

LA COMEDIA: EL JUEGO DE LA FICCION Y DEL AMOR.

Edad de Oro, N° X, 1990, 203-220.

Ocurrió un día en la ciudad de Valencia: una viuda empecinada, que había decidido desterrarse del trato de los hombres sucumbe al incendio de sus deseos. Ha bastado un intercambio de miradas en la iglesia para que una pantanada de pasiones se desborde. Ella misma lo confiesa: "Yo he sido como río detenido/ que va, suelta la presa, más furioso./ Y es lo más cierto que mujer he sido¹". La viuda tiene tres cartas en las manos que son tres decisiones: mantener su independencia, conservar la fama, y gozar del hombre que desea. El juego resultante había de ser por fuerza tan afiligranado como audaz. Se hará servir en su propia casa el amante, pero sólo tras marearlo -hasta hacerle perder la ruta- por los vericuetos de la ciudad, y asegurándose bien de que la capucha lo deje inútil de los ojos. Es Carnaval y tiempo de máscaras, por lo que una más dando tumbos por la ciudad no llama la atención del vecindario.

El joven tiene miedo de caer en una celada. Sospecha posibles engaños: ¿Y si es una vieja? ¿O una bruja que lo hechice? ¿O tal vez "alguna cuitada/ Herida del mal francés/ Que me hiciese andar después, por una hora de posada,/ Muerto dos años o tres?". Pero sobre todo duda de que va a poder o saber gozar de caso tan nunca visto:

"Si a oscuras la he de gozar,
¿No es todo una misma cosa?"

El criado que le conduce no puede menos de contestarle:

"¿Una misma? ¿De qué suerte?
Un cuerpo grueso y perfeto,
¿No hay más gusto que despierte,
Que tocar un esqueleto

¹ Lope de Vega: *La viuda valenciana*. Ed. de J.L.Aguirre. S. Antonio de Calonge, 1977, pg.84. Las citas subsiguientes se hacen sobre esta edición.

Como pintan a la muerte?

Lo hermoso es como el olor..."

Aun así el joven tiene sus dudas y le interrumpe:

"¿Soy herbolario o doctor?

¿Qué me importan a mí olores?

Los ojos hacen gozar"

Y con platonizante doctrina que hubiese firmado Pietro Bembo declara:

"... el ciego,

Como yo a esa dama llego,

Es en el deleite igual

A cualquier bruto animal"²

Pues es bien sabido, como dirá más tarde una criada, que:

"Por la vista entra el amor:

Que por las manos no puede."

Cuando Camilo entra por fin en la alcoba y le dan asiento, el espectador va a ser definitivamente absorbido por la magia del espectáculo, urdido a base de gestos de los actores y de su propia imaginación. El joven amante trata de orientarse entre las voces que le llegan de diversos rincones, pregunta a unos y otros, tantea y, finalmente, desesperado, se arranca de un manotazo el capirote. Pero es inútil: todo está a oscuras. Es de día en la ciudad, pero en el escenario es de noche. Entonces se le acerca la viuda. Se hablan. Se toman de las manos. El hombre, casi boqueando, implora luz. Y se la otorgan. A las llamas de la antorcha se asoma una alcoba encantada, ricamente aparejada de telas y brocados, de bellos cuadros y espejos. A su lado hay una mujer de cuerpo turbador, rodeada de criados atentos... Pero todos enmascarados. Le sirven una colación en vajilla de plata, le prometen "joyas... en valor de dos mil ducados", se intercambian sortijas en señal de amor, se abrazan... pero cada vez que Camilo intenta desenmascarar a la bella viuda valenciana tropieza con una seca amenaza.

Y pasan los días y se repite la cita clandestina seis o siete veces "por el mismo estilo y modo":

"Hasta que al fin la gocé,

Sin más luz que de los ojos.

² Ibid. pgs. 96 ss.

(...)
Hela cobrado afición
Sin ver más que lo que toco,
De tacto, como los ciegos,
Que es peregrino negocio.
He hecho cosas por verla,
Que no pienses que soy corto,
Que hubieran enternecido
Un judío, un bárbaro, un monstruo,
Ya fingiéndome morir
Con suspiros y sollozos
Ya jurando de no vella
Con juramentos y votos.
Pero ni por mis ternezas,
Ni por mis rabias y enojos,
Se ha dejado ver; y así,
Estoy encantado y loco"³

Camilo llega a confesar a una dama que un día encuentra en una huerta a la luz del día, y en la que no reconoce a su amada, la fascinación de ese erotismo lunar:

"Que con la manos la tiento,
Y la frente es extremada;
(...)
Cuello y pechos extremados,
Entendimiento y donaire,
Es locura hablar en ello."⁴

Incluso, comparando a las dos mujeres que él cree distintas, la dama de la huerta y la dama de la alcoba, la del día y la de la noche, encuentra mucho más bella a la que goza por las manos que a la que goza por la vista.

³ Ibid. pgs. 127 ss.

⁴ Ibid. pg. 132.

Por un breve instante mágico, la imaginación tiene la palabra, gobierna el erotismo y gobierna, claro está, las manos.

Por una puerta vanse Marsilio Ficino, Pietro Bembo y hasta León Hebreo... y por la otra salen Boccaccio, Maquiavelo, o los filósofos epicúreos del tardo Renacimiento.

Lo que ocurre en *La viuda valenciana*, comedia de hacia 1599, no es más que una pequeña fiesta en el gran festival del teatro barroco, un festival ofertado a los sentidos tanto como a la imaginación de los espectadores, y a menudo densamente erotizado -casi tanto como ideologizado-, pero con un erotismo mucho menos directo, mucho menos verbalizado y desde luego mucho menos procaz que el del teatro renacentista. El arte verbal del dramaturgo barroco es alambicado y oblicuo, proclive a las terceras intenciones, y deposita buena parte de su malicia más en la gestualidad de los actores que en la materialidad misma de la palabra.

Claro está, que así podía llegar a ocurrirles lo que a Tirso de Molina con su *Gil de las Calzas Verdes*, que representó en el verano de 1615 la célebre *Jerónima de Burgos*, "la señora Gerarda" del epistolario de Lope de Vega, también llamada "La Loca", mujer del autor de comedias Pedro Valdés. Tirso nos ha dejado indignada memoria del desastre en *Los cigarrales de Toledo* :

"La segunda causa [...] de perderse una comedia es por lo mal que le entalla el papel al representante. ¿Quién ha de sufrir, por extremada que sea, ver que, habiéndose su dueño desvelado en pintar una dama hermosa, muchacha y con tan gallardo talle que, vestida de hombre, persuada y enamore la más melindrosa dama de la Corte, salga a hacer esta figura una del infierno, con más carnes que un antruejo, más años que un solar de la Montaña y más arrugas que una carga de repollos, y que se enamore la otra y le diga: ¡Ay qué Don Gilito de perlas! Es un brinco, un dix: ¡un juguete de amor!..."⁵

En la espesa selva de la dramaturgia española del barroco es en la comedia donde con mayor libertad y más densas consecuencias ideológicas juega el erotismo. Y cuando hablo, ahora, de comedia, hablo de la "comedia pura" que reivindicara, hace algunos años, Bruce W. Wardropper⁶. La historia de la literatura dramática del siglo XIX, y aun sus herederos en el XX, así como la tradición del propio teatro español a través de sus reposiciones clásicas, nos han cargado nietzscheanamente las espaldas con una herencia llena de dramas de la honra. Y tal vez sean estos

⁵ Ed. de Saiz de Armesto. Bib. Renacimiento, s.a., pg. 340.

dramas de la honra lo más lejano a nuestro gusto estético y a nuestro modo de pensar de todo el patrimonio teatral del XVII. Instalado en una sensibilidad postmoderna, yo no tengo ninguna duda en proclamar que me divierte mucho más *La dama boba* que *Peribáñez* o el Comendador de Ocaña, y que desde luego me hace pensar con mucho mayor provecho. Como he escrito en otra parte⁷, de entre los tres grandes macrotipos del teatro barroco, a la comedia se le confió una misión esencialmente lúdica. Su cometido es abrirse al azar provocador de todos los deslices, a la imaginación, a las insospechadas potencialidades del enredo. Pero la comedia es también el reino de la máscara, de las identidades ocultas, de los amores secretos, de los travestismos, de los embozos, de las inconfesables nocturnidades... Historias como las de *El rufián Castrucho*, *Las Ferias de Madrid*, *Las burlas de amor* o *Los donaires de Matico*, serían imposibles en el drama serio: el drama está obligado a transmitir el dogma, y no puede jugar a sembrar la confusión. La comedia, por el contrario, se instala en la ambigüedad y el amoralismo, y se deja impregnar a menudo por fuertes dosis de irreverencia.

La comedia cumple siempre el mismo trayecto significativo. Comienza por situarnos fuera de la ley y acaba por reintegrarnos a ella. La transgresión y la ilegalidad nacen casi siempre de los subterráneos del deseo, el lugar donde se engendran estrategias inconfesables y donde dejamos florecer el instinto de la anarquía. La comedia nos lanza entonces hacia un viaje en el que se busca la felicidad individual por encima y aun a costa de todas las conveniencias sociales, incluidas muy especialmente la institución paternal y el gran fetiche del honor. En esta fase, todas las transgresiones son válidas, y todos los tabúes pueden ser dinamitados. Es el triunfo del mundo al revés, de la excepción sobre la regla, de la ficción sobre la realidad, del amor sobre el matrimonio, del deseo erótico sobre el honor, de la fantasía sobre el resignado pragmatismo. En el desarrollo de esta fase, verdadero corazón de la comedia, su zona más creativa, liberada a la vez que gobernada por la suprema anarquía del enredo, donde todos engañan a todos, y se mezclan todos los juegos de todos los jugadores, nace lo que he llamado el programa irrealista de la comedia: su escalada no de acercamientos, sino de alejamientos de la realidad. En la comedia la realidad es ignorada o sublimada, según los géneros, por mucho que se nos ofrezcan datos referenciales, momentos

⁶ "La comedia española del Siglo de Oro", en E. Olson, *Teoría de la comedia*. Barcelona, Ariel, 1978.

⁷ "La propuesta teatral del primer Lope de Vega", en *Cuadernos de Filología*, III,1-2, 1981, pgs. 153-223. Recogido posteriormente en J. Oleza ed. *Teatro y Prácticas escénicas, II: La comedia*. London. Tamesis Books. 1986, pgs. 251-308.

costumbristas y hasta ambientes domésticos de capa y espada. Si se nos ofrecen ciertos aspectos de realidad es para mejor escamotearla, para facilitar el tránsito del espectador, fascinado por la idea de que la vida es teatro y es sueño, al reino de la fantasía. En la comedia la intriga se despliega poniendo entre paréntesis las condiciones materiales mismas de la vida.

Y como observó Wardropper, en el trabajo ya citado, en ese triunfo de la fantasía, la comedia "explora las posibilidades de una vida diferente". Por ello " es la expresión positiva de una necesidad de cambio, de la necesidad de una sociedad más abierta, de la necesidad de entrada de lo femenino en el gobierno masculino de la sociedad. No sólo constituye la reclamación de un cambio, sino la de una inversión: se pide lo saturnal, se pide el mundo al revés [...]Exhorta, si no a olvidar, sí a soslayar la primacía de la sociedad.[...] El mensaje de la comedia es el de que los individuos tienen derechos que exceden a los de la sociedad".

Es cierto que esta fase, la del triunfo del enredo, concluye con el retorno al redil y la petición de principio de una reintegración social. La asamblea de todos los actores en la última escena, con la celebración de las bodas múltiples y la proclamación de las paces entre padres e hijos, familiares y seductores, es la gran ceremonia de la sumisión de los extraviados al orden y las instituciones.

Claro que esta ceremonia es forzada, traída por los pelos, y en muchos casos inverosímil. Pero aun cuando fuera plenamente creíble, aun cuando presupusiese el gesto de autoridad con el que el autor se llama a sí mismo al orden y, en nombre de la ortodoxia social, y armado con el código de género que exige un final de matrimonio, da por acabado su carnaval particular, aun así la comedia, en su periplo, ha atropellado no pocos tabúes y desacreditado muchos esquemas de obligado cumplimiento. Wardropper lo ha explicado con toda precisión: "La comedia pone de manifiesto que las "ideas y creencias" de la sociedad no son absolutas, sino mitos [...] la comedia descubre lo que hay de irracional en la conducta humana [...]. La sinrazón, la locura que gobierna aun a los seres humanos más justos y adorables, es el contenido principiapl del mensaje de la comedia [...] en el siglo XVII la comedia española no refleja la sociedad sino sus mitos y sus falsas concepciones"

En esta zona ancha y procelosa que desordena el enredo, dramaturgos como Lope de vega, Tirso de Molina o Guillén de Castro sembraron en buena tierra la semilla erótica.

Y el resultado es un erotismo verbal tan conceptista como frecuentado, lleno de agudezas enrevesadas, como en aquella situación de La francesilla en que Leonida pregunta a Clavela,

vestida de paje, que viene de pasar un año de viajes y amores con su amante Feliciano, si es soldado, y Clavela contesta, aludiendo a su desvirgamiento:

"Porque una vez me quebré
con mi dueño me quedé;
pero nunca me ha soldado."⁸

O no tan enrevesadas, como cuando tras una noche de amor con Clavela, el caballero Feliciano se encuentra que ha de hacer el viaje desde Lyon a Piamonte a pie, pues ha perdido todos sus bienes, incluido el caballo. Se queja entonces Feliciano:

"¡Que una noche a caballo
cueste mil años de a pié!"⁹

Chistes y equívocos eróticos, alusiones de todo tipo, incluidas las de enfermedades venéreas como los lamparones (La Francesilla), invitaciones a gozar de la juventud, auténticas proclamaciones del Virgo collige rosas entonadas por alcahuetas (El rufián Castrucho, La Francesilla, etc),o descripciones anatómicas tan provocadoras como la que le hace la alcahueta al general, vendiéndole a Fortuna, en El rufián Castrucho:

"tengo una hija tan bella,
que dexó de ser donzella,
por no tener que comer:
no tiene diez y seis años,
fresca como una camuessa,
ayer la miré en los baños,
con una pierna tan gruesa,
y unos pezones tamaños,
los pechos son dos manzanas, "etc. etc."¹⁰

Todo ello configura un panorama de denso erotismo verbal. Pero aún mucho más significativo es el erotismo situacional, el propiamente teatral, el que se desparama en yacimientos(El rufián Castrucho), desnudamientos en escena (Los locos de Valencia, El caballero del milagro, el divertidísimo de Los donaires de Matico), violaciones fingidas (El leal criado) o

⁸ *La Francesilla*. En *Obras de Lope de Vega*. RAE, Nueva ed. T.V. Madrid, 1918. Ed. de E. Cotarelo , pg. 694.

⁹ *Ibid.* pg. 677.

¹⁰ *El rufián Castrucho, Parte IV*, 1614, Acto II, pg. 221.

intentadas (Las paredes oyen), narraciones de supuestos actos de bestialismo (El lacayo fingido), numerosas escenas de abrazos y caricias concupiscentes (La viuda valenciana, Las Fiestas de Madrid, Los locos de Valencia, La Francesilla, etc.), y hasta a veces relatos desde fuera de actos mucho más íntimos (Los malcasados de Valencia).

Un concentrado muy especial de erotismo teatral se encuentra en las comedias picarescas del joven Lope de Vega, que nos trasladan a la Italia dominada por el ejército español, con su recuerdo de La soldadesca de Naharro o de una Lozana andaluza más presentida que leída, probablemente, o al Madrid corte de los milagros. Es un mundo de tropa y oficiales, de jóvenes caballeros adinerados, juerguistas y ociosos, de truhanes rufianescos, como Castrucho, o de rufianes gentilhombres, como el Luzman del Caballero del milagro, de fanfarrones y cobardes, de vividores, de jugadores, que explotan a las mujeres y si viene al caso las apalean, que engañan y estafan a todo aquél que se pone por delante. Es también un mundo de alcahuetas y viejas enamoradizas, de pícaros, mozos de muchos amos, de prostitutas más o menos cortesananas, de damas proclives al regalo y que por el regalo se entregan con toda facilidad, cuando no hacen de ello un arte de sobrevivir, pero también de damas que pagan -a veces espléndidamente- sus caprichos. Es un mundo donde los caballeros se enamoran locamente de las cortesananas y se las disputan a sangre y fuego, donde se vive de noche en juergas de juego y mujeres, donde galanes y damas se enredan en amancebamientos múltiples, y donde si los desenlaces tienen a veces el tono de lección moral de El caballero del Milagro, en otras nos sorprenden con la irreverencia de El rufián Castrucho, o de Las Fiestas de Madrid, donde para evitar la deshonor de su hija un padre mata al marido y no al amante, pues muerto el marido claro está que no hay ya adulterio ni deshonor. Así se lo explica el padre al público, muy seriamente. Pero a Lope no le bastaba, y dispuesto a proseguir su iconoclasta broma hace llegar a unos alguaciles que, tras brillante deducción, le cargan el asesinato a unos juerguistas. Y para acabar de rematar el asunto, los adúlteros, que mientras tanto estaban celebrando su coyunda, bajan ahora y, al descubrir el cadáver, exclaman:

"por la nalga le dieron la estocada"¹¹

Y deciden casarse tan contentos.

Valle Inclán lo hubiese firmado.

¹¹ *Las fiestas de Madrid. Obras de L. de V.* RAE. Nueva ed. t. V. Madrid. 1918. Ed. de E. Cotarelo, pgs. 622-623.

Pero más que de estos aspectos parciales del erotismos en la comedia, me gustaría abordar aquí el carácter constitutivo que el amor, el erotismo y el juego tienen en la comedia.

En la comedia la única motivación realmente seria es el amor. El amor como ideología que legitima el deseo y que justifica, finalmente, el matrimonio. De hecho la comedia es un artefacto semiótico cuya entrada es el deseo y cuya salida es el matrimonio, verificándose el proceso a través del amor. Como explicaba León Hebreo el amor nace del deseo, y el deseo de la carencia, pues sólo se puede desear lo que no se tiene¹². Pero una vez satisfecho el deseo no puede perpetuarse como deseo, de hecho debe disolver su empuje en beneficio del amor, y éste finalmente debe canalizar el suyo en la institución social del matrimonio. Así es como la energía individual, salvaje en origen, se resuelve en orden doméstico.

Pero este desenlace no es un desenlace natural, sino social. Lo natural es que el deseo, una vez satisfecho, pueda intentar perpetuarse como tal deseo, infringiendo o ignorando la legalidad, como en *Las Fiestas de Madrid*, *La viuda valenciana*, *Los embustes de Matico*, o *Los malcasados de Valencia*, ésta última de Guillén de Castro. Otras veces ocurre que el deseo, para realizarse, provoca transgresiones de tal calibre, que obliga a los amantes a fugarse de su país y de sus familias, o a ocultar su personalidad en una peregrinación a través de tierras remotas y de intrincados episodios, como en *Los doanires de Matico*, *Los locos de Valencia*, *El leal criado* o *La Francesilla*. En otras ocasiones, las interferencias entre los deseos de unos y de otros provocan tales enredos que parecen eclipsarse las posibilidades de restablecer el orden institucional adecuado y de reajustar la relación entre los amantes, como en *El prado de Valencia*, de Tárrega, *La burladora burlada*, de Ricardo del Turia, *La verdad sospechosa*, de Alarcón o *Las burlas de amor* de Lope. Muchos son también los casos en que el deseo, una vez satisfecho, da paso al olvido y nacimiento a nuevos deseos, por lo que deja sin redención social a uno de los amantes, generalmente la mujer, que debe rescatar su propia dignidad y fama: es el caso de *El lacayo fingido* de Lope o de *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso. Abundan también los casos en que el deseo, y también el amor, surgen entre los jóvenes adecuados, pero el matrimonio parece imposible por razones de desigualdad social, como en *El príncipe inocente* o *El perro del hortelano*. En el extremo mismo del abanico de posibilidades están los casos en que el deseo prolifera amorally

¹² *Diálogos de amor*. Ed. de J. M. Reyes, Barcelona, PPU, Diálogo I.

anárquico, vinculado a la prostitución y a la rufianería, como en *El rufián Castrucho* o en *El caballero del Milagro*, o al adulterio mismo, como en *Las Fiestas de Madrid*, de Lope, o *Los malcasados de Valencia*, de Guillén de Castro.

En todas estas posibilidades de desviación del esquema canónico Deseo-Amor-Matrimonio, y aún en otras muchas que pueden comprobarse ampliando el corpus, la neutralización de la desviación "natural" y la reconducción de la historia a su correcto cauce "social" es obra de la intriga. Una intriga en la que todo es válido y en la que el fin justifica plenamente los medios. El trasfondo contrarreformista de la comedia tiene así su más fiel analogía en el enmarañamiento y en las fechorías a que da lugar toda intriga.

En lo que muy probablemente es la primera formulación de la comedia barroca, el canónigo Tárrega estableció ya las reglas de base: todo el mundo finge, engaña, miente, maniobra. La diferencia entre buenos y malos es únicamente de fines, no de medios, y de hecho los buenos acabarán triunfando gracias a apropiarse de los métodos de los malos. Así, en *El Prado de Valencia*, su comedia por excelencia, Laura, que ama a don Juan y es correspondida, ve su relación comprometida por la agresión de una rival, Margarita, que la acusa de traición ante don Juan. Laura intentará defenderse con la verdad, persuadiendo a don Juan de su inocencia, pero el resultado será la ruptura del compromiso matrimonial y la puesta en entredicho de su honra. Tan sólo cuando en el tercer acto Laura asuma una estrategia de enredo, con un engaño tan espectacular como multiplicado, conseguirá demostrar su inocencia y recuperar a su amante.

En la mayoría de las comedias la intriga está relacionada directamente con el juego erótico. En muchas es el mismo juego erótico. Así, en *El príncipe inocente*, de Lope de Vega, el rústico Torcato, enamorado de la princesa Rosimunda, hace creer a ésta que por la noche le llevará a su habitación al príncipe Alejandro, de quien está enamorada. Entonces convence al Secretario, que también ama a Rosimunda, de que le consiga el anillo del sello del Príncipe si quiere que él le abra paso hasta el lecho de la dama. El Secretario, con un engaño, consigue el anillo, y se lo da a Torcato. El resultado es que aquella noche Torcato, disfrazado de señor, se hace pasar por el Príncipe gracias a haber obtenido por engaño su anillo, que entrega en señal de matrimonio, y cosecha las rosas de la fogosa Rosimunda.

La usurpación de la personalidad del amante deseado es uno de los mejores expedientes para meterse en cama ajena. En esto la comedia le fue fiel a Boccaccio. Ocurre, sin embargo, que a veces los tiros le salen a uno por la culata, y esto sea dicho en sentido proverbial y no metafórico.

En *La burladora burlada*, de Ricardo del Turia, una de las comedias más enredadas de todo el teatro español, comienzan por ofecerse al público dos parejas de enamorados que se corresponden, Laura-Leonardo e Isbella-Lisardo, dos amantes sueltos, que desean a las damas, Cintio y Julio, y una madre, que se pirra por uno de los galanes sueltos. La burladora Laura organizará todo un complot para conseguir que su amigo Cintio se meta en la cama de Isbella en lugar del esperado Lisardo. Tras la consabida escena de balcón, en que todo el mundo confunde la identidad de todo el mundo-de manera que haría falta uno de esos *Quién es quién* a que tanto nos ha aficionado la feria de las vanidades de la democracia, para llegar a orientarse en esa selva de dobles y triples identidades- y en medio de una curiosa sinfonía de pitos, que teóricamente habrían de servir de contraseña, resulta no sólo que Cintio se mete en la alcoba de Isbella, sino que también a Laura, la burladora burlada, se le cuela entre los brazos Julio, creyendo que era Leonardo. El cual se queda fuera, a la intemperie, y tocando el pito.

En el juego del amor todo truco vale si sirve, y alguno tienen muy poco que ver con un comportamiento "honorable". En *La viuda valenciana*, cuando la identidad de la protagonista está a punto de ser descubierta por el amante, que ha conseguido descubrir la del criado, ella, Leonarda, traspassa el criado a una prima suya, de manera que el amante crea que la dama enmascarada de las noches de pasión es la susodicha prima. Cuando el criado le pregunta:

"Pues di: ¿Quieres deshonorar

Tu prima? ¿No es desvarío?"

Leonarda contesta:

"Caiga esa mancha en mi prima,

y líbrese mi opinión".¹³

Claro que cuando el amante, siguiendo la pista del criado, tropieza con la prima, su asombro no conoce límites, pues es una "vieja de Satanás" con "siete dieces" a las espaldas, de "color macilento" y:

"La frente vellosa y chica,

Blancos y pocos cabellos,

Cejas tiznadas de hollín,

Por la falta de los pelos;

Ojos a oscuras, süaves,

¹³ Op. Cit. pg.157. Las citas que siguen corresponden a las pgs. 164 ss.

Porque eran de rocín muerto,
Nariz de jubón de sastre,
Y barbuda por lo menos;
La cabeza tuerta un poco,
Los hombros, Floro, sin cuello,
El andar como de un ganso..."

Y en *El perro del hortelano* la situación sin salida de Teodoro, a quien ama su señora, la condesa de Nápoles, Diana, pero con la que no se puede casar por la desigualdad social que los separa, encontrará su solución cuando Tristán, criado de Teodoro, consigue que el noble Ludovico reconozca a Teodoro como el hijo que perdió muchos años atrás. La fraudulenta ascensión de Teodoro a la nobleza permitirá el matrimonio, y no será ningún obstáculo el que Diana esté perfectamente informada de la superchería, como ya observó B. W. Wardropper.

Y es que como comenta Julia en *La viuda valenciana*:

"Una mujer con amor
Deshará todo el derecho."

En muchas ocasiones la base misma del enredo es la ocultación de la identidad verdadera por una identidad ficticia. Más que nunca el teatro es consciente de que es teatro y ya no es sólo el actor quien se finge personaje sino el personaje quien se reconvierte en actor. Apenas hay personajes de la comedia que no hagan uso, en alguna ocasión, de una máscara, y a veces hasta de dos y de tres. De todos ellos se apodera la locura de la ficción y todos hacen de su historia personal una representación.

Es así como nació el travestismo. El travestismo es un mecanismo esencial en la comedia, que la asimila al universo del Carnaval. El cambio de sexo no es más que uno de los recursos -por importante que parezca- de ese mecanismo mucho más general. En España el travestismo de hombre en mujer tiene más antiguo origen, y aparece ya en *La Calamita* de Torres Naharro, donde Torcazo se enamora del Escolar que se disfraza de mujer para poder dormir con su amante Libina. Torcazo le echa mano y descubre, asombrado, que tiene "bragueta", mientras el Escolar disimula gritando: "Milagro"¹⁴. En la comedia del XVII el recurso no falta, pero es escaso.

¹⁴ *Propalladia and Other Works*. Ed. de J. E. Gillet. Bryn Mawr. Pennsylvania. 1943, vol. II, pg. 428.

Lo encontramos, por ejemplo, en *Los malcasados de Valencia*, donde la enredadora Elvira mete al francés Pierres, disfrazado de mujer, en la alcoba del viejo Galindez, quien mientras espera a su amada hace alardes de virilidad y sueña con dejarlo-a preñado-a.

Pero en general la comedia prefirió explorar el juego erótico del hombre con la mujer disfrazada de hombre: rozaba así el tema tabú del pecado nefando y su terrible penalización inquisitorial. En esta misma comedia, *Los malcasados de Valencia*, don Alvaro, casado con doña Ipólita, ha introducido en su casa a su amante Elvira, disfrazada de paje Antonio, y allí convive con ambas. En un momento dado, Alvaro y Elvira, refugiados en la alcoba, se hacen el amor. Galíndez los sorprende y se hace cruces:

"¿Esto es España o Sodoma?
¡Oh, Sagrada Inquisición!
Mi amo y Antonio son
Licenciados de Mahoma."

Los espía por el agujero de la llave y se le escapa este reticente comentario:

"mas tapanle también
por sólo que es agujero"

Y admirado por la fogosidad de los amantes exclama:

"Con razón llaman nefando
a este pecado de fuego"

También Ipólita, la esposa, acudirá al agujero de la llave, donde no podrá impedir dar rienda suelta a su horror:

"¡Qué extremo grande, qué exceso!
[...]
la ofensa de Dios me pesa,
con razón más que la mía."¹⁵

Nunca fue tan evidente como en este caso la exploración que la comedia se permite de lo prohibido, su rozar las fronteras del peligro, contribuyendo a descargar muchas tensiones sociales, sublimando tal vez la satisfacción de deseos imposibles o profundamente reprimidos.

Pero el verdadero travestismo fue, en la comedia, el de la mujer disfrazada de hombre. Carmen Bravo-Villasante ha explicado su procedencia de la comedia erudita italiana, en concreto

¹⁵ Ed. de L. García Lorenzo. Madrid. Castalia. 1976, vv. 2185-2254.

de La Calandria de Bibbiena, y de GL'Ingannati ,la colectiva comedia de la Academia de los Intronati de Siena, de la que hiciera una versión Lope de Rueda con sus Engañados ¹⁶. El recurso aparece ya utilizado por los valencianos en comedias tempranas, como en el caso de la Sabina de Las suertes trocadas y torneo venturoso o la Casandra de El cerco de Pavía, ambas del canónigo Tarrega. El personaje de la mujer que se disfraza de hombre para seguir a su amante, convivir con él y llevarlo al matrimonio, aparece ya en todo su desarrollo en la Elvira de Los malcasados de Valencia y su polivalencia sexual. El Lope joven lo desarrolló en multitud de comedias; en El lacayo fingido, Sancho-Leonora es sobre todo un astuto enredador y una figura de donaire; pero en Los donaires de Matico, junto a estas dos condiciones, aparece ya la de su capacidad de provocar la sensualidad de las mujeres: de ella se enamorará locamente la fregona de una posada, y la perseguirá con sus achuchones, creyéndola mozo. En El rufián Castrucho, tanto Escobarillo como Beltranico son damas, y Escobarillo resulta además de un atractivo irresistible para la cortesana Fortuna, que asediada por todo el ejército español se muere por el mozalbete ambiguo, hasta el punto de que Escobarillo tiene que salir huyendo cuando a Fortuna se le hacen los dedos huéspedes. Pero tal vez la obra de esta primera época que mejor representa el modelo es La Francesilla , obra en que la francesa Clavela, mujer con el mismo nombre de una de las heroínas de Los engaños - que no de GI'Ingannati- se entrega al español Feliciano, y después huye con él disfrazada de varón -como Matico, y a diferencia de las damas-pajes de El rufián Castrucho o El lacayo fingido, que salen en persecución de sus seductores, como los de la pieza italiana-. Cuando tras un año de peregrinaciones exóticas regresan a España, y se instalan en la casa del padre de Feliciano, el paje Clavela produce la incandescencia de la cocinera, que lo achucha por los rincones y le propone dormir juntos, de la hermana del protagonista, a la que el paje, acorralado, debe confesar que es "sirena de mar/ de medio abajo pescado", y hasta del propio padre, que cuando descubre que es mujer "y que jamás a yegua ofendió" y que es "caponcillo" "de entrambos lados", acaba de perder el seso y va prometiendo su hacienda a quien se la meta en la cama.

Pero sin duda el modelo más acabado de este personaje hermafrodita, de atractivo anfibio, que aparece en escena con capotillo de cintas de seda¹⁷, de talle tan lindo que enamora a las mujeres hasta hacerlas rechazar el modelo de galán-macho y arrogante, que es tan ingenioso como el más ingenioso de los graciosos, y que envuelve con sus marañas a todos los personajes en una

¹⁶ *La mujer vestida de hombre en el teatro español*. Madrid. SGEL. 1976.

danza de la que sólo él-ella retiene los hilos, es sin duda el Don Gil de las Calzas Verdes de Tirso de Molina.

La historia es la de siempre y ya la conocemos: la dama seducida y abandonada se echa a la calle disfrazada de paje y peregrina en seguimiento de su amante infiel, estorbando sus intenciones de casarse con otra mujer y finalmente, y tras múltiples ardides, lo persuade y conduce al altar. Es la historia de base de *Gl' Ingannati* de Siena, de *Los engañados* de Rueda, de *El rufián Castrucho* o de *El lacayo fingido*. Lo nuevo en la obra de Tirso es su desmesura, la audacia con la que lleva más lejos que nadie el enredo, y al hacerlo, abre horizontes de significación hasta entonces inexplorados.

No es ella, doña Juana, quien comienza a mentir. Es don Martín, el amante infiel, quien empujado por la codicia de su padre, abandona Valladolid, se presenta en Madrid, y corteja a la rica heredera doña Inés, pero con un nombre falso, el de don Gil, y una identidad falsa también, la de ser un amigo de sí mismo, de don Martín. Todo ello para evitar la acción de la justicia, que podría perseguirlo para hacerle cumplir la palabra de matrimonio dada a Doña Juana.

El agresor crea, pues, una ficción;:la de don Gil. Pero la agredida se apropiará de esa ficción. También ella se llamará don Gil, y sus ropas y calzas verdes proporcionarán el apellido: de las calzas verdes. A partir de este momento, doña Juana-don Gil se anticipará uno por uno a todos los pasos de don Martín-don Gil: "Mi amo hermafrodita", "caponcillo y con cosquillas", como le llama su criado Caramanchel, enamora a doña Inés y aun a doña Clara¹⁸, antes de que don Martín pueda ni siquiera conocerlas. De manera que cuando se presenta don Martín como don Gil, será considerado como un usurpador, y por tanto rechazado con fastidio:

"¿Don Gil tan lleno de barbas?

Es el Don Gil que yo adoro

Un Gilito de esmeraldas."¹⁹

¹⁷ Excepto en *Los donaires de Matico*, en que se presenta semitapada-semidesnuda con una piel de león.

¹⁸ "¡Ya por el Don Gil me muero/ Que es un brinquillo el Don Gil!", exclama Inés, y poco después: "¡Muy enamorada estoy!" Por su parte, Doña Clara: "¡Perdida de enamorada/ Me tiene el Don Gil de perlas!" Pgs. 1724 y 1725 de la ed. de L. de los Ríos, *Obras Dramáticas Completas*, Madrid, Aguilar, t. I, 1969, 3a.

¹⁹ *Ibid.* pg. 1726.

Le arrebató el nombre, le arrebató la novia, le arrebató el dinero, incluso le arrebató la historia inventada, y al hacerlo la transforma. Y cada vez que le arrebató alguna de las cartas de su juego lo devuelve a su condición de base, la de usurpador. El don Gil que pretende a doña Inés, le cuenta a ésta que no es don Gil sino don Miguel de Ribera²⁰, huésped del verdadero don Gil de Albornoz, que a su vez era amigo de don Martín: como don Martín no se podía casar con doña Inés, comprometido como estaba con una tal doña Juana, cedió la boda a don Gil, pero se anticipó don Miguel, presentándose a doña Inés como don Gil. Doña Juana engaña a doña Inés con la verdad. Convierte la verdad en ficción.

Pero doña Juana no sólo ha creado una ficción, la de don Gil de las Calzas Verdes de Burgos, y se ha apropiado de otra, desmontándola, la de don Gil de Albornoz de Valladolid, sino que además crea otra: la de doña Elvira. La mujer que finge ser hombre hace que el hombre fingido finja ser mujer. El personaje se desdobra, asume las dos caras de los hermanos gemelos de la comedia italiana, inspirados en los clásicos Menecnos que Timoneda redescubriera. Pero va más lejos: una misma substancia y tres personas distintas, como la Santísima Trinidad. El mismo actor circula, se hace, deshace y contrahace entre doña Juana, Don Gil y doña Elvira. Y cada uno de los tres personajes tiene su propia historia: doña Juana está en Valladolid, preñada y encerrada en un convento; don Gil anda escondiéndose por Madrid, enamorando a doña Inés y doña Clara, y dispuesto a vivir de ellas si se queda sin dinero; doña Elvira alquila la casa vecina a la de doña Inés y le cuenta que ha sido seducida y abandonada por un tal don Miguel, de Burgos, verdadera identidad del falso don Gil y falso don Martín.

Doña Juana, que mueve todos los hilos de esta intrincada maraña, declara:

"Ya soy hombre, ya mujer,
Ya don Gil, ya doña Elvira;
Mas si amo, ¿qué no seré?"

Y su fiel criado Quintana le dice: "Vamos, Juana, Elvira, Gil".

Y ella contesta: "Gil, Elvira y Juana soy"²¹.

Pero el camino de la ficción empuja todavía más lejos. Una ficción obliga a otras, como una cereza a su racimo. Doña Juana, que finge ser don Gil, que finge ser doña Elvira, hace creer a doña Inés que don Gil de las Calzas Verdes se ha enamorado de doña Elvira. Con una suprema muestra

²⁰ Después, por cierto, se despistará Tirso y lo llamará, repetidamente, D. Miguel de Cisneros (pgs. 1740, 1742...)

de narcisismo y de desdoblamiento actoral, doña Juana, la abandonada, hace enamorarse a sí mismo de sí misma, y se hace rechazar por ella misma.

Y más ficciones. "Marañas/traza nuevas mi venganza"²². Doña Juana hace creer a don Martín que doña Juana ha muerto allá en Valladolid, en el convento, y que ahora le persigue por Madrid, como alma en pena, en condición de fantasma.

Pero las ficciones se escapan de sus manos. Quintana y Caramanchel las multiplican. Ahora resulta que las dos criaturas de ficción de doña Juana, don Gil y doña Elvira pasan juntos noches de loco erotismo.

Y doña Juana sigue fabricando: hace creer a su padre que agoniza en Alcorcón, asesinada a puñaladas por don Martín. Y le cuenta a doña Clara que don Gil a quien ama en realidad es a ella. La furia de doña Inés no conoce límites:

"¿A tres mujeres engaña
el amor que fingir quieres?
A salir con esa hazaña,
casado con tres mujeres,
fuera Gran Turco en España.
Conténtate, ingrato, infiel,
con doña Elvira, relieves
y sobras de Don Miguel
[...]
fruto que otro ha desflorado
y ropa que otro ha rotpido."²³

Y la confusión de Caramanchel tampoco:

"¡Jesús! ¿Qué es lo que estoy viendo?
¡Don Gil con basquiña y toca!
[...]
¿De día, Gil; de noche, Gila?
¡Oxte puto! ¡Punto en boca!

Y reniega:

²¹ Ibid. pg. 1741.

²² Ibid. pg. 1738.

"Azotes dan en España,
por menos que eso. ¿Quién vio
un hembri-macho, que afrenta
a su linaje?"

Por lo que decide despedirse:

"Amo o ama,
despídome: hagamos cuenta.
No quiero señor con saya
y calzas, hombre y mujer;
que querréis en mi tener
juntos lacayo y lacaya.
No más amo hermafrodita,
que comer carne y pescado
a un tiempo, no es aprobado".²⁴

La escena del balcón del tercer acto conduce la confusión a su apogeo. Este tipo de escena, en la que las sombras de la noche ayudan a confundir las identidades, y son habilmente explotadas para el engaño, era un recurso desarrollado por Tárrega en *El Prado de Valencia*, y desde entonces se había convertido en momento casi insustituible de la comedia. Pero en la obra de Tirso la confusión adquiere rasgos babélicos.

En el balcón están doña Elvira, que es doña Juana, y doña Inés. En la calle ronda don Juan, que se finge don Gil de las Calzas Verdes, pero a quien doña Elvira-doña Juana-don Gil cree don Martín. Llega entonces don Martín, que finge ser don Gil el barbado, pero que ahora va disfrazado de don Gil de las Calzas Verdes, y así se lo traga don Juan, al que a su vez don Martín imagina ser el fantasma de doña Juana, y al que llama doña Juana una y otra vez para regocijo del público. Se incorpora a la fiesta doña Clara, que también se hace pasar por don Gil de las Calzas Verdes. Y esta vez doña Inés sí que cree que es el suyo, por la voz femenil. Don Juan, caballero demasiado elemental para estas marañas, enloquece en este momento, y echándose encima de doña Clara-don Gil le grita: "Don Gil me llamo, aunque vos habéis fingido que es don Miguel mi apellido". ¡El

²³ Ibid. pg. 1749

²⁴ Ibid. pg. 1752.

pobre asume a la vez casi todas las ficciones: la de don Gil de las Calzas Verdes, la de don Gil de Albornoz, la de don Miguel y, por tanto, la de don Martín! Entonces el auténtico don Gil de las Calzas Verdes, que ha bajado del balcón, creyendo que en la calle está don Martín, su amante, se presenta y pide paso. Caramanchel, que contempla el espectáculo desde un rincón exclama: "Don Giles llueve Dios hoy". Y todos, abajo, recitan: "Don Gil el verde soy yo". Caramanchel, obnubilado, decide marcharse: "Lleno de Giles me voy".²⁵

En la escena del balcón nadie tiene una exacta idea de lo que está ocurriendo. Ni siquiera doña Juana. La ficción es tan poderosa, se ha enmarañado tanto, que cobra autosuficiencia, se constituye en realidad: la auténtica realidad, la que todos desean poseer y por la que todos luchan. Una vez creado el sueño de don Gil de las Calzas Verdes, todos los personajes se pelean por apoderarse de él, unos para encarnarlo, otros para gozarlo. Asistimos, sobrecogidos, a la lucha a muerte por la apropiación de una ficción, incluso de un símbolo, el del erotismo, o mejor, el del erotismo hermafrodita.

Wardropper ha explicado que la comedia se constituye a partir de un punto de vista femenino y que nos muestra el triunfo de las mujeres sobre los hombres. Claro que este triunfo de la mujer y de sus enredos sobre el hombre es un triunfo que culmina en la subordinación de la mujer al hombre por medio del matrimonio: la mujer derrota al hombre para poder someterse a él, y en última instancia para reintegrarlo al orden social. Así ocurre con el Don Gil de las Calzas Verdes, pero lo importante, creo, no es tanto el resultado final, como la dialéctica entre el desorden y el orden, la heterodoxia y la ortodoxia, las normas establecidas y el arte de la intriga, y en esta dialéctica la iniciativa es indiscutiblemente de la mujer, y el punto de vista que se ofrece al espectador para que se adhiera a él es el punto de vista femenino, y el conjunto de valores que la comedia exalta -la libertad de conducta, el ingenio, la astucia, el enredo, el amor, la imaginación- al ser encarnados casi siempre por mujeres implican un punto de vista femenino, o dicho de otro modo: estos valores constituyen el contenido semántico de las estrategias femeninas de la comedia.

En Don Gil de las Calzas Verdes el punto de vista masculino es totalmente ridiculizado a través de la figura de D. Juan, un tópico macho hispánico, tan soberbio como estúpido, obsesionado por su honor y sus privilegios de clase, celoso hasta el ridículo, que se pasa la comedia con la espada en la mano, amenazando matar a unos y a otros. Es el mismo Don Juan que el de La verdad

²⁵ Se trata de las escenas 10 a 17 del tercer acto.

sospechosa de Ruíz de Alarcón o el don Filiberto de *El caballero del Milagro* de Lope de Vega: un bárbaro medio idiota, aunque muy varonil, destinado como un toro al sacrificio.

Incluso don Martín, prototipo del principio masculino de la comedia, es totalmente vencido en su capacidad de provocar atracción o adhesión. Don Martín, que entra en la escena del balcón cantando sus propias alabanzas, pues nadie "de mejor cara y talle" que él, nadie "más cuerdo", nadie "más noble o bien nacido", y pocos con tanta hacienda, sale de la escena descalabrado. Triunfa sobre él la imaginación y un modelo de erotismo ambiguo, hermafrodita, de caballero lindo, que sabe bailar como los ángeles y es delicado y dulce con las mujeres. Es en verdad el triunfo del mundo al revés, al menos en lo que al erotismo se refiere.

Al día siguiente todas las ficciones precipitan sus castigos sobre don Martín y lo convierten en multiplicada víctima: lo apresan por haber apuñalado a doña Juana en Alarcón, por haber incumplido la palabra de boda con doña Clara, por haber herido a don Juan... Derrotado por todas las ficciones don Martín no tendrá más alternativa que la que doña Juana se digne otorgarle.

Y en este desenlace cristaliza otro de los rasgos fundamentales de la comedia y de la cosmovisión barroca: se comienza con una invención, la invención actúa, se complica, se emancipa, acaba desplazando a la realidad, de manera que hasta la realidad es ficción, y así es posible engañar con la verdad, como llega a hacer don Gil, o la doña Elvira de *Los malcasados de Valencia*, o tantos otros, y es posible que arrastrado por la ficción el actor llegue a representar no personajes figurados, sino su propia identidad, como doña Juana, que transformada en doña Elvira, llega a representar su propia historia de abandono, o como Escobarillo, el paje de *El rufián Castrucho*, que se ve obligado a "actuar" como lo que realmente es, una mujer, en la cama de su amante. Llega un momento en que todo lo ourrido "parece sueño" como se dice en *Los malcasados de Valencia*, antes de que lo diga Calderón, y en que es imposible distinguir las burlas de las veras, pues ambas mezclan sus efectos: Don Martín tiene que pagar en la realidad por delitos que ha cometido en la ficción. Y en una comedia extremadamente sofisticada del joven Lope, *Las burlas de amor*, los personajes acaban siendo en la realidad aquello que habían fingido ser, pero que estaban seguros de no ser.

Todo es posible en la comedia barroca, y el aparatoso gesto de orden de la última escena no abole la totalidad del desorden generado en el enredo. La declaración de derechos de libertad e imaginación en que se constituye: la última palabra, por una vez siquiera, no tiene la última palabra.

Juan Oleza

Universitat de València

Febrero de 1989