeres en traje de mujeres, y la segunda que en las representaciones no hubiese ninguna mujer soltera, sino que todas fuesen casadas con un actor de la misma compañía.

En el memorial, las actrices dicen ser todas casadas y, de hecho, casi todas las que encontramos en esta primera época de profesionales iban acompañadas a su marido, por lo tanto, parece probable que, por lo menos al principio, el acceso a la profesión teatral de las mujeres fuese vinculado a su esposo. Aunque este documento no obtuvo un efecto inmediato, parece que los del Consejo hubiesen tomado en serio lo del travestismo, tanto que, como ya he dicho antes, se prohibió no solo a las mujeres de disfrazarse de varón, sino también lo contrario.

Ahora bien, lo que se puede decir sobre la presencia de las mujeres en el oficio teatral en España antes de la década de los años ochenta es que, probablemente, podían participar en danzas y cantos en las festividades del Corpus pero no podían tomar parte en las representaciones teatrales, donde eran los varones quien representaban el papel femenino. Lo único que podemos suponer, aunque de momento no tenemos ningún testimonio que lo pueda confirmar, es que Mariana, la mujer de Lope de Rueda, pudiese colaborar con su marido en las representaciones, pero no tanto en el cuerpo de la comedia, sino participando con bailes. De todas formas, al día de hoy

no tenemos nada que pueda demostrar que hubiese una mujer como parte integrante de la compañía. Es más probable, como afirma Diago¹⁹ con respecto a una frase de Milán que se encuentra en *El cortesano* (“No’s pitjor que cada nit es llogue la tua Beatriz, o farsatriz, para ballar vestida como a home en la farsa de Lope de Rueda”), que la compañía alquilase una mujer que bailase en hábito de varón, siempre y cuando lo considerase necesario.

En 1596 el Consejo trató otra vez de impedir la aparición de las actrices en los teatros madrileños pero esta orden no debió de ser muy efectiva, ya que en 1599 hubo una nueva orden con la que se intentaba hacer lo mismo, expulsar a las mujeres de las escenas. Todo esto nunca llegó a ser ley.

La incorporación de la mujer al oficio teatral antes de 1587, pues, fue algo que se produjo de forma muy gradual y lenta con respecto, como ya podemos imaginar, a los varones. Ferrer-Valls²⁰ nos ayudan en este sentido, a trazar un recorrido a través de los años para reconstruir, desde la década de los años cuarenta, la gradual incorporación femenina a la escena teatral: en la década de 1540 no se registra la presencia de ninguna mujer, tampoco en la compañía de Lope de Rueda, en los años cincuenta se conta con una mujer, pero se trata de un caso dudoso porque no se sabe si fuese una actriz o si su participación fuese como cantante o bailarina, cosa que, en aquellos años era la más verosímil, pues as primeras apariciones femeninas en las compañías profesionales se refieren muchas veces a su papel de bailarina o cantante. En los Sesenta tampoco se registra la presencia de mujeres, con lo

¹⁹ Manuel V. Diago, 1995, pp.105-106.

²⁰ Ferrer-Valls, 2002a, pp.148-149.

cual no se excluye que hubiesen, pero sí se afirma que no debían de tener un papel relevante. Se empiezan a tener testimonios de la presencia de actrices en las compañías a partir de 1578, y la cifra asciende grandiosamente en los años Ochenta del Quinientos, contando con 21 actrices en activo, quince de las cuales activas ya antes de la prohibición.

De esto resulta que, probablemente, como subraya Ferrer Valls²¹, “la prohibición de 1586 respondía a un fenómeno nuevo, el de la incorporación creciente de mujeres a la profesión, y con ella se trataba de llenar el vacío legal existente en la primera etapa de puesta en marcha de los teatros comerciales”, o sea que venía a tratar de controlar un fenómeno que, hasta ese momento, no había sido necesario controlar porque la presencia de mujeres en las compañías era muy escasa o casi nula.

²¹ Ferrer Valls, 2002a, p.150.

CAPÍTULO II

2. Las mujeres disfrazadas de varón y la *dama donaire* en el teatro del Quientos

Antes de empezar con la presentación de los textos que he tomado en consideración y utilizado con el fin de ayudarme en la búsqueda y en el análisis entorno tanto a la dama disfrazada de varón, como a la *dama donaire*, me gustaría fijarme, brevemente, en el concepto de *dama donaire*, del que hasta ahora aún no he dado una definición precisa.

Lo primero que hay que decir y que me parece fundamental dar a conocer es que la *dama donaire* no es lo mismo que la dama disfrazada de varón. Esta diferencia la explica bien Joan Oleza en su ensayo titulado *Del gracioso a la dama: mutaciones de un género* cuando dice que “hay muchas damas disfrazadas de varón que no son damas donaires”²².

Nos enseña Carmen Bravo-Villasante²³ que existen, en la literatura española, muchísimas mujeres que, por cualquier motivo, adoptan el traje varonil para emprender una aventura en busca de su felicidad. Para rastrear el origen de este tipo de mujer vestida de hombre hay que focalizar la atención sobre las que Bravo-Villasante²⁴ considera las dos figuras más representativas en cuanto a este asunto: la mujer guerrera y la mujer enamorada. Muy femenina y normal la primera, hombruna la segunda. Como ejemplo aporta el de dos mujeres que se encuentran en dos poemas de caballerías italianos:

²² Oleza en Luciano García Lorenzo, 2005, p.351.

²³ C.Bravo-Villasante, 1976, p.13

²⁴ C. Bravo-Villasante, 1976, p.13.

Marfisa de la obra el *Orlando innamorato* escrita por Matteo Maria Boiardo, quien representa la mujer guerrera, y Bradamante del poema *Orlando furioso* de Ariosto que se caracteriza más por ser mujer enamorada. Estas dos mujeres que, por supuesto, nada tienen que ver con la *dama donaire*, aportan unos rasgos y una influencia al esquema del donaire. Bradamante, por ejemplo, aporta el erotismo ambiguo que provoca una mujer disfrazada en otra mujer, recurso se encontrará también en obras de Lope de Vega. Como ya he dicho, de todas formas, estas no se pueden considerar *damas donaires*, ya que éste representa un modelo que se desarrolla solo a partir de 1596.

Ahora bien, con la definición de *dama donaire* se entiende una mujer que, a diferencia de todas las otras damas disfrazadas de varón que se pueden encontrar en las piezas teatrales, utiliza el disfraz como un medio para lograr su objetivo. El objetivo, generalmente, es seguir a su amante, acompañándolo en sus aventuras, bien inadecuadas para una mujer, por eso tiene que hacerlo pareciendo un hombre. De ahí que el disfraz aparezca solamente como un instrumento de que la dama se sirve para conseguir algo bien específico, o sea, mantener o recuperar al propio galán. Lo que diferencia la *dama donaire* de la simple dama disfrazada es, además, que la primera tiene rasgos de gracioso, algo que le falta a segunda y que es fundamental para distinguirlas.

A propósito del éxito del disfraz varonil escribe Teresa Ferrer Valls²⁵ que esto no se debía solo a la carga erótica que llevaba a la escena frente a un público generalmente masculino, sino que los personajes femeninos, en

²⁵ Ferrer-Valls, 2002b, p.195

hábitos varonil, viajaban y actuaban con una libertad que no se le concedía en la realidad, ya que la mayoría de las cosas eran vedadas para ellas. Así colmaban también la parte aventurera del imaginario femenino. Por otra parte, este tipo de disfraz puede que es un habitual desde la década de los ochenta, pues por ello recuérdese que se hace referencia en el memorial de 1587 que he citado anteriormente.

Los textos que he decidido considerar y aportar como ejemplos para el análisis incluyen obras españolas que se escribieron entre 1588 y 1604, y más probablemente en la década de los noventa. Son muchas las obras de este periodo en que aparece el personaje de mujer disfrazada y, la mayoría, pertenecientes a la producción teatral del primer Lope, pero son pocas las que presentan en subtipo del donaire y que, por cronología, parece que es una creación posterior.

Por los datos que tenemos hasta el momento, el primero en presentar a la mujer disfrazada de hombre en la escena española es Lope de Rueda en su comedia *Los engañados*, pero según el texto del que viene (*Gl'Ingannati* de académicos de Siena) no es invención suya. De todos modos, veamos estas obras donde se encuentran ya los rasgos principales de este tipo de personaje (dama disfrazada de varón) hasta la aparición del donaire, hasta plausiblemente *La francesilla* de Lope de Vega (ca. 1596).

2.1 Lope de Rueda (1500-1565): *Los engañados* (d. 1537-1538)

Sobre la vida de Lope de Rueda no se encuentran muchas informaciones. Lo que se sabe es que nació en Sevilla, de familia humilde, hacia las dos primeras décadas del siglo XVI. Poco se conoce alrededor de su formación; ejerció la profesión de batihaja, nada raro en aquella época si se tiene en cuenta que, en este periodo de nacimiento del teatro profesional, la mayoría de las personas y de los autores trabajaban en algo diferente del teatro. Dejó su profesión para dedicarse, aproximadamente en 1530, al oficio teatral como autor y actor de comedias y ya entre 1542–1543 tenía su propia compañía.

Por lo que se refiere a sus obras, conocemos solo parte de ella y algún otro título. De la publicación de algunos de sus escritos y pasos se ocupó, de hecho, Joan Timoneda en 1567, recogiendo en un primer volumen las obras en prosas, dos coloquios y un paso y en otro, titulado *El deleitoso*, siete pasos. En 1570 difundió el *Registro de representantes*, que incluía otros tres pasos y un coloquio.

La producción teatral conservada de Lope de Rueda está, pues, constituida por cinco comedias, cuatro en prosa, *Eufemia*, *Armelinea*, *Los engañados* y *Medora*, y uno en versos, *Discordia y cuestión de amor*, pasos, coloquios y coloquios pastoriles y algunas quintillas.

Las comedias abarcan todas el argumento amoroso y los enredos y se desarrollan a través de engaños, malentendidos, enmascaramientos, amores imposibles y complicaciones que se van a resolver solo al final de las

piezas, cuando sale la verdad y caen las máscaras, así que todo se pueda aclarar. Comenta Lope de Vega sobre el asunto amoroso:

Lope de Rueda fue en España ejemplo
de estos preceptos y hoy se ven impresas
sus comedias de prosa tan vulgares
que introduce mecánicos oficios,
y el amor de una hija de un herrero.²⁶ (vv.64-68)

Entre las cinco comedias que constituyen su producción teatral, *Los engañados* es la de que nos ocupamos someramente al presentar, la obra, una mujer disfrazada de varón. Esta comedia está basada en la pieza italiana *Gl'Ingannati* de los académicos *Intronati di Siena*²⁷, quien a su vez reescribieron teatralmente la *Novella 36* de Matteo Bandello, contenida en la segunda parte de su *Novelle*.

No es nada fácil llegar a conocer la fecha de escritura de *Los engañados*, pero se han hecho algunas hipótesis al respecto. Teniendo en

²⁶ Lope de Vega, 1609, vv.64-68.

²⁷ La que se conoce como *Accademia degli Intronati di Siena* es una agrupación nacida en 1525 y debe su nombre al deseo de sus fundadores de retirarse de los ruidos del mundo, que les dejaban como asombrados (*intronati*). Las leyes de la *Accademia* eran seis: *Deum colere* (amar a Dios), *studere* (estudiar), *gaudere* (gozar), *neminem lædere* (no hacer daño a nadie), *nemini credere* (no creer a nadie), *de mundo non curare* (no preocuparse del mundo). La *Accademia* no trabajó a lo largo de los últimos años de la República sienesa y volvió a desempeñar sus tareas en 1559, aunque en 1568 cerró otra vez porque el nuevo señor de la ciudad, Cosimo I de' Medici, creía que estas agrupaciones podrían convertirse en lugares donde se difundían pensamientos subversivos. En 1564 los *Intronati* se juntaron a los *Filomati* y lograron obtener el teatro que estaba en el salón del Consejo. Desde aquel momento, y a lo largo de todos los siglos XVII y XVIII, la *Accademia* empezó a ocuparse también del teatro y de las representaciones teatrales.

cuenta las fechas de representación–1531–y las de publicación–1537 y 1554–de la pieza italiana, se podría colocar la fecha de composición de la obra española en la década de los treinta-cuarenta o cincuenta; es decir un arco de tiempo demasiado amplio, pero que coincide con la actividad teatral del batihaja sevillano. Othón Arróniz²⁸ sitúa la composición después de 1558, años en que Lope de Rueda tenía ya una compañía con actores suficientes para representar la pieza, aunque no da datos para argumentar esta afirmación. En realidad, se sabe que muchos actores secundarios, así como las comparsas, bailarines etc., se escrituraban en las ciudades en que se iba a representar. Según dice Canet²⁹, considerando los hechos narrados en el *Argumento*, la fecha se sitúa “onze o doze años después que Roma fue saqueada”³⁰, es decir entre 1538-1539, pero eso se refiere a la fecha en que transcurre la acción, así que Canet no identifica, por lo tanto, una fecha fija para la composición de la obra y llega solo a considerar que todas se sitúen en un tiempo que va de 1545 hasta 1565 más o menos³¹. Lo que dice es que, probablemente, se puede situar la composición de la *Comedia de los engañados* hacia 1554 porque es cuando llegaron abundantemente los textos de los italianos a la Península.

Dividida en diez escenas, diferentemente a la pieza italiana que se compone de cinco actos, la *Comedia de los engañados* se caracteriza por ser una de las más complejas en cuanto a su enredo: después de haber perdido sus bienes y un hijo en el saqueo de Roma, Virginio, que vive en Módena, está concertando la boda de su hija Lelia con el viejo Gerardo. Lelia, por su

²⁸ O. Arróniz, 1969, p.88.

²⁹ J.L. Canet en Javier Huerta Calvo, 2003, pp.445-446

³⁰ Según dice Lope de Rueda en el *Argumento* a su comedia *Los engañados*, (Lope de Rueda, 1973, p.10).

³¹ J.L. Canet en Javier Huerta Calvo, 2003, p.446.

parte, está enamorada del caballero Lauro y él la corresponde. Teniendo Virginio que despachar algunas cosas en Roma, encierra la hija en un monasterio de monjas, lejos de Lauro. El noble, a causa de la separación, empieza a mostrar interés por Clavela, la hija de Gerardo. Al descubrirlo Lelia, se marcha del monasterio y se pone al servicio de Lauro disfrazada de mozo, haciéndose llamar Fabio, esperando así poder disuadir Lauro a Clavela de este amor. De hecho, Clavela se interesa por él. Todo se desarrolla según los planes de Lelia, hasta el día en que llega su hermano mellizo Fabricio, que todos creían muerto en el saqueo de Roma. Desde aquel momento los enredos y la trama se llenan de confusión y equivocaciones que se resuelven solo con la salida a la luz de la verdad, del reconocimiento por parte de Virginio de su hijo Fabricio e de la verdadera identidad de Lelia.

La comedia empieza con la tabla y el *Argumento del autor*, que sirve para narrar los acontecimientos que preceden lo que se irá a ver posteriormente en la comedia, ya que casi siempre ésta empieza *en medias res*. El *Argumento*, dice así:

Si nos prestáis atención, generoso auditorio, oirán un veríssimo y no menos agradable acontecimiento que, onze o doze años después que Roma fue saqueada, aconteció con Verginio, ciudadano d'ella. Fue, pues, el caso que, habiendo este Verginio perdido gran suma de bienes y hazienda en el saco y juntamente un hijo de edad de seis años, con Lelia, su hija, nascidos los dos de un mismo parto, se vino a vivir aquí a Módena, la cual ciudad representa este teatro, a do Lauro, gentilhombre, de Lelia se enamora. Verginio, por hazer cierto camino a Roma, a su hija en un monesterio deposita. Vuelto, Gerardo, familiar y amigo suyo, dotándola con gran suma

de dineros, a Lelia por muger se la pide y el padre se la concede. Lelia, sabiendo en el monesterio que, por la ausencia suya, su querido Lauro de Clavela, hija de Gerardo, anda enamorado, en hábitos de hombre determina salirse y, llamándose Fabio, con su amante por paje se deposita. Aquí cesso, señores, dexando de contar cómo el hijo perdido en Roma, llamado Fabricio, llega a este pueblo y, por ser tan semejante a Lelia, su hermana, los engaños que sobre ello suceden. Sé que se holgarán en extremo vuessas mercedes, si están atentos. Y queden con Dios. *Et valete.*

Por lo mucho que puedan haber influido los autores italianos en el teatro español, ninguno de los comediantes de la Península seguirá como modelo formal el italiano, pues cuando utilizan estas piezas para sus composiciones solo se sirven de ellas para la trama y no siguen su articulación, pudiéndose hablar de reescrituras sustanciales, en cuanto suprimen escenas, personajes y parlamentos. Es el caso también de esta pieza que, como ya he adelantado, es mucho más breve con respecto a su correspondiente italiana. Rueda, según opina Arróniz³², elimina lo que considera innecesario, las escenas que tienen poca funcionalidad argumental, como peleas entre criados o algunos monólogos, aunque introduce también breves y nuevas secuencias cómicas. No se da mención del contexto histórico o social de la época, ya que no habría generado comicidad entre el público. Claramente, las escenas que se solían eliminar no iban a comprometer la comprensión de la obra por parte de los espectadores, en caso contrario, Rueda, adaptaba las escenas para que fueran comprensibles para todo el mundo.

³² O. Arróniz, 1969, pp.86-88

Por lo que se refiere a la tabla de los personajes, Lope de Rueda redujo el número de diecisiete a catorce, manteniendo los papeles principales, pero sustituyendo algunos de esos con personajes que ya se encontraban en la producción teatral española y que aportaban comicidad; es el caso de la *negra* Guiomar, muy apreciada entre el público, o del *simple*. La reducción de la longitud de la obra hizo que menores fueran, también, las intervenciones de Lelia disfrazada de varón. A este propósito se señala la supresión de la figura de la nodriza y, con ella, también de una de las primeras escenas que se encuentran en la pieza de *Gl'Intronati*, cuando Lelia aparece vestida de hombre justo a su nodriza. Dice Bravo-Villasante³³ que esta es una escena interesante tanto porque se ve el efecto que producía el ver a una joven vestida de hombre, como porque puede ayudar a aclarar algo sobre la realidad del disfraz varonil. La secuencia es esta:

Clemenzia	Io non voglio che tu sia più veduta ni questo abito. O non ti vergogni d'ennsere veduta così?
Lelia	So io forse la prima? N'ho vedute a Roma le centinaia. E, in questa terra, quante ve ne sono che, ogni notte, vanno in questo abito ai fatti loro!
Clemenzia	Codeste sono ribalde! (I, 3)

³³ C. Bravo Villasante, 1976, p.26.

La escena, en la obra italiana, se abre en realidad con una escena *a solas* de Lelia que, ya disfrazada de hombre, habla de los peligros que corre en andar sola en una ciudad como Módena. En el caso de Lope de Rueda, la primera vez que aparece Lelia ya disfrazada de varón coincide con su primera aparición en la escena, precisamente en la segunda de primer acto:

Marcelo ¿Qué's aquesto, Lelia? ¿Qué hábito es esse? ¿Por ventura es este el monesterio donde assí tu padre como todos pensamos tenerte recogida? Háblame. ¿De qué enmudeces?

Lelia Señor amo, a quien con más razón debría yo llamar padre, no os debéis de maravillar verme en el hábito que me veis, que, sabida por vos la ocasión, bien cierta estoy que no seré culpante de mi atrevimiento. (1, 2)

Las dos obras coinciden en el encuentro entre Marcelo/Clemenzia y Lelia, pero, a diferencia de la obra italiana, Marcelo reconoce inmediatamente a Lelia, quien trata de esconderse. En la comedia de los académicos de Siena es Lelia misma que busca el encuentro con la nodriza para pedirle consejo sobre qué hacer. Coincide también la reacción de asusto que ambos, el preceptor y la nodriza, tienen al ver la joven disfrazada. En la pieza italiana esto se explica mejor, porque el motivo de la preocupación se debe a la castidad de la mujer, haciendo referencia al tema del cautiverio por

parte de los españoles y de sus consecuencias en cuanto a la honestidad de la joven. En ambas sigue la motivación del travestismo y la narración de los acontecimientos anteriores al momento en que empieza la obra.

La *Comedia de los engañados* es la primera, dice Romera Navarro³⁴, con una mujer en habito varonil, por lo tanto, es también la que tuvo una gran importancia por la afirmación de este tipo de personaje y que se sitúa al origen de la mayoría de las obras donde aparece una mujer enamorada vestida de hombre. La novedad en la figura de Lelia es que recoge también en su adaptación española, tal como la habían dibujada los académicos italianos, un papel de mujer activa, en el sentido de que se disfraza para recuperar a su amado pero encarna también una joven que, como dice Oleza, “vive medrosamente su aventura”³⁵, y transmite a quien mira la pieza miedos por las situaciones de peligro en las que se mete y por los riesgos a los que se ve expuesta.

³⁴ M. Romera Navarro, 1934, p.272.

³⁵ J. Oleza Simó, 1994, p.40.

2.2 Cristóbal de Virués (1550–1614): *El Atila furioso* (ca. 1585)

Cristóbal de Virués fue un militar, dramaturgo y poeta épico español del periodo anterior al Siglo de Oro. Hoy en día se considera uno de los más importantes poetas trágicos de la generación neosenequista anterior a Lope de Vega, porque fue uno de los primeros que logró mezclar preceptos clásicos con innovaciones. Virués escribió diversas obras, entre las cuales se coloca la que todavía se considera su primer verdadero trabajo, o sea, *El monserate* (Madrid, 1587), poema épico en octavas reales, fruto de su retiro en Valencia después de la batalla de Lepanto.

Entre todas sus obras, la que nos interesa mayormente al fin de nuestro análisis es una pieza dramática contenida en una colección publicada en el siglo XVII y que se titula *Las obras trágicas y líricas del capitán Cristóbal de Virués* (Madrid, 1609). Esta edición incluye cinco tragedias que fueron escritas probablemente entre 1570 y 1590, aunque no tenemos una confirmación documental de la exactitud de las fechas: *La gran Semíramis*, *La Cruel Casandra*, *Atila furioso*, *La Infelice Marcela* y *Elisa Dido*. De entre todas ellas encontramos la presencia del disfraz varonil en *El Atila furioso*, curiosamente una tragedia.

En *El Atila furioso*, obra dividida en tres actos, el relato es bastante simple. Lo explica Alfredo Hermenegildo en su introducción al libro *El tirano en escena, tragedias del siglo XVI*:

Atila abandona el amor de su mujer y mantiene una extraña relación con la cortesana Flaminia, a quien obliga a disfrazarse de hombre. El intento

amoroso de la Reina para conseguir los favores de Flaminia – Flaminio según las apariencias— es desviado por la cortesana. Flaminia envía al consejero Gerardo junto a la Reina y engaña Atila para que sorprenda y dé muerte a los dos supuestos traidores. La aparición de una prisionera real, Celia, abre otro episodio amoroso en la vida del héroe. Los celos de Flaminia provocados por la nueva aventura de Atila empujan a la cortesana a envenenar al rey, quien, en un ataque de locura, asesina a Celia, la nueva esposa, durante el banquete de bodas. Atila muere en medio de gritos desaforados, de una orgía de palabras fruto de la locura producida por la terrible bebida, no sin antes haber eliminado a Flaminia, la causante de la situación.”

En esta tragedia, la violencia del poder tiránico y el amor adúltero se entrecruzan para terminar la catástrofe.

En el Prólogo, se referencia a esta fatal mezcla:

De Marte, tan furioso y tan sangriento,
y de Venus, tan fuerte y tan molesta,
por un adúlterino ajuntamiento,
nació un gigante; ya veréis si d'esta
mezcla tan buena, el ser el hijo bueno
tiene dificultad bien manifiesta. (vv.1-6)

Más adelante se insiste en la fuerza del amor como constante del conflicto dramático:

Con esta herencia del jayán Cupido,
y el arco aquel de espíritu inclemente
con que armado nació este mal nacido,
¿quién del cuadrillo que en el fuego ardiente
y en infernales tósigos templado
despide el arco infatigablemente,
herido no es? ¿quién en la red no ha estado,
más que los padres del que ahora la tiende,
preso, revuelto, asido y enredado? (vv.25-33)

En el ámbito del amor, Flaminia/Flaminio juega un papel central, pues es ella que cae en la “red” y que termina enredada y enredando a otros personajes como su amado Atila y la nueva amante Celia.

Pero no es solo amor, sino también poder. El objetivo de Flaminia se aclara bien en la segunda jornada de la pieza, en el monólogo en que expone su intención de llegar a ser la soberana de Hungría, en pocas palabras, de casarse con el rey Atila. Su juego amoroso se explica en estos versos:

Cual entre Caribdi y Cila

el marinero con vientos,
así están mis pensamientos
entre la Reina y Atila.
Del uno y del otro veo
el amor y el pensamiento,
y para cumplir mi intento
lo uno y lo otro proveo.
Yo seré reina de Hungría
O mal me andarán las manos.
No serán mis sueños vanos
ni mi firme fantasía. (vv. 608-615)

Otro problema que, por supuesto, se plantea al analizar la actuación del personaje de Flaminia/Flaminio es el de la mentira. Si es verdad que la mentira es el fundamento de la tragedia de Virués, es verdad también que el problema de la mentira pertenece, ya lo veremos, a todas las obras en que nos vamos a relacionar con este personaje de disfrazada. Al tema de la mentira se liga, de manera muy estrecha, el tema del travestismo, o del disfraz, puesto que esto constituye ya de por sí una mentira, pero con este disfraz de Flaminia, se abre algo nuevo para la literatura de la época y para los espectadores, o sea que el caso de Flaminia no es simplemente el caso de un personaje que aparenta como hombre, pero es mujer. Flaminia es

hombre delante de todos, excepto de Atila y ninguna persona cuestiona su ser masculino, pues sus acciones no dejan lugar a dudas.

Para concluir el discurso sobre Virués voy a dar el ejemplo de unos de los engaños elaborados por Flaminia, que se considera ser la primera trampa desde la cual se irán desarrollando las otras, para ver bien esta relación entre mentira y disfraz. La escena en cuestión es la del encuentro de la Reina con el camarero real Gerardo, enamorado de ella y pertenece, precisamente, a la segunda jornada.

El engaño se desarrolla así: la Reina ha dado a Flaminia/Flaminio una cinta para que la utilice como marca distintiva cuando vaya al baño de la fuente para encontrarse con ella:

Reina	Pues toma esta toca y, cuando la gente y día faltando el Rey retirado esté, por esta puerta pequeña que va al baño de la fuente ven, y sírvame fielmente esa toquilla de seña. Traila en el sombrero puesta porque te conozca. (vv.549-557)
-------	---

Pero Flaminia, como es lista y quiere llevar a cabo su plan, le da la cinta a Gerardo, bien conociendo los sentimientos que él siente por la Reina y haciéndole creer que ella lo está esperando por la noche en su aposento:

Flaminia	Y porque entiendas que no es dar al viento palabras vanas, ten, toma, esta toca y, cuando el Rey quedare en su aposento a prima noche, al de la Reina toca, trayendo en el sombrero este ornamento con que la Reina se compone y toca. (vv.684-689)
----------	--

Así empiezan los enredos de Flaminia, siendo la cinta el medio que lleva Gerardo, engañado, hacia la muerte. Flaminia envía el Rey hacia los aposentos donde sabe que irá a tener prueba de la traición de la Reina, así que nuestra disfrazada pueda acabar su “relación” con la Reina, pero sin que nadie sepa que es ella la que maneja el mecanismo en primera persona, ya que es Atila él que mata a su esposa. Si queremos analizar un poco más esta escena, en realidad tampoco la presencia de Atila es algo casual. De hecho, él se encuentra allí porque Flaminia le ha dicho lo que se iría a pasar con la Reina, y lo hace utilizando una técnica que podemos definir como un “no decir, diciendo”, o sea que ella insinuando lo que sabe de la situación, pero también negándolo, le instala al Rey la curiosidad, a ver cómo le habla:

Flaminia Antes muriera teniendo

 encubierto mi tormento,

 que decirte lo que siento

 y ofender a quien ofendo.

 [...]

 es fuerza, señor, que hable

 y te diga mi dolor. (vv. 792-803)

Y sigue declarando haber visto:

 A Gerardo, tu querido,

 con la Reina entretenido

 en el último aposento. (vv.821-823)

Después de estas declaraciones el Rey se va, claramente, furioso y es justo ahora cuando Flaminia, que se queda sola en la escena, expresa de manera clarísima su plan, su intento y, sobre todo, su engaño:

Flaminia Hazlo como tu quisieres;

 sólo hagas lo que espero.

 Mas el primer movimiento

quiero dejarle pasar,
que después haréle estar
rendido a darme contento.
Yo con mis manos haré
que a la Reina que él corona,
quite él mismo la corona
y a mí me la ponga y dé. (vv.834-842)

Por lo tanto, podemos encontrar ya en esta dama disfrazada el ingenio característico de otras damas de comedias que demuestran al idear enredos y engaños. A este ingenio se une otra característica fundamental y que la aleja de otras damas de comedia. pues, al amor une la ambición y de mujer enamorada pasa a ser una mujer ambiciosa que no se frena en nada y en nadie para ver alcanzado su objetivo: ser reina de Hungría. Esta ambición es la que le genera la violencia final. Es verdad que se muestra dama celosa con Celia pero la ambición está más presente que los mismos celos y la aparta en sus acciones de otras damas de comedia.

2.3 Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635)

2.3.1 *La Francesilla* (ca. 1596)

Lope Félix de Vega y Carpio, mejor conocido solo como Lope de Vega es sin duda el dramaturgo, junto a Calderón, más conocido del Siglo de Oro, además de ser el más prolífico y exitoso.

Entre el *corpus* considerado de su primer periodo dramático, que va desde 1579 hasta 1600³⁶, encontramos tres piezas donde no solo aparece la dama vestida de hombre, sino que esta tiene además características de criado gracioso. En este primer periodo de producción teatral, Lope todavía no había delineado de manera precisa y clara las novedades que quería aportar en la manera de hacer teatro, pero ya estaba introduciendo algunas innovaciones. En realidad, en las obras de este periodo, el autor sufre todavía de la influencia italiana y esto se refleja, en cierta medida, en su primera producción. Sobre la influencia de los cómicos italianos en la comedia de Lope, los críticos han desarrollado algunos estudios en que se ha llegado a hablar, en general, de la huella de los italianos sobre el teatro de este autor³⁷.

Según la crítica, la primera de estas comedias es *La Francesilla*, obra que habría dado comienzo a la figura de la *dama donaire*, al decir del mismo Lope, que de aquí en adelante tuvo un éxito enorme. *La francesilla* está

³⁶ J. Oleza Simó, 2001, p.12.

³⁷ «Non c'è dubbio alcuno che in lui vi sia una grande influenza italiana, non solo letteraria ma anche e soprattutto di pratica del teatro: le grandi innovazioni introdotte dai comici dell'arte portarono esattamente a quell'industria dello spettacolo di cui Lope fu il più importante e prolifico *ingenio*: credo che quello che più interessò Lope fu l'aspetto attorale degli italiani, i quali misero in piedi in pochi anni un commercio fiorentissimo, dal quale poi vennero esclusi per lasciare il posto agli *autores* locali.», M. Presotto, *Annali di Ca' Foscari*, XXXIII 1994, 1-2, p.363

publicada en la *Trezena quinta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio* (1620), aunque la obra se escribió alrededor de 1596³⁸. Se conserva, además, un manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid y tiene, al principio, una dedicatoria a Juan Pérez de Montalbán.

En la dedicatoria Lope se presenta como el primer dramaturgo que introdujo la figura del *donaire* como dice él, en la comedia:

Y repare de paso, en que fue la primera [comedia] en que se introdujo
la figura del donaire, que desde entonces dio tanta ocasión a las
presentes.³⁹ (ff.118r)

Que sea verdad o no que fue él el inventor de la figura del gracioso, se puede tomar ésta como indicación general para decir que ciertamente hacia finales del siglo XVI se piensa introducir una figura nueva en el teatro, la del “gracioso”, que será una de las fundamentales de la Comedia Nueva.

Desde este punto de vista, la historia de *La francesilla*, en realidad, ve como protagonistas dos graciosos: uno es Tristán, el criado de Feliciano, y el otro es precisamente la “francesilla” Clavela que actúa de Perote de Tolosa y que en el segundo acto se encuentra vestida de “lacayuelo muy galán, con capote y cintas”⁴⁰

³⁸ Según Morley y Bruerton, 1968, p.46.

³⁹ Dedicatoria de *La francesilla* a Pérez de Montalbán, Madrid 1620

⁴⁰ *La francesilla*, Lope de Vega, acto II, Madrid, 1620

La comedia se desarrolla entre Madrid y Lyon y cuenta la historia de Feliciano, caballero enviado a la guerra por parte del padre, indignado y cansado por su vida y su conducta amorosa. Cuando Feliciano regresa a casa con su criado, su padre le comunica que tiene que partir el día siguiente y el hombre deja asombrado porque no tiene el tiempo para preparar todo lo que necesita por lo tanto Alberto, el padre, envía a su hija Leonida, hermana de Feliciano, en busca de mil escudos para el viaje y a Tristán, el criado, a buscar dos caballos de posta. Antes de que Feliciano y Tristán se vayan de viaje, Alberto inspecciona el hijo y le saca todas las reliquias amorosas que quiere llevar consigo y, además, le recuerda la parábola del hijo pródigo:

Alberto Toma prodigo, que impetras

 la porción de tu sustancia,

 parte a Francia, que allá a Francia

 te enviaré cartas y letras.

 Plega al cielo que no vuelvas

 de otra manera que partes,

 de donde a penas te hartes

 de bellores por las selvas.

 Que si a la patria tu madre

 vuelves de tan vil manera,

 no pienso matar ternera,

 sino negar que soy padre. (ff.119v)

A la hora d partir Feliciano, en un soliloquio, se despide de su ciudad, Madrid, de sus costumbres e instituciones y, al hacerlo, también ofrece una visión satírica de la vida en la corte (“Virtudes, hipocresías, /amistades y traiciones/trazas, quimeras, deseos, /verdades, mentiras, voces.”; “Poetas, quejosos siempre/de la fe de los señores, /porque es ya desdicha suya/ser envidiosos y pobres”). Por su parte, también Tristán se despide de su tierra y de su mundo, una realidad muy diferente a la de Feliciano, formada por lacayos y tabernas.

Al mismo tiempo, en Francia, se encuentran Clavela, joven mujer, y Dorista, alcahueta. La última trata de convencer la joven a aceptar los galanteos de los hombres, aprovechando de su juventud, pero Clavela no quiere hasta que su hermano, de quien depende (“que ya estoy en su poder;/no tengo otro padre yo” ff.v.120), siga estando en la ciudad y se ocupe de buscarle un marido.

Clavela Mientras está aquí Teodoro,

 Dorista no me hables nada,

 que está la puerta cerrada,

 a billetes, y a tesoro.

 No quiero que de mi fama

 alguna flaqueza sienta. (ff.120v)

Pero Dorista tiene un plan: ha metido en la casa Filiberto y Leonardo, dos galanes, para que cortejen a Clavela, haciendo que uno se esconda cuando llegue el otro. Esto parece funcionar hasta el momento en que llega Teodoro que presenta Octavio, el hombre con quien se acompaña, como el futuro marido de su hermana Clavela.

Clavela acepta de buena gana la decisión de Teodoro y pide a Dorista que encuentre dos personas que puedan hacer de testigo para la boda. Dorista aprovecha la ocasión para sacar Filiberto y Leonardo de su escondrijo y, antes los dos hombres que no tienen más remedio que hacer de testigos para el compromiso, Octavio y Clavela se abrazan:

Dorista A estos dos caballeros he llamado.

Filiberto Cielos, ¿què veo? ¿no es aquel Teodoro?

Leonardo ¿Este no es el hermano de Clavela?

Teodoro Oh caballeros, huelgo que sean tales,
los que de tales bodas son testigos.

Filiberto Esta dueña, señor, nos ha llamado,
aunque la causa no nos dijo.

Octavio Es esta que yo a Clavela doy,
y ella da a Octavio la mano
con solemne juramento,
que fuera mi mujer, y yo su esposo,

decid, que sí, que yo lo mismo digo.

Clavela Digo que sí. (ff.122v)

Entre tanto, Feliciano y Tristán han llegado a Lyon, de camino hacia Roma, y van paseando por la ciudad. Mientras tanto, pasan por la calle Dorista y Clavela y los dos hombres deciden seguirlas para cortejarlas. Dorista aprovecha inmediatamente de la situación, convencida de que se pueda sacar beneficio, y le dice a Clavela que le siga el juego a Feliciano, mientras ella se ocupa del criado e intenta saber lo que le interesa, o sea si son portadores de dinero, más precisamente de mil escudos, pues concierta con Feliciano que, si quiere ver a Clavela aquella noche, tiene que entregarle el dinero. Feliciano acepta porque ya se ha enamorado de Clavela:

Dorista No será la burla buena,

 pues que no está aquí tu hermano.

Clavela Estremada, ya es en vano,

 querer encubrir mi pena.

 Por el hombre estoy perdida.

Dorista Señor, ¿qué es vuestra intención?

Feliciano Yo estoy de paso a León,

 y en el alma de partida.

 Y porque aquesto es mañana

si esta noche.

Dorista Ya os entiendo,

 mas la dama que estáis viendo

 es de un Caballero hermana.

 Y si acaso os ha de ver,

 mil escudos de oro es poco.

Feliciano Hoy hago un hecho de loco,

 por tan gallarda mujer. (ff.124r)

El primer acto termina con la separación de los cuatros y Clavela y Feliciano ya enamorados. Como se ve, en este primer acto Clavela todavía no se presenta disfrazada, sino que aparece tal y como es, una mujer. Esto es importante porque en esta comedia, a diferencia de las otras, el protagonista conoce la verdadera identidad de la *dama donaire* que, en este caso, se irá disfrazando en el segundo acto.

El segundo acto se abre con la escena de Feliciano y Tristán que, recién llegados a las afueras de Lyon, exhaustos por haber tenido que caminar mucho después de haber vendido el caballo, llegan a un mesón donde deciden transcurrir la noche. Al mismo mesón llegan también Octavio y Teodoro porque este último se ha olvidado un papel. Allí conocen los dos españoles, enlazan conversaciones con ellos y los invitan a comer juntos. Mientras están allí, Feliciano decide contarles lo que le ha pasado con las damas francesas, diciéndoles que las dos se han burlado de él hasta el punto

de que ha tenido que vender el caballo y ahora tiene que seguir su camino hacia Roma a pie y desvelando, al final de su historia, los nombres de las mujeres. Antes cuenta del momento en que encontró a las damas:

Feliciano	Por lengua d'oc pasé a Francia, y entré en León una fiesta, donde a la puerta famosa vi dos mujeres francesas. Una moza, Angel en todo, otra en todo diablo y vieja, que de ver partir un hombre a París daban la vuelta. (ff.126r)
-----------	--

Luego precisa que ya se había enamorado de la dama joven, que considera un 'ángel en todo' pero que le han engañado sacándole el bolso donde tenía los mil escudos:

Feliciano	Enamorome la dama, y engañome la sirena, aquella me lleva el alma, y ella la bolsa me lleva: yo que no tengo del todo
-----------	---

cerrada bien la moliera,
con lucidos intervalos,
y lucida gentileza,
di el alma al Angel que digo,
y la bolsa a la tercera,
alma de oro en los escudos,
porque eran el alma de ella. (ff.124r)

Sigue contando como se han burlado de él:

Supe la casa, y en viendo
llegar la noche a su puerta
llamé con señas y abrieron,
en conociendo las señas.
Quisieran que me quedara,
mas la taymada hecicera,
me la traspuso otro día
que nunca más supo de ella. (ff.124v)

Al final llega a decir los nombres de las francesas y al oírlos Teodoro y Octavio, al principio se asombran y luego deciden disimular:

Feliciano	Esta es mi historia señores, si queréis saber más nuevas, la dueña llama Dorista, y la señora Clavela.
Teodoro	No me ha quedado color.
Octavio	Disimula.
Teodoro	Así conviene.
Octavio	Si esto es verdad morir, tiene. (ff.124v)

Fingiendo Teodoro de no conocer las damas de las que están hablando, ofrece a Feliciano prestarle el dinero que necesita para llegar a Italia a condición de que lo acompañe de vuelta a Lyon. En Lyon, Clavela expresa a Dorsita pena por el hecho de que Feliciano se haya machado, ya que está enamorada de él, y le confiesa haber tomado una decisión bien clara (“No madre, monja he de ser/el español o no más” ff.127r). la dueña le dice que no puede hacer nada para que él regrese y justo en aquel momento que llegan los cuatro hombres. Para esconder la sorpresa derivada del encuentro y para que Teodoro no se entere de nada, Feliciano se presenta a Clavela como un desconocido y le cuenta lo que le ha pasado con otra dama que, curiosamente, tenía el mismo nombre que ella. Su relato parece tan real que los dos franceses se convencen de que no pueda ser la hermana de Teodoro la dama de quien se habla:

Octavio	Sin duda le han engañado, y ofendiendo su opinión, hicieron esta invención con el nombre disforzado.
Teodoro	¿Quién duda? Porque una dama cual mi hermana no podía hacer tal vellaquería. (ff.127v)

Al admirar el ingenio de Feliciano, Clavela elabora un plan, pero le hace falta la ayuda de Filiberto y de Leonardo. A los dos, que se presentan para cortejarla, Clavela atribuye dos tareas diferentes, pero ambas dirigidas hacia el mismo objetivo: que Feliciano reciba una carta suya sin que Octavio y Teodoro se enteren y que le entreguen un caballo con el que huir. A esta sigue una secuencia que produce cierta comicidad para el espectador: Tristán y Feliciano, que han prometido a Teodoro y Octavio mostrarles quien es esa francesa que se hace pasar por Clavela tan pronto como la vean, se dirigen juntos a los franceses, hacia casa de Elisa, amante de Teodoro. Feliciano, al ver a Elisa y desconociendo que ella sea la dama de Teodoro, la acusa de ser la mujer que lo ha engañado y le ha robado el dinero (“¿Qué contento he de tener,/si es aquella la mujer/con quién me pasó este cuento?” ff.129v), dejando a Teodoro no solo asombrado, sino también indignado y a Tristán asustado por las consecuencias de esta acción. Feliciano, tan pronto como se entera de que Elisa es la dama de Teodoro, se rectifica

con su acusación. Mientras se está desarrollando esta situación entra Leonardo con la carta de Clavela para Feliciano; éste último la lee con Tristán sin que los franceses los vean:

Sal de León de improviso,
que te va en ello la vida,
que Teodoro, y mi marido,
son a quién has referido
tu amor, y mi honra perdida.
De la ciudad en la puerta
un caballo a punto tienes,
vivirás, si luego vienes,
y si no mi honra es muerta. (ff.130r)

En ese momento, los españoles se van y queda Teodoro quien, creyendo a lo que había afirmado Feliciano, empieza a cubrir de injurias a Elisa que no entiende y cree que el hombre se ha vuelto loco (“Borrachos están los dos.”).

El segundo acto acaba con la escena en la que Feliciano y Tristán encuentran a un paje que los está esperando con un caballo. El paje es, en realidad, Clavela vestida de “lacayuelo muy galán, con capote y cintas”:

Clavela	Ay señor, no nos iremos?
Feliciano	Ya me calzo, buen francés.
	Cielos, ¿Clavela no es?
Clavela	Detente, no hagas extremos, yo soy a quién tanto debes. Contigo me has de llevar, o aquí me verás matar. (ff.131r)

Y los tres, Feliciano, Tristán y Clavela disfrazada se despiden de Lyon juntos.

En el tercer acto ya ha transcurrido un año y Alberto, padre de Feliciano, comenta con Liseno su preocupación por no haber tenido ninguna noticia de su hijo durante todo el año. Lo único que sabe con seguridad es que nunca ha llegado a su destinación, Roma, y hace suposiciones sobre su posible muerte o cautiverio y, además se reprocha su severidad. Llegan a su casa Teodoro y Octavio y le piden alojamiento que Alberto les da de buen grado, dada la amistad entre España y Francia. Mientras hablan y se intercambian informaciones, los franceses llegan a conocer que Alberto es el padre de Feliciano y le dicen que su hijo ha estado en Lyon y que Teodoro le ha prestado los mil escudos que Feliciano ha perdido, le dicen, por culpa del juego. En la escena llega también la hija de Alberto, Leonida, que inmediatamente atrae la atención de Teodoro (“Octavio, la vista guarda, /! qué mujer hermosa y bella!” ff.132v) que decide pedirla en matrimonio (“Pedirela por mujer. /Octavio, con tu licencia.” ff.132v) a Alberto que en un principio acepta. La situación cambia y se complica en el momento en que

Liseno, enamorado de Leonida y celoso, acusa a los peregrinos franceses de ser espías y de haber corrompido a Alberto para que les acogiera:

Liseno Pienso ir a la justicia, y decir presto,
 que espías son, y que los tiene en casa
 por cien doblones que le dan por esto,
 disculparme amor, si amor me abraza. (ff.133v)

A la puerta de casa de Alberto se presentan también Felciano, Tristán y Clavela, que sigue actuando disfrazada de lacayo. Enviada por adelante por parte de los dos hombres, Clavela encuentra a Juana quien, atraída por el encanto del lacayuelo francés (“¡Que francesillo tan lindo!” ff.134r), lo besa delante de un Tristán cautivado que pensaba que Juana no se hubiese olvidado de él. De vuelta Clavela, enfadada, anuncia a Tristán y Feliciano que Teodoro y Octavio están cenando con Alberto, pues deciden finalmente entrar en casa. Mientras están cenando los franceses y Alberto, llegan dos oficiales y un escribano para detener a Teodoro y Octavio por una denuncia anónima y, padre e hijo quedados solos, se informan sobre las intenciones de los peregrinos, las bodas, y se preguntan quién puede haber hecho la denuncia, comentando que “nunca falta en Madrid quien”. Mientras tanto

Clavela fascina a todos con sus donaires y su comicidad, haciéndose pasar por el Perote de Tolosa:

Alberto ¿Como te llamas?

Clavela Perote.

Alberto ¿De dónde eres?

Clavela De Tolosa. (ff.135v)

Como pasa en otras comedias de Lope, también en *El mesón de la corte* que analizaremos sucesivamente, enamora no solo a Juana, sino también a Leonida, la hermana de Feliciano, quien lo encuentra irresistiblemente lindo (“!Qué gracioso francesillo!” ff.135v) y quiere acostarse con él, pero Clavela antes le dice “Dios me es testigo/que soy capón” (ff.136r) y luego sigue diciendo “y os quiero desengañar/que soy sirena del mar/de medio abajo pescado” (ff.136r), a esto Leonida le contesta que no tiene que burlarse de ella (“no hagas donaire de mi” ff.136r). Lo mismo pasa con Juana que también le propone dormir juntos y con la que se besa y abraza a la vista de Tristán que ya no siente celos porque sabe que el lacayo es en realidad una mujer (“que tú estás/tan llano como la palma” ff.136r).

Sale en el tablado también Rosardo quien, con Liseno, comenta la vuelta de Feliciano y promete mediar con Alberto porque cambie su opinión

por lo que se refiere a la boda de Leonida con Teodoro, pero no lo consigue porque Alberto quiere cumplir con su palabra, pues ya se ha comprometido y, además, porque Feliciano le ha contado de la riqueza de Teodoro.

Mientras se están desarrollando todas estas situaciones Juana, celosa porque Clavela disfrazada ha encantado también a Leonida, cuenta a Alberto que su hija y el Perote de Tolosa andan abrazándose (“El lacayuelo francés/queda abrazando a tu hija” ff.137v) y Alberto, enfadado, corre tras Clavela, que huye de él. Entre los dos se interpone Tristán quien, al final, confiesa que el Perote de Tolosa no solo es mujer, sino también es suya:

Clavela	Señor, ¿qué quieres hacer?, que no me castigues pido por cosa que no he comido, ni menos puedo comer. Mira que soy caponcillo.
---------	--

Tristán	Sí señor, de entrambos lados.
---------	-------------------------------

Alberto	¿Vistélo?
---------	-----------

Tristán	Los días pasados. (ff.138r)
---------	-----------------------------

Y luego añade, para especificar mejor:

Tristán	Mujer es, y es mía, que un día
---------	--------------------------------

de Tolosa la saqué. (ff.138r)

Aclaradas las dudas y la situación, Alberto le promete a Tristán darle su hacienda si, por la noche, consigue que Clavela se meta en la cama con él, el criado se lo asegura mientras, a parte, confiesa a Clavela que tiene la intención de burlarse de él.

Feliciano, junto con Rosardo y Liseno, ha ido a sacar los dos franceses de la cárcel. Los dos amigos de Feliciano son tristes porque entienden que la boda entre Teodoro y Leonida es irremediable. Feliciano se acuerda para salir con ellos por la noche, mientras tanto se queda con los franceses. Teodoro le recrimina el rapto de su hermana y le impone casarse con ella, empieza, pues, una pelea verbal al final de la cual, los franceses prometen que le darán muerte a Feliciano. Llega Tristán y Feliciano le cuenta lo que ha pasado con Teodoro y Octavio y le dice, además, que quiere casarse con Clavela porque la ama (“Mas pues a Clavela adoro/quiero casarme con ella” ff.r.139). Llega también Alberto, a quien los franceses han contado todo lo que ha ocurrido. Al final, Teodoro y Feliciano se reconcilian y se prometen sus recíprocas hermanas, las mujeres salen “bien puestas” y se conciertan las bodas, también la de Tristán con Juana y la de Octavio con una sobrina de Alberto:

Clavela	A tus pies pido Teodoro, de mis desdichas perdón.
Teodoro	Mis brazos te quiero dar,

y estos a Leonida.

Leonida	Soy esclava vuestra desde hoy, tenedme en este lugar.
Teodoro	Soys mi esposa. (ff.139v)

Es Feliciano él que despide la comedia diciendo “y con el vuestro [perdón], Senado, /dar fin a la Francesilla” (ff.139v).

Como se puede ver, Clavela, quien al principio se muestra como dama capaz de tramar enredos y engañar galanes, desde el segundo acto descubre sus posibilidades como “galán hermafrodita”⁴¹ y juega mucho con esto y con su atractivo, pues enamora no solo a los hombres de la pieza, sino también a las mujeres que encuentra. Clavela, al disfrazarse de hombre, va a incorporar otras características al tipo de mujer varonil, pues al ingenio que hace a las mujeres verdaderas autoras del enredo de la comedia, le une rasgos de comicidad, pues son autoras además de diversas burlas. De este modo vemos que la mujer disfrazada de lacayo adquiere los rasgos de gracioso y será también, pues, portadora de la comicidad de las obras.

⁴¹ J. Oleza Simó, 1994, p.40,

2.3.2 *El mesón de la corte* (ca.1596)

El mesón de la corte, como las otras, forma parte de las llamadas comedias urbanas y es una de las obras a las que la crítica ha prestado menos atención, a pesar de que sea una comedia muy divertida y capaz de entretener, no tuvo mucho éxito.

Fecha aproximadamente entre 1588 y 1595, según el catálogo de *Artelope*, 1596 según la datación de Arellano que sigue la de Morley y Bruerton⁴², *El mesón de la corte* se conserva, hoy en día, en Madrid, en la Biblioteca de Palacio y pertenece a la colección Gondomar.⁴³

Esta pieza se puede considerar muy representativa por lo que se refiere a la relación que existe entre el teatro italiano y el teatro español porque se encuentran, en ella, algunos rasgos que remiten al teatro italiano del Quinientos, aunque adaptados al nuevo modelo teatral que estaba imponiendo en España. *El mesón de la corte* se desarrolla, en su totalidad, en un mesón de Madrid y la acción ocupa un espacio de tiempo bastante contenido (solo dos noches). El tema, como pasa en casi todas las comedias urbanas, gira entorno al conflicto amoroso, que es lo que obliga a los protagonistas a disfrazarse y ocultar sus propias identidades. Los personajes que actúan en la pieza son los que se pueden reconocer en la mayoría de las obras clasicistas: parejas de enamorados, viejos avaros, criados listos, damas y caballeros. El argumento de la obra es uno de los más complicados, lo resume así Julio González-Ruiz⁴⁴ en su libro *Amistades Peligrosas: el discurso homoerótico en el teatro de Lope de Vega*:

⁴² Morley y Bruerton, 1968, p.56.

⁴³ Arata, 1996, pp.7-23.

⁴⁴ Julio González-Ruiz, 2009, p.86.

Al “Mesón de ciego” han llegado separadamente – pero marcadas por circunstancias similares – Doña Elvira de Pimentel, que sirve como moza en la venta bajo el nombre de Juana, y Doña Blanca, quien lo hace bajo disfraz masculino y con el nombre de Pedro. Ambas fueron sacadas de sus casas, deshonradas y abandonadas posteriormente por sus pretendientes: Don Juan y su hermano Lisardo, respectivamente. Don Juan, estudiante de paso hacia Salamanca, se enamora locamente al ver a Juana (Doña Elvira) – su antigua dama, a quien obviamente no reconoce – y, creyéndola realmente moza de la venta, decide adoptar en nombre de Rodrigo y hacerse mozo del mesón para tratar de conquistarla. La trama de la comedia se complica a medida que van llegando a la venta otros personajes directamente relacionados con los primeros: el soldado Lisardo, hermano de Don Juan y antiguo pretendiente de Doña Blanca, dama a la que tampoco reconoce bajo disfraz masculino; Francelo y Belardo, padres respectivos de Doña Elvira y Doña Blanca; y, finalmente, Cleoriso, padre de Don Juan y Lisardo. Nada más llegar a la venta, Lisardo, Belardo y Francelo se sienten atraídos por la que creen moza del mesón, Juana; pero también se producen situaciones ambiguas y de alto contenido (homo)erótico entre estos mismos galanes y Pedro, el mozo de la venta que, en realidad, esconde a Doña Blanca travestida de varón. A lo largo de la obra, tanto señores como criados intentan gozar los favores de Juana, pero es Rodrigo el único que finalmente queda cerca de lograr su objetivo. Gracias al uso del disfraz, el joven consigue engañar a Juana y entrar en su habitación haciéndose pasar por Pedro/Doña Blanca, a quien todos en el mesón tienen por “capón”, o afeminado.

La trama resulta complicada también porque quizás esta es una de las comedias, entre las que voy analizando a lo largo de este elaborado, en que aparece el mayor número de revestimientos y

ocultaciones de identidad. Lo que se puede considerar el más interesante, por la estrecha conexión con el argumento de la tesis, es el disfraz de Doña Blanca que se hace pasar por el mozo Pedro asumiendo no solo el aspecto de un criado, sino también todas sus características.

Generalmente, se dice que son seis los casos en que Lope utiliza el disfraz varonil: 1) cuando una dama abandona su hogar para seguir a su amante o esposo; 2) cuando ella quiere vengar un ultraje; 3) cuando se ve obligada a huir para escapar de peligros que amenazan su vida; 4) cuando tiene un carácter demasiado varonil que bien armoniza con el traje de hombre; 5) cuando una dama de espíritu inquieto se disfraza para lucir con sus bizarrías y 6) cuando las actrices simplemente tienen que jugar el papel de un personaje masculino.⁴⁵ Dicho esto, hay que añadir que, en realidad, todas estas situaciones, en el teatro lopesco, se van mezclando y que era él mismo que se daba libertad de acción en este ámbito, utilizando muchísimo este recurso y haciendo que casi todas las mujeres enamoradas en sus piezas se travistiesen.

Considero justo afirmar, después de haber leído la pieza, que la casualidad es el elemento que mayormente caracteriza los acontecimientos de la comedia, pues “el azar ha querido”—se lee en el artículo de María del Valle Ojeda Calvo⁴⁶—“que dos damas y un galán se refugien sin conocerse en un mesón de Madrid ocultando sus identidades verdaderas”, pero es necesario añadir también que, a

⁴⁵ Arjona, 1997, pp.124-125.

⁴⁶ M. Del Valle Ojeda Calvo en M. Trambaioli, 2006, p.132

partir de la segunda jornada, esta casualidad será conducida y ayudada por Pedro/Doña Blanca quien, dirige el juego actuando una serie de enredos y engaños para llegar a casarse con su amado Lisardo, que por suerte se encuentra también en el mesón. Este personaje no representa, aquí, solamente una mujer disfrazada quien intenta recuperar a su amado, sino que se trata de un primer ejemplo logrado de la figura de *dama donaire* en la Comedia Nueva, y se parecerá mucho a la dibujada por Cepeda en *Los enredos de Martín* porque ambas recogen no solo el papel de mujer activa ya presentado por los *Intronati di Siena*, sino que ambas damas asumen y reproducen con sus acciones las características del *Zanni* de la *Commedia dell'Arte* italiana. En la pieza se encuentran muchas escenas cómicas, que deben su comicidad precisamente al rasgo de gracioso que adquiere la dama y a su ingenio, recordamos por ejemplo la burla que Pedro/Doña Blanca lleva a la escena para castigar la lujuria de los personajes masculinos, cuando la mujer ordena al criado Alberto que bastone al galán que llama a la puerta sin saber, Alberto, que se tratará de su amo. Al final la escena termina a palos, provocando muchas risas. Una escena parecida la encontramos en un *canovaccio* de la compañía de Ganassa. Ciertamente, la producción teatral del primer Lope es la que más ha sufrido de la influencia italiana, ya que las primeras grandes compañías que llegan a España representan inmediatamente antes de la primera producción lopesca.

El ingenio y de Doña Blanca se ven a lo largo de toda la comedia. Como las otras *damas donaires* que hemos encontrado y que vamos a encontrar, se hace confidente de los problemas amorosos de todos

los personajes y les ofrece su ayuda para, en realidad salir ella ganadora de la situación. Su *donaire* se ve, en mi opinión, además que por sus gestos y su inteligencia, por su manera de hablar, su “decir sin decir”, su manera de engañar también con las palabras. Esto es un rasgo típico también de las otras mujeres que podemos insertar en el subtipo *dama donaire*.

2.3.3 *El ingrato arrepentido* (1598- 1603)

El ingrato arrepentido, fechada entre 1598 y 1603⁴⁷, fue publicada también en *Décima quinta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio* (1621). Además, se conservan dos testimonios manuscritos en Madrid (Biblioteca Nacional y la Biblioteca Municipal). La comedia está dividida en tres actos, forma parte de las llamadas comedias urbanas y la acción se desarrolla en Italia, precisamente en Florencia.

En *El ingrato arrepentido* Florela se disfraza, como en casi todas las comedias urbanas del primer Lope, por razones amorosa pues lo que quiere hacer es buscar a su amado Albano y vengarse porque él la deshonró, puesto que antes le prometió matrimonio y luego la abandonó. La obra cuenta, pues, la historia de Albano, que diez meses después de haberse ido de Florencia, regresa desde Roma en hábito de peregrino con su criado Tancredo. La razón de su marcha fue un amor imposible, de hecho, él se había enamorado de una dama, Fulgencia que lo ha rechazado para obedecer a la voluntad de su padre y casarse con otro hombre. Albano y Tancredo se refugian en casa de Lisardo, amigo de Albano, al que este último le cuenta lo que le ha pasado. Lo que todavía no sabe es que, durante su ausencia, Lisardo se ha casado con la misma Fulgencia.

El diálogo entre los dos se desarrolla así:

Albano ¿Cómo es, muy fea?

⁴⁷ Morley y Bruerton, 1968, p.54.

Lisardo Es un ángel, por Dios, más no me agrada.

Albano ¿Es mal nacida a caso?

Lisardo Es semidea.

Albano ¿No es virtuosa?

Lisardo Es por extremo honrada.

Albano ¿Es pobre?

Lisardo Es rica. Es copia de Amaltea
de inmortal abundancia coronada.

Albano ¿Es celosa?

Lisardo No sabe qué son celos.

Albano ¿Es necia?

Lisardo Es sabia.

Albano Válganme los cielos, pues,
¿qué puede tener, si es virtuosa,
hermosa, bien nacida, rica, honrada,
discreta, y no celosa?

Lisardo Alguna cosa.

Albano Pues ¿no me la dirás?

Lisardo Ser desdichada. (ff.251r)

Al darse cuenta de que la esposa de su amigo es su amada, Albano sufre un desvanecimiento. Para disimular el enlace, Tancredo justifica el episodio diciendo que su señor sufre desde meses de un misterioso mal. Albano y Fulgencia aprovechan para hablar de su situación y explicarse, mientras Lisardo se ha ido a buscar un médico.

Los dos deciden que lo único que pueden hacer es amarse en secreto para no preservar el honor de la dama:

Albano	Yo te doy palabra y mano de amarte, y de no querer en mi vida otra mujer.
Fulgencia	Y yo de adorarte, Albano pero advierte que es concierto, que se ha de guardar mi honor.
Albano	Yo no quiero más de amor, esto, Fulgencia, te advierto. (ff.253r)

Entre tanto a casa de Lisardo llegan también otros dos peregrinos, una es Florela que intenta ocultar su verdadera identidad bajo hábitos de hombre (es su primera aparición en la obra) y el otro es su hermano Feliciano. Florela ha llegado desde Roma para buscar a Albano, su amado, que la abandonó después de haberla dejado embarazada. Claramente, los

dos tienen que dar explicaciones sobre quiénes son y qué hacen allí, Florela deja que sea su hermano el que empiece hablar, pero luego se expone así:

Florela A Dido Eneas dejó

 como soldado una espada,

 en pago de la posada,

 y del alma que le dio.

 Y aqueste huesped traidor

 sus ropas nos ha dejado

 en pago de haberle dado

 alma, posada y honor.

 A Dido mató la espada,

 y a nosotros esta ropa,

 pues con tal desdicha en popa

 nos lleva a tan vil jornada. (ff.254v)

Junto con los dos hermanos llega también Horacio, caballero enamorado de Florela, que quiere vengar la honra de la mujer. Al entrar en casa se encuentra con una pelea entre Feliciano y Albano, a consecuencia de la cual no solo Albano es herido y Feliciano se huye buscando refugio en una iglesia, sino que Lisardo encierra Florela/Florela en una de las torres. Esto lo hace por dos razones, una es como castigo y la otra, le confiesa a Tancredo,

por razones más personales (“He visto en este mozo/unas señales de mujer tan clara/que tengo mil antojos y mil celos” ff.256r).

Entre todos los que no se han dado cuenta de que Florelo es, en realidad, una mujer hay también la hermana de Lisardo, Leonida que, atraída por la belleza de Florela disfrazada, unos días después del encerramiento del donaire va a visitarlo en la torre y le confiesa su amor y su disposición a liberarlo:

Leonida Ay que te adoro

Florela Habla quedo.

Leonida Digo que te quiero mucho. (ff.257r)

Florela al principio le sigue el juego y luego, a su declaración de amor, contesta con un mensaje que dice “imagina que eres mismo que yo” (ff.257r), o sea, engaña la dama diciéndole la verdad, ya que Leonida no conoce su verdadera identidad.

Cuando la dama se va, Tancredo aprovecha para dar a Florela un billete en el que Albano le dice esto:

La libertad que has tenido en venirme de Roma, y en traje tan indecente, y el dar parte a tu hermano de nuestras cosas, trayéndole contigo para que me matase, como en efecto lo intentó, me han ofendido de suerte, que te aborrezco cuanto merecen tantos agravios, que el venirme yo sin despedirme de ti, fue por no darte pesadumbre, y para volver luego.

Estás advertida, que no digas quien eres, porque si lo dices no me has de ver en tu vida, que guardándome el secreto que te pido, yo te diré cuándo será a propósito que te descubras.

Albano. (ff.257v)

Lo que piensa y entiende Florela es que Albano está enamorado de una de las damas de la casa, probablemente Leonida, ya que Fulgencia está casada. También Lisardo va a visitar la prisionera, ya que está atraído por su belleza como hemos dicho, pero al final Tancredo le convence que sea varón y le aconseja no pensar más en ello (“Por Dios, que es caso feo” ff.258v). Lisardo, al final, disculpa a Florela y le permite que se quede en su casa y trata de convencer también a Albano para que le ofrezca su perdón, pero no lo consigue, Albano no quiere perdonar a quien intentó matarlo. Además, para aclarar las cosas, le cuenta a su amigo lo que le pasó cuando estaba en Roma: hizo amistad con Feliciano y gozó con su hermana, dejándola poco después porque todavía pensaba en Fulgencia:

Albano

[...]

Estando yo con Tancredo

divertido en estas cosas,

un gentilhombre Romano,

con cadena, capa, y gorra.

[...]

Coméncome a declarar
la grandeza suntuosa
de la nave militante,
y las otras ceremonias.
Y hablando los dos venimos
en una distancia corta
a hacer tan grande amistad
como enemistad ahora.
[...]
Sea lo que fuere, allí
en no más tiempo de una hora,
ser su huésped, negocié
bien semejante al de Troya. (ff.259r)

Aquí cuando habla del encuentro con Florela y de como se desarrollaron las cosas con el asunto del matrimonio:

Albano	Este tenía una hermana para todo el mundo hermosa, no para mí, que llevaba sin voluntad la memoria.
--------	--

Pero el ardiente deseo
de ocuparla en otra cosa,
puso los ojos en ella,
que el alma estaba en la otra.
[...]
O el ser yo ladrón de casa,
que al fin me llevé la joya,
bien que jurando primero,
que había de ser mi esposa.
Mas ni el trato, ni su amor
Fueron fuerza poderosa
a sacarme aquella ingrata
del alma en que vive ahora:
apretáronme tristezas,
cánsese el alma, y déjola
más fugitiva que Eneas
y más que Dido quejosa. (ff.259v)

Claramente, Lisardo no apoya la manera en que su amigo se comportó, pero toma partido por él (“Con razón o sin razón/vivan los muertos” ff.259v). Después del cuento de Albano, Lisardo y su esposa tratan

de interceder para que Florela/Forelo permanezca en la casa, pero no encuentran en esto el favor de Albano que no quiere en absoluto la presencia de la disfrazada, aunque ella implora su perdón. Además, la invita a abandonar el lugar y mantener el silencio para no perjudicarlo ni deshonrarlo. La dama, en la calle, se queja de su desdicha y la oye Leonida que, ya encaprichada de su apariencia masculina, le ofrece escondrijo en su aposento (“Quieres, entra tu mi bien/y que acá te esconda yo” ff.262v). Las quejas de Florela empiezan así:

Albano

Florela,

no me deshonres aquí.

Florela

Que yo te deshonro a ti,

castigue Dios tu cautela.

Sin duda debe de ser,

que en hombre me he transformado,

pues dices que te he afrentado,

ya debes de ser mujer.

Permite que así te llame,

que una mujer que es tan hombre,

bien merece de hombre el nombre,

y tu de mujer infame.

[...]

Pensé que me aprovechara
el traer de guarda un Angel,
contra la furia de un hombre
a demonio semejante.

Pero el ingrato que bebe
como fiera de mi sangre,
tigre se vuelve conmigo,
si el hijo pongo delante.

[...]

Desesperaciones tuve,
que fue cualquiera bastante,
a dar lugar a la ira,
para vengarte y matarme. (ff.261v)

Mientras tanto, Feliciano y Clarino regresan a casa de Lisardo para buscar a Florela/Florelo y también Horacio habla con Lisardo para desmentir el hecho de que Albano gozara con la dama y, desvelando la verdadera identidad de Florela, le pide su mano a Lisardo. Éste le contesta que la dama ya no está en la casa, pues Albano la ha echado de allí y todos salen en busca de ella:

Lisardo

Pues, ¿qué queréis?

Horacio

El alma de esta vida,
la luz de aquellos ojos, el espíritu de
mi aliento vitas es esta dama,
vine a Florencia en seguimiento suyo,
halleme en la pendencia, y en la Iglesia,
donde está retirado Feliciano,
de esto hemos hablado algunos días,
resuélvese que yo su esposo sea,
y así vengo a pedirlosla. (ff.263r)

Se lo pide a Lisardo, llamándolo “padre”, no tanto porque éste sea el verdadero padre de Florela, claramente, sino porque lo considera tal ya que la ha acogido en su casa. Justo en ese momento, los dos hermanos, Lisardo y Leonida, descubren que el padre se ha herido por una caída y lo van a visitar. Al quedarse sola en casa, Fulgencia, que sabe dónde se esconde Florelo/Florela porque se lo ha dicho Leonida, escucha con sorpresa las palabras de Fineo que le cuenta que Florela/Florelo sí en casa de Leonida, pero que está dando a la luz:

Fineo

¿Sabes si tu si en esta tierra
paren acaso los hombres?

Fulgencia

Pues, ¿qué quiere esto decir?

Fineo En la cuadra de Leonida,

 una voz enternecida

 oí llorar, y gemir.

 Abrí la puerta y entré,

 y halle en la cama a Florela,

 que quiere parir. (ff.264r)

Quince días después del parto de Florela, Albano, bajo consejo de Tancredo, decide darle celos a Fulgencia, ya cansado por su rechazo (“Dale celos, que esto a veces/los más dormidos despierta” ff.264v). Para conseguir su objetivo, le aconseja Tancredo, tiene que fingir de escribir una carta a otra mujer. Mientras tanto, en la escena aparecen Florela, ya en su papel femenino, y Fulgencia. Las dos hablan y Fulgencia le agradece a Florela por haberle desvelado la verdadera condición traicionera de Albano. Fulgencia, además, descubre a Albano escribiendo una carta y aprovecha de su ausencia para leerla, cayendo en su trampa de celos y pensando que sea dirigida a Leonida, ya que en ella se habla en términos negativos de la misma Fulgencia. Al salir Albano de su escondrijo, Fulgencia le recrimina su comportamiento y su historia con la pobre Florela.

Por otra parte, Florela, en hábito de hombre, ve al otro criado de Albano, Alberto, con un billete en la mano y no solo decide seguirlo, sin saber que todo esto forma parte de la trampa para dar celos a Fulgencia, sino también intenta robarle e billete, pero Alberto se da cuenta y lo agarra:

Florela Este buscad, este muera,

que muerto cobráis los dos

vuestro honor y el mío. (ff.268r)

Feliciano, por otra parte, está convencido de que los dos deberían casarse, mejor dicho, quiere obligarlo a casarse con Florela. Mientras los tres salen en busca de Albano, Fulgencia va a casa de Leonida, recién regresada de casa de su padre y, después de haber leído el billete de Albano, la acusa de haberse acostado con el hombre. Leonida, claramente, lo niega todo y, sabido lo del parto de Florela, hace todo para que Fulgencia entienda que toda la situación que ha generado es por culpa de las mentiras del mismo Albano. Las dos, pues, piensan en vengarse de él (Ful. “El viene/habla tú con el/mientras pienso la venganza” ff.r.269). Al aparecer Albano, Fulgencia no solo lo echa de su casa, sino también se venga de él entregándole su hijo. Entre tanto, llega en casa también Lisardo quien, viendo al niño, inmediatamente piensa que es hijo de su hermana, o sea, que Albano gozara también de ella y le expulsa de su casa por haberle deshonrado. Albano intenta explicarle que el hijo es de Florela, pero a nada sirve esto, pues Lisardo la cree ya lejos con Horacio:

Albano No por tu vida, y la mía,

Que este es de aquella mujer,

que en hábito peregrino

de Roma en mi busca vino.

Lisardo Albano, no puede ser,

que me engañas imagino.

Porque esta habrá quince días

que se partió con su esposo,

y aunque gozarla fingías,

fue tu cuento mentiroso,

porque engañarme querías.

[...]

Lisardo Vete Albano de mis ojos,

vete de aquí falso amigo,

con estos viles despojos,

no dé a los dos el castigo,

de mis agravios y enojos. (ff.270r)

También pelea con su hermana, creyéndola culpable, pero Fulgencia se pone a su lado en su defensa. Al final, Albano, arrepentido por sus mentiras y su comportamiento, pide a Lisardo la mano de Florela (“Dame Florela, por Florela muero” ff.270v). En este momento, llegan también Horacio, Feliciano, Florela y Clarino, que quieren atrapar a Albano y matarlo, pero antes Lisardo les obliga a revelar sus verdaderas identidades.

Al ver que, a pesar de su arrepentimiento, Florela quiere matarlo en todo caso, Lisardo interviene en defensa de su amigo y confirma la boda entre Florela y Albano como restitución de la honra perdida a la dama:

Florela No importa, no te fatigues,
que cuando tú lo concedas,
yo quiero que muera Albano.

Albano ¿Tu quieres que Albano muera,
tu cruel, tu esposa mia,
tu Florela?

Florela Yo Florela,
acuérdate, falso ingrato,
que bien creo que te acuerdas
de mi prisión, de tu injuria,
y de otras cosas como estas,
que callo por lo que sabes.

Albano Quien lo que dices te niega,
pero buena quedarás,
si viendo a tus plantas bellas
del ingrato arrepentido
la vida, matarle dejas.

¿Qué harás de este tierno infante,
que al mundo sin padre entregas,
no quieres que me conozca?

Florela Llega ingrato de mis ojos,

llega arrepentido, llega,

llega a quien hoy te perdona. (ff.271r)

La comedia termina con la boda de Horacio, que había rechazado a Florela, y Leonida, y así terminan también las enemistades y las mentiras.

En la comedia el lector y espectador se encuentran con una situación dramática rara y poco estudiada dentro del cuadro general del disfraz varonil y me refiero, en particular, a la reacción que la mujer disfrazada de varón provoca en los otros personajes que juegan en la obra, no tanto por lo que se refiere a los personajes masculinos sino, mayormente, en las otras mujeres que desconocen su verdadera identidad. Resulta que Lope utiliza este recurso por dos razones principales: 1) para cargar, en cierta manera, la escena de tensión erótica y 2) para crear también una situación que, al final, resulta cómica porque se parodian algunos de los esquemas masculinos. De ahí que, en esta comedia del *Ingrato arrepentido*, suscita la admiración de todos los personajes que encuentra tanto que, como hemos visto, la dama disfrazada enamora sí a Leonida, pero también deja derretido Lisardo, quien al principio sospecha que se pueda tratar de una mujer.

Otra cosa que me gustaría destacar, antes de concluir con esta obra, es la referencia al juicio moral de la época por que se refiere al disfraz. Recuérdese, como hemos visto en la primera parte de este trabajo, que el travestismo era algo que la sociedad no aceptaba, sobre todo desde un punto de vista moral. Así testimonio de ello es la carta que Albano escribe a Florela, donde le reprocha su “libertad” y se refiere al disfraz varonil como “traje tan indecente”.

En realidad, Florela no se caracteriza por tener muchos rasgos de gracioso. Por supuesto se demuestra una mujer capaz de urdir enredos, pero no tan ingeniosa con respecto a las otras *damas donaires* que hemos visto hasta ahora y, tampoco, se puede decir que aporta mucha comicidad a la escena, por lo que no veo en ella los rasgos típicos del *donaire*. Es una mujer que trata de alcanzar su objetivo, impulsada por el amor y por la venganza hacia su amado que la ha dejado por lo que utiliza el disfraz masculino como otras disfrazadas en el teatro desde Lope de Rueda.

2.4 Cepeda: *Los enredos de Martín* (1588-1595)⁴⁸

Poco se sabe alrededor de la vida de este autor, aunque su nombre figure en obras de contemporáneos como Augustín de Rojas o en el capítulo VII de la obra *El Viaje del Parnaso* de Miguel de Cervantes (“Hacer milagros en el/trance piensa Cepeda”). Al principio se pensaba que su figura pudiese ser identificada con la de Baltazar de Cepeda, un notario sevillano. Entre las pocas informaciones que tenemos, se sabe que se les atribuyen tres obras *Los enredos de Martín*, *El amigo enemigo* y *La española*⁴⁹. La que nos interesa ver en el específico es la primera de estas tres.

Los enredos de Martín, fechada aproximadamente entre los años 1588-1595, se clasifica como una “curiosa comedia urbana” y tiene rasgos no solo de la comedia nueva latina – sobre todo la de Plauto y Terencio – sino también de la llamada *Commedia dell’Arte* italiana. La trama de la pieza es la siguiente:

Fabio, un banquero de Zaragoza, tiene dos hijos, Augusto y Pompilio. Augusto está enamorado de Flora, hija de Anselmo, un doctor amigo de Fabio. Pompilio, a su vez, está enamorado de Silvia, hija adoptiva de Anselmo, y Flora tiene amores con un fingido Bernardo Espíndola, cajero de Fabio. Por otro lado, Lucrecia, dama genovesa, está enamorada de ese fingido Bernardo. Para estar cerca de su amado, se ha disfrazado de hombre, ha entrado a su servicio y se hace llamar Martín. Martín trama una

⁴⁸ Véase Morley y Bruerton, 1968, p.42. La comedia de Cepeda se puede comparar, por su métrica, su alto porcentaje de redondillas y su esquema estrófico con *El hijo aventuroso* de Lope de Vega, escrita en la misma época.

⁴⁹ Véanse Ojeda Calvo, 2003, pp.590-601 y F. Rodríguez, 2016, pp. 46-70 por lo que se refiere a la autoría de las obras atribuidas a Cepeda.

serie de intrigas para ayudar a Augusto y a Pompilio en sus amores, a la vez que trata de impedir la unión de Flora con el cajero. Los enredos se complican cuando llega a Zaragoza el verdadero Espíndola, mercader barcelonés. Al final y tras algunos equívocos, se llega a saber cómo Espíndola ha llegado a la ciudad buscando a un antiguo amigo, Agustín Centurión, quien tuvo que huir de Genova por haber matado a un caballero en una pendencia amorosa. En Zaragoza y por Tiberio, criado de la familia Centurión, sabe que Casandro Centurión, padre de su amigo, había muerto en un naufragio cuando huía de Genova con una hija pequeña y que ésta había sido capturada por los moros. Después se conocerá que Casandro no ha muerto; la hija perdida es Silvia, hija adoptiva de Anselmo; el falso Espíndola es Agustín Centurión; y Martín es Lucrecia, la hermana del joven genovés asesinado por Agustín. La comedia termina con el casamiento de Augusto con Flora, Pompilio con Silvia y Lucrecia (Martín) con Agustín Centurión⁵⁰

La trama, como decía antes, tiene estrecha correlación con las de la mayoría de las comedias italianas de aquella época, esto ya se había analizado también en *Gl'Ingannati*, donde aparecen hermanos separados que se van a reunir y una dama disfrazada de varón que dirige la situación. Estos temas como los de hijos perdidos o intercambios de identidades son recursos muy presentes en las piezas italianas y son, generalmente, de derivación latina, se ve también en la pieza de Francesco D'Ambra⁵¹, /

⁵⁰Ojeda Calvo, 2003, pp.590-591

⁵¹ Francesco D'Ambra, dramaturgo italiano, nació en Firenze en 1449. En 1527 llegó a formar parte de la agrupación de la *Accademia Fiorentina*, fue uno de sus primeros miembros. Al principio tuvo clases y conferencias hablando de los mayores poetas toscanos. En 1544 se representó su primera comedia, *Il furto*, cuyo título generó cierto escándalo. Entre 1547-1548 dedicó su segunda comedia, *I Bernardi*, a Cosimo I De' Medici. Su tercera y última comedia fue *La Cofanaria*, situada entre 1550-1555, pero se representó solamente después de su muerte, en ocasión de la boda de Francesco De' Medici, en 1556.

Bernardi, porque, aunque él insista mucho en la novedad de sus comedias, se sabe que para los autores de aquel tiempo la llamada *comedia nueva* consistía no tanto en abandonar completamente los esquemas y temas latinos sino, más bien, en adaptarlos a la realidad contemporánea.

En este sentido, *Los enredos de Martín* sigue de manera casi completamente fiel la fábula de la comedia de D'Ambra, siendo una rescritura/adaptación de ella, aunque se encuentran algunos rasgos distintos que se deben a las novedades que se estaban introduciendo en el escenario teatral español de la época. Lo que, de todas formas, es interesante de ver es cómo, en un momento en que también el teatro español se estaba revolucionando (estamos ya en los comienzos de la *Comedia Nueva*), en que se estaban haciendo experimentaciones por lo que se refiere a las acciones dramáticas, se tiene una influencia todavía muy fuerte del teatro italiano, claramente elaborado y adaptado a la nueva manera de hacer comicidad en España. Estas adaptaciones en la Península al modelo clasicista se desarrollan en los años cincuenta y sesenta del Quinientos y se puede producir de dos formas, como explica María del Valle Ojeda Calvo⁵²: “en España, la aclimatación de ese modelo cómico clasicista la tenemos de dos modalidades: por un lado, en el teatro erudito (Torres Naharro, Sepúlveda, Velázquez de Velasco o Góngora) y, por otro lado, en el teatro profesional (Lope de Rueda, Timoneda, Alonso de la Vega o Navarro”.⁵³

⁵² Ojeda Calvo, 2012, p.14

Claramente, muchos de los rasgos que se encuentran con cierta frecuencia y que son típicos del modelo clasicista italiano como, por ejemplo, los motivos dramáticos y la tipificación de los personajes aparecen en *Los enredos de Martín*, pero se juntan con otras novedades que pertenecían al “nuevo” teatro que estaba surgiendo. De ahí que se tienen similitudes por que se refiere a la reducción en la tabla del número de los personajes o a la eliminación de escenas que se considera que no sean necesarias o cómicas para el público español y esto ya se había visto en *Los engañados* y, de todas formas, ya se había dado en la *Comedia* de Sepúlveda (1567), mientras que una de las novedades que están presentes en el texto, por ejemplo, es que la obra de Cepeda se compone de tres actos y está escrita en versos (redondillas y romance). Aún más importante para nuestra investigación es que, en este texto del autor sevillano, las figuras del criado y de la celestina se unen generando el personaje nuevo de la *dama donaire*. Se ha dicho, pues, que *Los enredos de Martín* procede de *I Bernardi* y sobre esto no cabe duda, pero al mismo tiempo se aleja de la comedia de D’Ambra por lo que se refiere a su estructura y por la figura del mismo Martín, ya que se ha dicho que sí, el papel de mujer disfrazada de hombre tiene su origen en la *Novella* renacentista y en la comedia italiana (*Gl’Ingannati*), pero no tenía en absoluto las características de la *dama donaire* de Cepeda o de la que vamos a encontrar en las obras del primer Lope. Testimonios de esto se leen en el artículo de Oleza⁵⁴: “la herencia italiana sirve para explicar el disfraz de paje, pero no el nuevo papel de este galán tan ambiguo para la opinión pública como transparente para su amo y señor”.

⁵⁴ J. Oleza Simó, 1994, p.40.

En cuanto a la obra de por sí, contrariamente a la italiana que se compone de cinco actos, esta solo tiene tres, divididos en escenas donde, al final, aparecen todos los personajes principales de la pieza, cosa que se puede explicar si se piensa en el hecho de que cuando la pieza acababa, los actores tenían que estar todos presentes para el saludo. La mayoría de las otras escenas presentan, tal como ocurría en la comedia clasicista, un número pequeño de actores en el tablado. Generalmente los diálogos se desarrollan entre no más de dos actores, a excepción de las escenas final como ya se ha dicho, además no solo son frecuentes los monólogos, sino también la conversación entre dos personajes que luego se convierte en el monólogo de solo uno de ellos. La acumulación final de los personajes en la escena es algo que pertenece a la Comedia Nueva, a la nueva manera de hacer teatro que se realiza en España a final del Quinientos, pero es también algo que ya se había visto en las representaciones de los cómicos italianos, en particular en la compañía de Ganassa, mientras que el largo número de monólogos es algo de derivación típicamente italiana, puesto que es un recurso que se utilizaba mucho en los *canovacci*⁵⁵ de los cómicos italianos. Todas estas escenas tenían una finalidad precisa, es decir que era justo gracias a ellas que el espectador llegaba a conocer las verdaderas intenciones de los personajes, esto resultaba útil sobre todo en las piezas que tenían muchos enredos porque así era más fácil para quien veía el espectáculo entender la trama de la obra. En este sentido, a lo largo del texto de Cepeda, muchos son los monólogos de Martín/Lucrecia.

⁵⁵ La palabra *canovacci*, en el teatro, solía utilizarse para indicar los elementos característicos de la trama de una obra, sin dar detalles por lo que se refería a las escenas en el específico, solo para trazar de manera general el desarrollo de la trama. En la *commedia dell'arte* esto ayudaba los actores que tenían que improvisar las escenas a tener, por lo menos, una traza para su improvisación.

Por lo que se refiere a los personajes de la comedia de Cepeda, el protagonista es, sin duda, Martín/Lucrecia que, no solo está presente ya desde la primera escena en traje de hombre, sino también es el personaje que, a lo largo de toda la pieza, ocupa la mayoría de las secuencias escénicas. Su presencia tan persistente en la escena aporta cierta continuidad a la trama y hace que la historia no tenga huecos y sea linear.

Los acontecimientos empiezan *in medias res*, como en casi todas las comedias de este periodo y, por lo que se sabe, no hay nada que anticipe lo que irá a pasar o que explique la historia. Esto ocurre, más o menos, también en *I Bernardi* donde, aunque esté presente el Prólogo, esto sirve al autor para explicar la fecha de producción de la obra, la razón por la cual se eligió este título y donde dice que el público descubrirá la trama de la pieza a medida que avance el enredo, a través de los diálogos entre los personajes. Se puede decir que el título mismo, *Los enredos de Martín*, revele algo, como que el protagonista es este Martín y que será también él que irá a desarrollar los enredos a lo largo de la comedia para lograr alcanzar el objetivo de solucionar los problemas amorosos no solo de Pompilio y Augustos, galanes protagonistas de la pieza, sino también su propio problema de amor. De hecho, en la primera jornada ya se desvela al público la verdadera identidad de Martín/Lucrecia que, primero en un *a parte* dice:

Y ún aciertas de manera

sin echarlo tú de ver,

que hasta hoy fuera mujer

si por su causa no fuera. (vv. 125-128)⁵⁶

explicándole a los espectadores que es a causa de su enamoramiento que se ha disfrazado de criado, y luego en un momento en que queda solo en la escena, habla así:

Mostrad, Martín, que soy hombre,

mas como si soys Martín

en el ser mujer, en fin,

que hombre no más dé en el nombre.

[...]

Mas, si nunca descubrí

desde que estó en su poder

que era, como soy, mujer,

¿de quién me quejo? ¿De mí? (vv. 215-224)

Lo que impulsa Lucrecia a disfrazarse y asumir el papel de mujer activa de la situación, tal como ya la había presentada los *Intronati di Siena*, y lograr, por lo tanto, su objetivo no es simplemente el amor sino, sobre todo, la falta de amor por parte de su amado, el cajero quien, a su vez, ama Flora:

⁵⁶ La versificación del texto de la comedia pertenece a María del Valle Ojeda Calvo.

Miren que tal vida pasa,
pues yo sin saberlo él
me muero de amores dél
y él por su Flora de abrasa,
que es la hija del dottor,
que Augusto por mujer pide
y su padre dél lo impide,
porque le aflige su amor. (vv.229-236)

Lo primero que hace para conseguir que su amo corresponda su amor, como ya se ha verá en las otras comedias que vamos tomando en consideración, es utilizar su ingenio para tratar de alejar otras damas de la atención de su amado, en este caso, la dama rival es Flora. Para poder hacer esto Martín/Lucrecia le propone a Augusto que escriba a Flora una carta, fingiéndose el cajero, para acordarse y poderse casar. Esto es lo que le sugiere a Augusto:

Una carta has de escribir
como que mi amo la envía
escrita por esta vía
lo primero has de decir,

que tu acabas de llegar
aquí y que te has escondido
en un mesón conocido,
el que quisieras nombrar,
y reforzado el engaño
dirás como traes cobrados
ya los cuatro mil ducados
del cardenal Boncompaño,
y que si te has escondido
es porque con el dinero
quieres sacarla primero
y asegurar tu partido,
que una por una casados,
cuando su padre lo entienda,
más le ha de dar de su hacienda
que los cuatro mil ducados. (vv.300-320)

Como se puede ver, ya tiene todo organizado en su pensamiento para llegar a tener lo que quiere, pero eso no es todo. Adelantando a lo largo de la primera jornada, Martín/Lucrecia oirá también las quejas amorosas de Pompilio y ofrecerá su ayuda para que el joven pueda lograr a casarse con su amada Silvia. Como ocurre en muchas de las comedias clasicistas y en las

de la *Commedia dell'Arte*, el joven necesita dinero para poder huir y casarse con su amada y, generalmente, el dinero tiene que robarlo al padre que, normalmente, se presenta bajo la figura de un viejo avaro. Esto pasa a Pompilio quien, dialogando con Martín/Lucrecia, le dice esto:

Martin	¿Quién es?
Pompilio	La hija del doctor. Silvia.
Martin	¿La hija adoptiva?
Pompilio	Y no aspera ni esquiva, sino apacible a mi amor. Y tanto en ella confío que si dinero tuviera, sé que conmigo se fuera, dónde fuera el gusto mío.
Martin	¿De modo que si yo agora alguna invención urdiese, con que ese dinero hubiese, la sacarás a la ora? ¿Ello no es para casaros?
Pompilio	No deseo yo otra cosa.
Martin	Pues como ella sea tu esposa yo me obligo a remediaros.

Vete, que yo haré que el viejo

hoy ese dinero dé,

o yo Martín no seré.

Pompilio

Pues en tus manos lo dejo. (vv.390-410)

Para conseguir este dinero le cuenta una mentira al viejo Fabio, o sea que el cajero se encuentra herido en Barcelona y, para darle socorro él tiene que dar el dinero a Pompilio de tal manera que pueda ir a ayudarlo. Como instrumento de negociación usa a Flora porque se la promete en cambio del dinero. Después de esto, siguiendo con sus enredos, Cepeda hace que Martín/Lucrecia utilice un recurso que ya se ha encontrado a lo largo de esta tesis, o sea el hecho de engañar diciendo la verdad. Este es algo típico del teatro de Terencio, pero se da mucho también en el teatro español, sobre todo con las innovaciones introducidas por la *Comedia Nueva*. De hecho, ya se había encontrado en *Los engañados* de Lope de Rueda cuando Flora, encarcelada, se encontraba delante la declaración de amor de Leonida. De todas formas, Martín/Lucrecia le hace creer al viejo Anselmo que el cajero quiere llevarse a su hija y le promete mostrarle el galán de Silvia:

Martin

Sabrás, señor, que el cajero

Bernardo Espíndola ama

a tu hija Flora y la dama

le tiene amor verdadero

y sé yo por cierta cosa
que cuando venga de Roma
hoy no más el puerto toma
y mañana se desposa
por eso mira si es justo
que antes que mi amo venga
y el mal remedio no tenga
cases tu hija con Agosto.
Porque Agosto es hijo en fin
de quien mi amo es criado
y Agosto es hacendado
y él aún no tiene un quartín.
Y lo que yo en esto arriesgo
no es más que hacerte a ti bien
y hacer si puedo también
que no corra mi amo riesgo. (vv.710-730)

Y luego sigue:

Con ambas el amor lidia
y por no tenerse envidia
cada una tiene el suyo

y solo para que creas
que esto de Flora es así
al de Silvia que está aquí
he de hacer que lo veas. (vv.744-751)

La astucia de la dama se ve muy bien luego, cuando Fabio confiesa a Martín/Lucrecia que sabe que el cajero no está herido en Barcelona, sino que está escondido en un mesón. Aquí hace él la parte de la persona que ha sido engañada (“Puesto se me ha en la frente/siempre que estaba encubierto/¡Vade retro Satanás!/¡Líbreme Dios de sus obras!”) Le propone además a Fabio de disfrazarse de ganapán para ir a recuperar a Flora pero lo que no sabe es que, en realidad, la que cree ser Flora es Anselmo, escondido para descubrir el amante de su hija adoptiva. Muy temprano se descubre el engaño y los dos se reconocen:

Fabio	Quien os puso así.
Anselmo	Martín.
Fabio	Pues Martín así me ha puesto.
Anselmo	No pudiera hacer esto otro meno que Martín.
Fabio	¿Para qué os puso así?
Anselmo	Dijo que un galán vería,

desta vez a cuantos hablo
así hombres como mujeres
niego mi nombre de hoy más
si duda le he de negar.
Y que no me he de llamar
Bernardo Espíndola más;
alto, desde hoy me digo
Augustín Centurión
que a este le tengo afición
por de ser un grande mi amigo. (vv.1599-1610)

Lo mismo pasa en *I Bernardi* de Francesco D'Ambrà, donde los dos personajes se intercambian de identidad y al final habrá dos Bernardi.

Lamentablemente, las cosas no se desarrollan exactamente como él había pensado porque llega a la ciudad también el padre Augustín y Silvia (el verdadero padre de Silvia, ya que es hija adoptiva de Anselmo), Casandro que se convence de que el cajero se esté fingiendo su hijo por haberlo matado. En esta situación de malentendidos e intercambios de identidades, el papel de Martín sigue siendo siempre el mismo a lo largo de toda la segunda jornada, y en realidad en toda la obra no va cambiando, y es el papel de engañador. Como ya había hecho en la primera jornada, ofrece su ayuda al recién llegado Espíndola para que pueda cumplir con su deseo amoroso, ya que llegando a la ciudad ha visto una mujer a la ventana de la que se ha

enamorado (“Paseando esta mañana/por una secreta calle/vi una dama de buen talle/que ocupaba una ventana/[...]/y si va a decir verdad/a ella me aficioné.”). Martín decide de ayudarlo llevándole a la dama en el mesón y al mismo tiempo descubre que el forastero se llama, también él, Espíndola:

Espíndola

¡Oh gentilhombre!

¿Hízose lo que rogué?

Martín

Mas hice lo que lo acabé.

Decidme posada y nombre

porque aunque es fácil la dama

es una persona grave

y si el negocio se sabe

corre peligro su fama

y así ya que hace algo

no quiere que sea en su casa.

Espíndola

¿Qué es posible que eso pasa?

Obligado estoy, hidalgo.

Bernardo Espíndola es

mi nombre. (vv. 1299-1312)

Ya se ha dicho, que Martín va a desempeñar también el papel que, en la *Commedia dell'Arte*, pertenece al *zanni*. Esto se ve, y aquí volvemos a los rasgos italianos presentes en las adaptaciones españolas, en un *a parte* donde Lucrecia/Martín se presenta como un oportunista interesado por el dinero:

Visto que este me promete
dineros; yo a él la dama,
quién duda que no me llama
ya todo el mundo alcahuete.

Pues soy lo que he de hazer,
si el viejo me echó de casa,
mientras su enojo se pasa,
¿no he de buscar de comer? (vv. 1327-1334)

Al final de la jornada, Martín intenta cumplir con sus promesas y actúa un plan con el que cree burlarse de Espíndola, Silvia y Pompilio haciendo que Espíndola finja ser Pompilio y Silvia la dama de la ventana y delinea una intriga para sacar a Silvia de casa para que encuentre a Pompilio, haciendo que sea su mismo padre él que la echa de casa creyéndola una alcahueta.

En la tercera jornada, aunque Martín aparezca solo al principio y al final del acto, sigue siendo el tejido de todos los engaños. En la primera parte interpreta el papel de confidente del robo de Pompilio que ha cambiado por

piedras los 4000 ducados (“Hallara igual cantidad/salvo que lo dejo en oro/y lo vuelve a hallar en piedra.”). A medida que adelanta la escena y siguen los equívocos, aparecen en el tablado todos los personajes y los engaños empiezan a solucionarse. Aparece también Martín, vestido de mujer, y hace lo que es típico de su personaje en comedias de este tipo, o sea pide perdón:

Martín Yo he sabido que han faltado

 aquí cuatro mil ducados

 y sé quién los ha robado.

 Y con que me deis primero

 palabra de perdonar

 a quien los hizo llevar
 diré dónde está el dinero. (vv.2774-2779)

Y sigue

Martín Pues, señor, o perdonallo

 o no puedo descubrillo.

Anselmo Acabad, daldó al diablo,

 ¿qué más en esotro os va?

Martín ¿Está perdonado ya?

 Porque si no está no hablo. (vv.2791-2796)

La escena final es también la que desvela la verdadera identidad de Martín quién, no solo se presenta delante los otros personajes vestido de mujer, sino también cuenta su historia:

Martín No por mí se caiga en falta.

Veis aquí: quién solía ser

Martín es Lucrecia ya

y en su propio traje está.

Anselmo Martín, ¿qué eres mujer?

Martín De Génova natural,

hija de Carlos Pinelo

y en el ginovisco suelo

hombre noble y principal. (vv.2829-2837)

La comedia acaba bien porque termina con tres matrimonios, uno de estos es justo el de Martín/Lucrecia con el cajero. Lo que resulta de esta comedia, por lo que se refiere a la figura de Martín/Lucrecia como *dama donaire*, es un personaje nuevo, parecido al *Zanni*⁵⁷ de la *Commedia dell'Arte*

⁵⁷ El llamado *zanni* es una máscara de la *Commedia dell'Arte* italiana, a lo mejor uno de sus personajes más antiguos. En 1559, Anton Francesco Grazzini compuso *De' Zanni e de' Magnificchi*, probablemente pensando en los primeros *canovacci* de los actores que improvisaban en la calle. A lo largo de la evolución de la comedia, el *zanni* deja paso a criados más importantes y con propios nombres. Al principio se definía como un personaje muy rural y se decía que fuera muy parecido a un animal, ya que sus impulsos y deseos estaban, principalmente, asociados con el ámbito sexual y del hambre. Luego se van dibujando dos diferentes tipologías de *zanni*, uno más listo y veloz, el otro más tonto y flojo. Los dos se diferencian también sobre la escena porque tienen máscaras diferentes para que se puedan distinguir, lo que los

pero que tiene algo más, unas características que llevan a que se aleje de los papeles de disfrazada que se han visto hasta aquel momento. Es una figura novedosa que se inserta en el escenario de la Comedia Nueva, pues se presenta como engañador y confidente, a la vez que portador de comicidad y con una visión irónica de la realidad, que son rasgos propios del criado gracioso que tendrá el subtipo de la *dama donaire* y que se diferencia por ellas de las otras disfrazadas.

diferencia es la representación de la nariz: curvado y puntiagudo la del *zanni* listo, curvado y de puente alto la del *zanni* tonto.

2.5 Guillén de Castro (1596-1631): *Los malcasados de Valencia* (1594-1604)

Considerado como uno de los miembros más importantes del grupo valenciano, Guillén de Castro fue dramaturgo español es activo ya a finales del siglo XVI. Su producción literaria se compone, en total, de 35 obras, pero su fama se debe, principalmente, a una obra compuesta entre 1605 y 1615, titulada *Las mocedades del Cid*, basada en el ciclo de romances cidianos. Entre su producción teatral destaca una comedia urbana que es, precisamente, *Los malcasados de Valencia*.

Escrita probablemente entre 1594 y 1604 en redondillas, *Los malcasados de Valencia* es una de las obras principales de Guillén de Castro y está dividida en tres actos, como es ya usual en el teatro hispánico desde el último cuarto de siglo. Los personajes presentados no pertenecen a la alta nobleza, de hecho, son caballeros y damas de clase media, de contexto urbano siendo la pieza perteneciente al género de las comedias urbanas, y desarrollan una historia de engaños y enredos dentro de dos situaciones matrimoniales poco felices. La razón por la que tomamos en consideración esta obra, que tiene un final poco usual si consideramos el género de comedias posteriores, pues no termina en matrimonio porque el personaje de Elvira, que se disfraza para poder estar con su amado, al final decide renunciar a su amor.

En la historia tenemos dos parejas casadas (malcasadas), Valerián y Eugenia, y Álvaro e Hipólita. Ningún de ellos está enamorado de su propia pareja, sino que Valerián ama a Hipólita, Eugenia ama a Álvaro y Álvaro se ha llevado de Zaragoza a su amante Elvira quien, para seguirlo, ha huido de casa. Con la expectativa de alojar en casa de una prima de Álvaro, Elvira

queda muy sorprendida al descubrir que la prima de Álvaro es también su mujer y que ella tiene que hospedarse en casa con ellos. Además, cuando llegan a Valencia y Álvaro abraza a su esposa, ella manifiesta para sus adentros, probablemente dirigida hacia el público, sus celos (“Agora muero de celos”) y lo mismo hace Valerián (“De envidia me abraso agora”). Álvaro juega la parte de engañador de manera perfecta aquí y con sus palabras trata de convencer a Elvira para que se quede con él en casa y le siga el juego disfrazándose de paje y utilizando el nombre de Antonio. Desde el principio y sin aún disfrazarse de hombre, Elvira manifiesta ingenio, viveza y pronto se alzaría como una buena “enredadora”. Este ingenio se manifiesta sobre todo en la escena que ocupa toda la segunda parte del primer acto, o sea la escena en que todos los protagonistas toman parte en un juego, el juego de las letras, en que cada personaje tiene que elegir una letra del alfabeto y construir con ella un relato a lo largo del cual tiene que decir de donde partió, el lugar al que llegó, quién conoció en el viaje, la cena que sirvieron y lo que le dijo a su pareja. Esto sirve para que los personajes desvelen sus pasiones, pero cuando le toca a Elvira/Antonio contar su relato, lo hace de manera diferente con respecto a todos los otros porque decide componerlo en clave alegórica porque desde el principio del juego entiende la situación en que se encuentra, los amores entrecruzados de las bodas, y decide aprovechar:

Elvira	Salí de mi Deseo.
D. Álvaro	¿En vez de lugar le pones?
Elvira	Torres tiene y torreones, que las miro y no las veo; y de allí llegué a mi Daño.

Valerian	Habla por alegoría.
Eugenia	Bien dice, por vida mía.
Elvira	Era el huésped Desengaño, la huéspeda Dilación, mala mujer.
Eugenia	No hay dudar.
Elvira	Dilata para matar las glorias a cuyas son; era Desdicha mi dama, que así lo quiso el galán.
Hipólita	Sepamos, ¿qué cenarán?
Elvira	Cenaremos en la cama muchos Duelos con cuidado, luego Dolor con paciencia, y para postres Dolencia, que es el fin de un Desdichado.

En el segundo acto Elvira entra totalmente en el personaje de paje, entregando mensajes, billetes de y para los amantes y se convierte en el confidente de Eugenia que le cuenta sus penas amorosas. En cierto momento, cuando las cosas empiezan a complicarse, Elvira piensa en irse, pero Álvaro trata de convencerla para que se quede, y funciona. Siempre en este acto, Elvira se ofrece hacer de alcahuete a viejo Galíndez, con quien ya ha tenido una pelea en el primer acto. El viejo le ha entregado un billete para que se lo dé a su amada, pero Elvira da el billete a otro paje, Pierres y, a su vez, le da el billete de Pierres a Galíndez. Luego, para burlar a Galíndez que se pasa la noche esperando que su amada Magdalena llegue a su habitación, Elvira le mete en la cama nada menos que Pierres disfrazado de mujer. Al

principio los dos no se reconocen, pero luego se enteran de la situación en que se encuentran y acaban persiguiéndose en los pasillos en una escena que provoca comicidad para los espectadores. El hecho de que todos empiecen a contarle sus confidencias de amor hace que Elvira dé comienzo, de verdad, a sus enredos (“No habrá cosa que no enrede, /si la fortuna me vale”). Claramente, siendo una mujer engañadora y provista de gran ingenio, sus enredos parecen dirigidos a servir y ayudar los otros, pero en realidad le sirven a ella para conseguir su objetivo, aprovechando de las confidencias de los protagonistas. Así que, cuando Álvaro descubre que su amigo Valerián quiere a su mujer, pierde la razón y decide matarlo. Esperando que llegue el momento justo para tenderle la trampa, se entretiene, dice Oleza⁵⁸, “jugueteando de manera poco santa” con Elvira, quien sigue actuando disfrazada de varón. A esta escena asiste Galíndez escondido que los ve por el ojo de la cerradura y, siendo dos hombres los que ve se pregunta si “¿Esto es España o Sodoma?” y precisa que “Con razón llaman nefando/a este pecado de fuego”. Después de esta escena, Elvira empieza a poner en práctica sus enredos. Antes todo, le hace creer a Hipólita que su marido, don Álvaro, quiere matarla. Luego, promete cumplir con palabra y meter a don Álvaro en la cama de Eugenia, y a Valerián en la de Hipólita. Al llegar la noche, empieza la agitación y todos empiezan a moverse por el pasillo. Álvaro se encuentra con Valerián en su cama y los dos se enfrentan golpeándose con las espadas, pero en aquel momento entra Leonardo, hermano de Hipólita, acompañado de algunos alguaciles que van para arrestar a todos. En esta situación, Elvira desvela su verdadera identidad y promete explicar todo (“Primero, señor, diré/a todos que soy mujer”). Se declaran nulos lo

⁵⁸ J. Oleza Simó, 1994, p.39

matrimonios y todos pueden quedar contentos y casarse con quién más le guste. La comedia acaba de una manera un poco rara, en realidad, si se piensa en las otras: Elvira, quien había trazado todos los enredos para llegar a tener Álvaro como marido, renuncia al matrimonio y dice:

Elvira	No quiera Dios que tal quiera. La vida de los casados he visto en aquestos dos; y así, no permita Dios que a ella extienda mis cuidados. Volverme quiero a mi tierra, donde un monasterio habrá que en dulce paz me tendrá y no en tan amarga guerra.
--------	---

Aquí pasa algo parecido a lo que pasa en *La francesilla* de Lope de Vega, el galán ya conoce la verdadera identidad de su paje, o sea sabe que bajo los hábitos de varón se esconde una mujer, y aprovecha de esto. La mujer disfrazada, en este caso Elvira se puede reconocer como verdadera *dama donaire*, pues encierra en su comportamiento los rasgos que son típicos de esta figura que se ha ido insertando en el escenario teatral ya desde la producción del primer Lope. Escribe Joan Oleza⁵⁹ en su artículo *Alternativas al gracioso: la dama donaire* que ya “desde el primer momento caracterizan a Elvira su *discreción*, su *donaire*, su *agudeza*, su *travesura* y su *buen ingenio*”.

⁵⁹ J. Oleza Simó, 1994, p.37

3. Cuatro *damas donaires* en comparación: Clavela, Lucrecia, Doña Blanca y Elvira

Hasta aquí he querido ofrecer una visión más o menos general de algunas de las obras escritas a finales de Quinientos en que aparecen mujeres disfrazadas de hombres para ver cómo actuaban en las diferentes piezas. Ahora lo que me gustaría hacer es desarrollar el asunto de modo un poco más específico, analizando y comparando tres de las protagonistas de las comedias que he introducido antes. Las tres damas, que encarnan perfectamente la figura de *dama donaire* que se va insertando en el nuevo contexto teatral de la época a partir de *La francesilla (1596-1598)* como dice el mismo Lope, son precisamente Clavela (Perote de Tolosa) de *La francesilla*, Lucrecia (Martín) de *Los enredos de Martín* y Doña Blanca (el mozo Pedro) de *El mesón de la corte*.

Lo primero que hay que subrayar y que me parece algo bastante importante para el despliegue de la acción en las tres comedias indicadas es que *Los enredos de Martín* y en *El mesón de la corte* el galán no conoce la verdadera identidad de su paje, mientras que en *La francesilla* pasa algo diferente, porque Feliciano, el galán protagonista, no solo sabe perfectamente que Clavela es una mujer, sino además lleva casi un año disfrutando de la situación. Este hecho de que el galán conozca desde el principio la identidad de la dama es algo que ya habíamos encontrado en el texto de Guillén *Los malcasados de Valencia*, donde Don Álvaro, como

Feliciano, disfrutaba del “doble aspecto” de Elvira, llevando en la escena un acto de los definidos “contra natura”, un “pecado nefando”, pero es también algo que el mismo Lope vuelve a reproducir en su pieza *Los donaires de Matico*. Otro aspecto que está relacionado con este que acabamos de ver es que no todas las disfrazadas aparecen en hábitos varoniles ya desde el principio. Si Doña Blanca y Lucrecia manifiestan inmediatamente su disfraz, saliendo en la escena vestidas respectivamente de Pedro y de Martín, ocultando ya su ser mujeres, Clavela, por su parte, sigue a lo largo de toda la primera jornada actuando por lo que es: una dama. Esto lo podríamos explicar focalizando la atención en el hecho de que, a diferencia de muchas de las comedias lopescas o, en todos casos, de las comedias que se producen en aquella época en que todavía se intentaba aportar algo nuevo al teatro, la acción dramática de *La francesilla* no empieza *in medias res*, sino que desarrolla la narración de manera lineal, desde el comienzo hasta el final, por lo tanto Clavela se disfraza después de que se haya creado una situación por la que ella se ve obligada a huir en hábito varonil para seguir a su amado y la situación la crea ella misma cuando decide encontrar a Feliciano y tener una “noche a caballo”, dice Tristán, con él. Es Clavela que dirige la acción para que, desde el principio, ésta conduzca al cambio de traje. En las otras dos piezas, en cambio, la acción empieza *in medias res* y el espectador llega a conocer los antecedentes a medida que se desarrolla la pieza, generalmente a través de los diálogos entre los personajes.

Es interesante analizar el comportamiento de las protagonistas justo con respecto a los diferentes momentos en que se disfrazan. Empezamos con ver el personaje dibujado por Cepeda: Lucrecia/Martín aparece inmediatamente vestida de hombre y sigue actuando como tal a lo largo de

toda la pieza, sin dejar que su conducta cambie y, en mi opinión, sin dejar que sus emociones y sentimientos “de mujer” tomen el control sobre sus acciones, sino permaneciendo fiel a su plan y concentrada hacia su objetivo. También en sus soliloquios, en sus monólogos o, en todos casos en las escenas *a solas* o en los *a parte*, se muestra siempre por la mujer engañadora que es, y también cuando habla de su sentimiento de amor, utiliza un tono irónico, que a la hora de leer la pieza me ha parecido casi sarcástico (por ejemplo “buen año es este de amantes / pues también los estudiantes/aman como los demás” vv.365-368).

De manera diversa pasa en las dos obras lopescas que, de todos modos, de diferencian también entre sí por lo que se refiere a este aspecto de los personajes. En *El mesón de la corte* encontramos una *dama donaire* que anda disfrazada de varón y que, aunque aparezca disfrazada ya desde el principio, no siempre sigue actuando como el hombre que interpreta. En primer lugar, quiero precisar que, en la segunda jornada, vemos a Doña Blanca dejar su disfraz de Pedro por un momento para retomar sus hábitos femeninos al fingirse Juana. En realidad, las dos mujeres, la de Cepeda y esta, se parecen mucho desde algunos puntos de vista (el encubrir el papel de *Zanni*, como ya hemos visto o en trazar los engaños), pero me parece que destaquen algunas escenas a lo largo de la pieza en que Doña Blanca se deje transportar por la situación y por sus emociones. Es el caso, por ejemplo, de la escena en que reconoce a su padre y a su marido y, para sus adentros, dice que tiene que disimular, pero más tarde, cuando se encuentre cara a cara con Belardo, lo llama padre, y una vez que se entera trata de justificarse diciendo que lo quiere como si fuera un padre (“Yo os quiero como tal, /y os debo tanto.”). En general, me parece que su actitud cambie un poco

dependiendo de la situación en que se encuentra, de las personas con quien habla, y si está solo o no. Además, quiero añadir que a Doña Blanca se le dice a menudo que parece una mujer, un caponcillo, mientras que Martín, también en su aparentar se presenta en su totalidad como hombre, ninguna persona a lo largo de la pieza piensa que pueda ser una mujer.

Aún más se diferencia Clavela, pues a lo largo de las primeras dos jornadas, ya lo he dicho, se presenta como mujer y solo luego cambiará su actitud, convirtiéndose en una dama que parece casi haber descubierto de repente su carácter fuerte, tanto que se impone cuando se presenta disfrazada antes Feliciano (“Contigo me has de llevar, /o aquí me verás matar”). Al leer la pieza he tenido la impresión de que la acción de las primeras dos jornadas, en particular la primera, transcurriera un poco lenta, y que la acción dramática se acelerase a partir del último acto. A lo mejor esto podría explicarse volviendo al hecho de que el único gracioso de los primeros dos actos es Tristán y que Clavela, por lo menos al principio, no exteriorice sus posibilidades como *donaire* porque está ocupada con seguir su actitud de mujer honrada, esperando que sea el hermano el que le encuentre un marido y alejando a Dorista cuando le propone disfrutar de su juventud. A mi modo de ver, hay una transformación en el personaje de Clavela cuando empieza a sentir amor verdadero y este amor la impulsa a despertarse y a inventarse como criado gracioso.

Por lo que se refiere a Elvira de *Los malcasados de Valecia*, si al principio se demuestra dispuesta a todo para lograr su fin, o sea estar con don Álvaro, a lo largo de la pieza adquiere una madurez que le hace cambiar idea y dejar todos los asuntos amorosos para hacerse monja.

Quizás es también este crecimiento que diferencia las *damas donaires* de las mujeres disfrazadas que hemos visto hasta ahora que sí tienen un papel activo y quieren recuperar a sus amados etc, pero no he notado nada que pudiese referirse a un cambio, en positivo, del personaje en las otras comedias.

Quiero destacar también que tanto Doña Blanca, disfrazada de Pedro, como Lucrecia, en hábitos de Martín, tienen un soliloquio en que se desvelan al público como mujeres. No es exactamente en su primera aparición en la escena, pero poco después, en todos los casos en un momento en que no tienen que relacionarse con otros personajes en el tablado.

Así hablan las dos mujeres:

<p>Mas, si nunca descubrí desde que estó en su poder que era, como soy, mujer. (vv. 221-223)</p> <p style="text-align: center;"><i>Los enredos de Martín</i></p>	<p>Pero con mejor estrella de sus tiernos años goce, pues la necia no conoce, que soy mujer como ella. (vv. 350-354)</p> <p style="text-align: right;"><i>El mesón de la corte</i></p>
--	--

Son, estas, tres piezas donde las mujeres dirigen totalmente la acción, pues son el eje de las obras, pero en las cuatro hay una diferencia en cuanto al momento en que empiezan a tomar las riendas de la acción. Lo que pasa es que en la pieza de Cepeda, *Los enredos de Martín*, Lucrecia/Martín comienza ya desde la primera jornada a urdir engaños y trazar enredos para

sacar beneficios de la situación en que se encuentra. De manera diferente se desarrolla el asunto en las dos comedias lopescas, donde Doña Blanca/Pedro y Clavela/Perote dan comienzo a sus embrollos solamente desde el segundo acto tanto que, en el primer acto de *La francesilla*, recuerda Oleza, “no hay más donaire que el de Tristán, que aparece ya como el criado gracioso de su amo”⁶⁰. Por lo que se refiere a Doña Blanca, eso se debe a que ella emplee todo el primer acto tratando de vengarse de Rodrigo y es solo en la segunda jornada cuando se da cuenta de que Lisardo es el hombre al que ama y que la ha abandonado. Clavela, por su parte, toma las riendas de la situación en el momento en que se disfraza, o sea a partir del final del segundo acto, cuando entra “de lacayuelo muy galán con capote y cintas”. Pero luego, cuando ambas se despiertan y, finalmente, se deciden a desarrollar los enredos, estos son engaños típicos de un gracioso, más que de una dama, pues terminan casi siempre en broma. Esta es una de las novedades que caracterizan a esta figura y que le atribuyen el título de *donaire*. También en *Los malcasados de Valencia* la dama entra totalmente en el papel de paje y empieza a urdir enredos solo a partir del segundo acto porque en el primer acto, tras llegar a Valencia y entender la situación en que se encuentra no tiene modo de poner en marcha sus enredos. A partir del segundo acto, en cambio, asume aquel papel de enredadora ingeniosa y, a la vez, burladora que le confieren el adjetivo de *donaire*.

Si hemos dicho que es el amor el motivo que conduce al cambio de traje y que, como dice C. Bravo Villasante, “se ve recompensado cuando el protagonista reconoce a la inquieta damita”⁶¹, es siempre el amor que

⁶⁰ J. Oleza Simó en L. G. Lorenzo, 2005 p.352.

⁶¹ C. Bravo-Villasante, 1976, p.48.

dentro de las comedias puede generar situaciones equívocas, como las que se producen en las dos piezas lopescas. Es normal que la dama sea generalmente aquel personaje que, en las obras, enamora a los galanes protagonistas, pues también bajo disfraz, Alberto, padre de Feliciano, reconoce y queda encandilado por la belleza de quien cree varón, pero aún más quiere meterse Clavela en la cama cuando descubre que es “caponcillo...de entrambos lados”. Pero lo que pasa con la dama disfrazada es que, bajo su falsa identidad, enamora también a las mujeres. Esto es lo que ocurre en *El mesón de la corte* y *La francesilla*: Doña Blanca y Clavela, bajo falsa identidad, atraen el interés de dos mujeres, respectivamente Juana, la moza del mesón, y Leónida, la hermana de Feliciano. En realidad, Clavela enamora también a la cocinera, quien quiere metérsela en la cama. Generalmente, para no suscitar sospechas, las disfrazadas sí les siguen el juego, pero para librarse de las atenciones no deseadas, siempre con las palabras les hacen entender que no son lo que creen, por ejemplo, esto es lo que le dice Clavela a Leónida:

Clavela Yo os quiero desengañar
 que soy sirena del mar,
 de medio abajo pescado.

Pero a veces es propio este aspecto de galán lindo lo que enamora a las mujeres, es el caso de Juana, a la que Pedro enamora por su ser

“caponcillo”, por la apariencia poco varonil de la dama disfrazada, y esto genera chistes, burlas y alusiones.

Este asunto se conecta mucho con todo lo que hemos visto hasta ahora, en primer lugar porque el descubrimiento, si así lo podemos llamar, de sus posibilidades como galán hermafrodita lleva la mujer a disfrutar de su condición para sacar beneficio de las circunstancias con el fin de alcanzar su objetivo; y luego porque estas situaciones equívocas, a menudo, llevan a la escena mucha comicidad, tanto que es un recurso que encontramos frecuentemente en las comedias lopescas, basta con pensar también en *El ingrato arrepentido*, donde Florela disfrazada enamora a Leonida y, a las continuas insinuaciones de ésta, contesta “imagina que eres lo mismo que yo”, tratando de hacerle entender que se está equivocando. Este que podemos definir como un “decir sin decir” forma parte de la astucia dialéctica del gracioso, quien siempre intenta engañar diciendo la verdad. Por lo que se refiere a la obra de Castro, justo como en *Los enredos de Martín*, la Elvira no enamora a ninguna dama con su disfraz varonil, pero, a diferencia de la obra de Cepeda, da lugar a una escena de “homosexualidad” al acostarse con Don Álvaro llevando todavía los hábitos masculinos.

Pero el rasgo más innovador que tienen las damitas es que desempeñan el papel del *Zanni* de la *Commedia dell'Arte* quien, en los espectáculos italianos llevaba la comicidad en la escena. Sobre todo en *El mesón de la corte* y en *Los enredos de Martín*, este papel es bien evidente y explica también las palabras de las dos damas protagonistas. En su primera aparición en la escena, Doña Blanca/Pedro se encuentra sola, no tiene que relacionarse con otros personajes, y ya desde este primer momento tiene

un soliloquio en que se habla y se muestra totalmente como un *Zanni* interesado por el dinero, definiéndose 'sisador'. Además, declara sus diferencias con respecto a Rodrigo, el otro mozo:

Pedro ¡Ofrezco al diablo el mesón,
 el dueño y la gente de él
 pues lo más que medro en él
 es servir sin galardón!

 Aunque yo fuera de yerro,
 estuviera ya rompido,
 ¿soy un granadino vendido,
 que todos me llaman perro?

 Diz que uno sisé
 de un real el medio, eso sí;
 pues yo nunca vuelva en mí
 si más de un tercio tomé.

 Pues de treinta y cuatro ¿es mucho
 tomar once? ¡Pesia tal
 que diera todo el real
 por no escuchar lo que escucho!

 ¡A fe que aquesse soplón

de Rodrigo me lo pague!,
por más que después me halague
con una y otra invención;
que yo le diré a señor
que estaba con Juana hablando.

Una intervención parecida tiene Lucrecia/Martín en la segunda jornada, no es su primera aparición en la pieza, claramente, pero es la en que se presenta como un oportunista interesado por el dinero y dice:

Martín Visto que este me promete d
dineros; yo a él la dama,
quién duda que no me llama
ya todo el mundo alcahuete.
 Pues soy lo que he de hazer,
si el viejo me hechó de casa,
mientras su enojo se pasa,
¿no he de buscar de comer? (vv. 1327-1334)

Así se justificaba por el cambio de amo y mostraba al público su verdadera índole. Aunque no lo diga en un discurso, también Clavela

representa, en cierto modo, este papel retomado del teatro italiano cuando, al principio de la pieza, cuando engaña a Feliciano para sacarle lo mil escudos.

Otro rasgo típico del *Zanni* que, en realidad, encontramos expresado solo en el personaje de Lucrecia/Martín es el hecho de pedir perdón por lo “malo” que ha hecho. Esto pasa al final de la pieza, cuando ya de descubren los enredos, se revela quien ha trazado los engaños y, sobre todo, se encuentran todos los personajes en la escena, es justo allí cuando la *dama donaire*, en este caso Lucrecia en su traje de mujer, pide perdón por lo que ha hecho (“Pues, señor, o perdonallo/o no puedo descubrillo”). No todas las mujeres disfrazadas, sean estas *damas donaires* o no, piden perdón al final, pero sí todas aducen el amor como justificación por sus acciones.

Antes de concluir, voy apuntando que a lo largo de las cuatro comedias se encuentran muchas escenas en que se ve claramente el ingenio y la astucia de la *dama donaire*. Baste pensar con la escena en que Lucrecia/Martín hace la parte de la persona engañada al aprender que Fabio sabe que el cajero está escondido en un mesón, o en la escena en que Doña Blanca/Pedro junto con Juana/Doña Elvira utilizan toda su industria para castigar la lujuria de los hombres, ordenando a Alberto que bastone al galán que llamará a la puerta, sin saber éste que se será su amo. Todas estas escenas, además de llevar a la luz el ingenio, la inteligencia y la habilidad enredadora de las mujeres, provocan entre el público gran comicidad.

Cerramos, pues, el análisis subrayando que, en la mayoría de los casos, el disfraz, el ocultamiento de identidad y, sobre todo, los intercambios de identidad provocan un juego de amoralidad, véase la escena en que los

hombres se encuentran de dos en dos en la cama (*El mesón de la corte*), debido al hecho de que se lleven al tablado malentendidos eróticos o lujuria, o que se disfrute de la doble sexualidad de la mujer. Pero esta amoralidad se puede considerar solo aparente, porque acaba en el momento en que todos los personajes se presentan en la escena y se aclaran todos los engaños y se descubren las identidades ocultas.

4. Conclusiones

Lo que resulta evidente del análisis que acabamos de hacer es que existe un subtipo de dama disfrazada de varón, que Oleza a partir de la dedicatoria de Lope de *La Francesilla* ha denominado *dama donaire* y que se diferencia del tipo general de la dama en hábito de hombre por tener ingenio, comicidad y una actitud enredadora, características estas últimas que tiene la figura teatral del gracioso. Con el término *donaire*, de hecho, se suele indicar, generalmente, el “gracioso”, uno de los personajes de la comedia nueva de quien Lope se consideraba el inventor. Por ellos podemos calificar a las mujeres disfrazadas de varón de las comedias analizadas de *damas donaires*.

En las obras de Lope sobre todo, siendo él el que ha sacado a la luz este término, la palabra *donaire* aparece muchas veces. Como recuerda Oleza⁶² que el *Diccionario de autoridades* ofrece hasta tres acepciones al término: la primera se refiere a la agudeza del personaje, sea esta para agradar o para burlar (“No hagas donaire de mí” le dice Leónida a Clavela); otra se refiere al ingenio, a la vivacidad y a la discreción en el hablar que son rasgos típicos del *donaire*, en el sentido de gracioso, pero que se pueden aplicar también a las cuatro damas de nuestras comedias. La tercera y última lectura no se refiere tanto a la palabra cuanto al gesto.

⁶² J. Oleza Simó en Luciano García Lorenzo, 2005, p.353.

Tres son también los elementos que, según Miguel Herrero⁶³, forman la figura escénica del gracioso y son tomados de la realidad cotidiana: el primer es un tipo de criado confidente, el segundo es el hombre de placer o bufón y, finalmente, con el tercer elemento se refiere al sentido ‘prosaico’, económico y positivista del vulgo que Lope ha concentrado conscientemente en la figura del “gracioso” en contraposición al sentido caballeresco del galán, figura central de la comedia. Efectivamente, estos son todos criterios que se aplican a la figura de la *dama donaire* y, por lo tanto, a las cuatro damas tomadas en consideración, pues siempre encontramos que la disfrazada se pone a servicio de su amado como paje y se convierte en su confidente, pero a menudo no es solo en el confidente de su amo, sino también de otros personajes de la comedia (*Los enredos de Martín* o *Los malcasados de Valencia*) y utiliza lo que se le cuenta como medio para alcanzar su fin.

Otra característica que hemos sacado del análisis que hemos hecho es que la *dama donaire* sabe disfrutar de su situación y de su condición “hermafrodita” para enamorar no solo a los hombres, sino también a las damas y esto le sirve, a confirmación de su ingenio para que ningún de los otros personajes puedan dudar de su ser masculino. Esto lo encontramos, con más frecuencia, en las piezas donde la dama, a pesar de que sea disfrazada, tiene una graciosidad y un aspecto que no corresponden totalmente a su disfraz (*La francesilla*, *El mesón de la corte*). De momento, en todos casos, eso lo hemos observado solo en las obras de Lope que hemos analizado.

⁶³ M. Herrero, 1941, p.47.

Podemos concluir diciendo que esta figura nueva es como una especie de fusión literaria entre la dama y el gracioso y que lleva a la escena algo inédito que aporta novedad a las comedias.

Por lo general, el tema del disfraz masculino es uno de los recursos más utilizados en el teatro. Casi ciertamente el punto de partida fue la disfrazada enamorada Lelia de Lope de Rueda, pero de ahí se ha desarrollado un personaje mucho más completo y complejo. No tiene que sorprender, pues, el gran éxito que tuvo porque el disfraz varonil solía agradar mucho al público.

Dada la gran cantidad de comedias en que recorre el disfraz varonil y después haber leído las que he tomado para formar el *corpus* de mi tesis, he planteado que, quizás, el asunto del travestismo fuese tomado de la realidad cotidiana de la época. He encontrado una respuesta a mi pregunta en las palabras de Bravo-Villasante⁶⁴ que argumenta en este modo:

Nosotros nos inclinamos a creer que más bien sea una bella creación literaria, y que posiblemente los pocos casos que se debieran en la realidad fueran determinados por la influencia del arte.

Lo mismo afirma Romera Navarro⁶⁵ al decir que “no fue el ejemplo de la vida, repito, sino la gracia del arte, la que puso calzas varoniles a una mujer española”.

⁶⁴ C. Bravo-Villasante, 1976, p.133.

⁶⁵ Romera Navarro, 1934, p.286.

5. Bibliografía:

ARELLANO, Ignacio, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de la XVIII jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, pp. 37-59.

ARJONA HORNERO, Jaime, «El disfraz varonil en Lope de Vega», *Bulletin hispanique*, 39-2, 1937, pp.120-145.

ARRÓNIZ, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Temas, 1976.

CANET VALLS, Josep Lluís, «Lope de Rueda y el teatro profano», en Javier Huerta Calvo, dir., *Historia del teatro español*, España, Gredos, 2003, 2 vols., pp. 431-474.

CASTRO, Guillén de, *Los malcasados de Valencia*, Alicante, Biblioteca Virtual Universal, 2003, pp. 1-166.

DE SALVO, Mimma, *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro: la búsqueda de un espacio profesional* (tesis doctoral leída en la Universidad de Valencia en 2005 y dirigida por Teresa Ferrer).

DIAGO, Manuel V., «La mujer en el teatro profesional del Renacimiento: entre la sumisión y astucia (A propósito de *Las tres comedias* de Joan Timoneda)», *Criticón*, 63, 1995, pp. 103-117.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Sobre la autoría de tres obras de Cepeda, famoso tramaturgo en los albores de la Comedia Nueva», *Bulletin of the Comediantes*, 68-2, 2016, pp.46-70.

FERRER VALLS, Teresa, «La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro», en Francisco Domínguez Matito, Julián Bravo

Vega, *Calderón entre veras y burlas. Actas de la II y III Jornadas de Teatro Clásico de Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, pp. 139-160

FERRER VALLS, Teresa, «Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega», en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal, Elena Marcello, *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de la XXV Jornadas del Teatro Clásico de Almagro (Almagro, 9-11 julio 2002)*, Almagro, Festival de Almagro-Universidad de pp. 191-212

GONZÁLEZ-RUIZ, Julio, *Amistades peligrosas, el discurso homoerótico en el teatro de Lope de Vega*, New York, Peter Lang publishing, 2009, pp. 79-94.

HERMENEGILDO, Alfredo, *El tirano en escena: tragedias del siglo XVI*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

HERRERO, Miguel, «Genesis de la figura del donaire», *Revista de Filología española*, XXV, 1941, pp. 46-78.

MORLEY, Sylvanus Griswold y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos [BRH, Tratados y Monografías, 11], 1968.

OLEZA SIMÓ, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología III*, 1-2, 1981, pp. 153-223.

OLEZA SIMÓ, Joan, «Del gracioso a la dama donaire: mutaciones de un género», en Luciano García Lorenzo, *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 351-382.

OLEZA SIMÓ, Joan, «Alternativas al gracioso: la dama donaire», *Criticón*, 40, 1994, pp.35-48.

OJEDA CALVO, María del Valle, «Los enredos de Martín, compuesta por Cepeda, y la herencia de la comedia italiana: primera aproximación», *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 589-601.

OJEDA CALVO, María del Valle, «Un ejemplo de la fortuna europea de Francesco D'Ambrà», en A. Battistini, A. Bruni, I. Romera Pintor, *Filologia e critica nella modernità letteraria. Studi in onore di Renzo Cremante*, Bologna, Clueb, 2012, pp. 11-30.

OJEDA CALVO, María del Valle, «La comedia urbana del Primer Lope de Vega y los cómicos italianos: *El mesón de la corte*», en M. Trambaioli, *Texto, códice, contexto, recepción. Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega (en memoria de Stefano Arata)*, Pescara, Libreria dell'Università, 2006, pp. 121-138.

ROMERA NAVARRO, Miguel, «Las disfrazadas de varón en la comedia», *Hispanic Review*, 4, 1934, pp.269-286.

RUEDA, Lope de, *Comedia de los engañados*, Reproducción digital a partir de «Las segundas dos comedias del excelente poeta y representante Lope de Rueda», en *Las quatro comedias y dos Coloquios pastoriles*, Valencia, 1567, fols. 3-26, (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-enganados-comedia--0/>)

VEGA, Lope de, *La francesilla*, Reproducción digital a partir de *Trezena parte de las comedias de Lope de Vega y Carpio*, Madrid, 1620, fls. 78r.-101v, (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-francesilla--0/>).

VEGA, Lope de, *El mesón de la corte*, en Lope de Vega, *Obras completas. Comedias, II*, Madrid, Turner, 1993, pp. 3-81.

VEGA, Lope de, *El ingrato arrepentido*, Reproducción digital a partir de *Décima quinta parte de las comedias de Lope de Vega y Carpio*, Madrid, 1621, fls. 247-271, (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-ingrato-arrepentido--0/>).

VIRUÉS, Cristóbal de, *El Atila furioso*, en A. Hermenegildo, *El tirano en escena: tragedias del siglo XVI*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

6. Apéndice

El problema de la autoría en tres obras de Cepeda

Esta tesis se ha ocupado solamente de una de las tres obras atribuidas a Cepeda, *Los Enredos de Martín*, de la cual hemos tratado de ofrecer un análisis por lo que se refiere al personaje de Lucrecia en cuanto *dama donaire*. Vamos aquí a plantear un problema se presenta a la hora de estudiar sus obras: la autoría.

Hoy en día, sin duda, se atribuyen a Cepeda dos obras, ambas conservadas en forma de manuscritos en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid: una comedia definida palatina, *La Española*,⁶⁶ y *Los enredos de Martín*, comedia clasificada como urbana, pero, según cree Stefano Arata, todavía caben dudas sobre la autoría de la pieza titulada *El amigo enemigo*⁶⁷, manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Es normal que, al analizar la estructura de las tres piezas, se encuentren algunos rasgos que las tres tienen en común como, por ejemplo, la fecha de datación, puesto que todas se colocan entre finales del siglo XVI y la primera década del siglo XVII, o bien el esquema métrico que es muy similar y que es lo que nos ayuda para fecharlas (más o menos alrededor de los años 1588 – 1604) y también la trama. Concluye Daniel Fernández⁶⁸ en su artículo en que habla justo de esto:

⁶⁶ Título original, *La famosa comedia española y enredos de Leonardo*.

⁶⁷ Título original, *El amigo enemigo, y a las veces lleva el hombre a su casa con que llora*.

⁶⁸ D. Fernández Rodríguez, 2016 p. 55.

La conclusión parece evidente: a finales del siglo XVI y principios del XVII, un dramaturgo de éxito llamado Cepeda, seguramente sevillano, compuso *La Española y Los Enredos de Martín*.⁶⁹

La única de las tres sobre la que aún caben dudas por lo que se refiere la autoría es *Los amigos enemigos* porque, según afirma Stefano Arata, es la que, comparándola con las otras dos, presenta mayores discordancias desde un punto de vista métrico y argumental. De hecho, se han llevado a cabo muchos estudios al respecto y, analizando bien todos los factores y leyendo, por ejemplo, el texto escrito por María Del Valle Ojeda Calvo⁷⁰, se puede ver cómo, al final, no existe en los textos toda esta diversidad de la que se habla. Ella misma escribe, sobre la trama y el escenario de las obras, comparando, en particular *El amigo enemigo y La española*:

La ambientación de ambas comedias es muy parecida, pues las dos se desarrollan en reinos moros donde llegan cautivos cristianos que intercambian sus identidades.⁷¹

Otro paralelismo que me parece interesante destacar, siempre relacionado con el aspecto argumental de las obras, es que la víctima principal del engaño es el rey moro en ambas piezas y, siempre en ambas piezas, según dice Rodríguez⁷², “uno de los dos cautivos no entiende en un

⁶⁹ D. Fernández Rodríguez, 2016, p. 52

⁷⁰ Ojeda Calvo, 2003, pp. 589-601.

⁷¹ Ojeda Calvo, 2003, p.590.

⁷² *Ibidem*

primer momento a qué obedece el cambio de identidad, pero decide enseguida seguir la corriente a su compañero”:

<p>GUZMÁN. (este nos quiere hacer bien; seguir quiero su camino.) (<i>El amigo enemigo</i> f.35r)</p>	<p>R. DE ESP. (¿Qué misterio tiene el dar éste tanto en su mentira? Veamos a qué blanco tira.) (<i>La española</i> f 7b.)</p>
---	---

En cuanto a la cuestión estilística, las obras, como ya anticipado antes, fueron escritas más o menos en el mismo periodo, así que no debe de sorprendernos el hecho de que puedan tener, en algunos casos, una semejanza bajo un punto de vista lingüístico. Esta semejanza nos llevaría hacia una autoría común, según los apuntes de Rodríguez⁷³; por ejemplo, encontramos pasajes muy similares y rimas, también, que parecen idénticas. Para ofrecer unos ejemplos vamos a ver, de momento, dos pasajes que no solo tienen dos rimas idénticas, sino que dos de sus versos quieren expresar el mismo concepto (*de la suerte que yo pienso – si sale como yo pienso*). Los pasajes en cuestión se refieren, específicamente, a *La española* y *El amigo enemigo*:

⁷³ *Ibidem*, p.63.

<p>No digo yo que será <i>de la suerte que yo pienso,</i> pero si fuese.... ¡Qué ya esto de amar es un <i>censo,</i> que amor todo mortal da! <i>(El amigo enemigo f.4r)</i></p>	<p>¿Cuándo llegará la hora que este censo acabará? Mas presto acabará el <i>censo</i> si esta vez con esto salgo. ¡Oh pensamiento hidalgo! <i>¡Si sale como pienso!</i> <i>(La española f.37b)</i></p>
---	--

Otro factor que quiero destacar es la presencia, en *El amigo enemigo* y en *Los enredos de Martín*, de la rima *sucia – lucia*:

<p>Mi persona, un tiempo <i>zucia,</i> no cabe ya en seda güeca, a pura miel y manteca cebada, embutida y <i>lucia.</i> <i>(El amigo enemigo f.49r)</i></p>	<p>¡Cómo se cubre la <i>sucia!</i> Debe el rostro de ser tal. Pues pase otro día el umbral la fea, floja, <i>sucia y lucia.</i> <i>(Los enredos de Martín f.182v, b)</i></p>
---	--

Habría muchas otras que se podrían señalar, pero, concluyendo, se puede ver que entre las tres comedias existen un gran número de rasgos comunes, rimas y pasajes, aunque no todos sean relevantes, pero que nos dejan pensar y refuerzan la convicción de una autoría compartida de las tres piezas.