



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



**Universitat Autònoma
de Barcelona**

**La máscara en las comedias y
entremeses cervantinos**

Una relación entre esencia y apariencia

Giselle Cristina Gonçalves Macedo



**Universitat Autònoma
de Barcelona**

**La máscara en las comedias y
entremeses cervantinos**

Una relación entre esencia y apariencia

Giselle Cristina Gonçalves Macedo

Tesis doctoral dirigida por el
Prof. Dr. Gonzalo Pontón Gijón

Universitat Autònoma de Barcelona
Departamento de Filología Española

2022

Esta investigación ha sido posible gracias a una beca pre-doctoral otorgada por la CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), fundación del Ministerio de Educación de Brasil (MEC), durante el período de 07/2015 a 09/2017.

*A mi hijo, Caetano,
que creció junto con esta tesis.*

Agradecimientos

Es difícil, después de tantos años en el doctorado, viviendo en un país que no es genuinamente mío y teniendo que construir no solamente una tesis, sino todas las relaciones vinculadas con los distintos ámbitos de la vida, mencionar a todas las personas que me han ayudado, directa o indirectamente, en la elaboración de este trabajo. Han sido muchas y, sin duda, me siento muy grata por todo el apoyo, la palabra de motivación, el auxilio con bibliografía, la ayuda con mi hijo y todas las demás demostraciones de afecto y compañerismo.

En primer lugar, me gustaría dar las gracias a la Universitat Autònoma de Barcelona, por aceptarme como estudiante del programa de doctorado, y a la CAPES (*Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior*), institución vinculada al Ministerio de Educación de Brasil, por concederme una beca de estudio relacionada con el *Programa de Doutorado Pleno no Exterior* durante los años de 2015 a 2018.

De modo especial, quería agradecerles a todos los profesores que formaron parte de mi trayectoria en este tiempo de investigación: a mi director Gonzalo Pontón, por su gran amabilidad, su total disponibilidad, sus orientaciones académicas y su respeto y comprensión en todas las situaciones adversas que han surgido durante estos años. A él, mi total admiración y gratitud. A Ramón Valdés, por sus enseñanzas literarias en todos los seguimientos y por sus inúmeros auxilios con las burocracias correspondientes al programa de doctorado de la

Universitat Autònoma de Barcelona. A la profesora Angela Fernandes, por recibirme de brazos abiertos y hacerme sentir en casa en la Universidade de Lisboa, durante mis tres meses de investigación en tierras lusitanas. A José Montero Reguera, por su demasiada generosidad y por recibirme tan amablemente en la Universidad de Vigo durante mi corta estancia. Por último, al profesor Christophe Couderc, por su disponibilidad durante mis pocos días en la Université Paris Nanterre y por su interés en mi trabajo.

Mi total gratitud también a mi madre, Lázara, por compartir mis planes como suyos y por apoyarme incondicionalmente; a mis tías Dina y Rosa y a mi primo André, por todo el apoyo, confianza y buenas vibraciones. A mis amigos de aquí y de allí, en especial a mi querida Bel, mi sincero agradecimiento y cariño.

A Pedro, mi compañero de vida, le agradezco inmensamente por el amor, cuidado y soporte que ha dedicado a mí en estos últimos ocho años. Y a Caetano, mi hijo, le dejo un agradecimiento registrado para la posteridad; para cuando pueda dimensionar todo el auxilio que me ha proporcionado en los diversos momentos en los que no he podido jugar con él, con el objetivo de concretizar este proyecto. Esta tesis no existiría sin tu apoyo, mi amor.

Índice

INTRODUCCIÓN	11
PARTE I - La máscara y sus diferentes perspectivas: social, comportamental y dramática	21
I.1 Sobre la máscara	23
I.1.1 El enmascaramiento y su relación con los conceptos de simulación y disimulación	23
I.1.2 El enmascaramiento en el teatro de Cervantes	33
I.2 El enmascaramiento y la sociedad en los Siglos de Oro	39
I.3 El enmascaramiento y el decoro en el teatro de Cervantes	47
I.4 El enmascaramiento y el metateatro en el teatro de Cervantes	61
PARTE II - Análisis de las Ocho Comedias	75
II.1 <i>El gallardo español</i>	77
II.2 <i>La casa de los celos y selvas de Ardenia</i>	98
II.3 <i>Los baños de Argel</i>	107
II.4 <i>El rufián dichoso</i>	119
II.5 <i>La gran sultana</i>	128
II.6 <i>El laberinto de amor</i>	146
II.7 <i>La entretenida</i>	159
II.8 <i>Pedro de Urdemalas</i>	169

PARTE III - Análisis de los Ocho Entremeses	183
III.1 <i>El juez de los divorcios</i>	185
III.2 <i>El rufián viudo</i>	193
III.3 <i>La elección de los alcaldes de Daganzo</i>	199
III.4 <i>La guarda cuidadosa</i>	207
III.5 <i>El vizcaíno fingido</i>	217
III.6 <i>El retablo de las maravillas</i>	224
III.7 <i>La cueva de Salamanca</i>	236
III.8 <i>El viejo celoso</i>	243
CONCLUSIÓN	253
CONCLUSÃO	261
RESUMEN	269
RESUMO	270
BIBLIOGRAFÍA	271

Introducción

Que la literatura de Miguel de Cervantes se muestra como una amalgama entre el pasado y su contemporaneidad es algo de lo que no nos caben dudas. Situado entre el renacimiento de la tradición aristotélica y las nuevas reformulaciones dramáticas dictadas por el “monstruo de naturaleza”,¹ la literatura del escritor alcalaíno parece nutrirse de dichas fuentes de manera no dogmática, rompiéndolas o transformándolas de acuerdo con su compromiso ético y estético.² No se trata de un defensor de las ideas clásicas o anticlásicas, como afirma Antonio Rey Hazas, “porque lo único que le interesaba era la calidad estética de la comedia, y a ella contribuían sin duda los ‘preceptos del arte’”. De ahí que “si las normas clásicas servían para alcanzar la altura artística necesaria, fueran siempre bienvenidas; tanto al menos, como las innovaciones barrocas que se atenían al mismo fin estético” (Rey Hazas 2005: 44). Más que una originalidad, ya que el concepto se muestra un tanto anacrónico para los considerados siglos áureos,³ lo que se puede observar en la obra cervantina es una creación basada en la libertad, en la imitación y superación de la tradición literaria, a partir del proceso mimético y combinatorio tanto de la referencia clásica como de la

¹ La expresión remite al *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), en el que Lope de Vega dice: “Si pedís parecer de las que ahora / están en posesión, ya que es forzoso / que el vulgo con sus leyes establezca / la vil quimera de este monstruo cómico...” (Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, p. 140).

² “Entre la interpretación canónica de la *Poética* de Aristóteles, y la lectura no menos canónica del teatro de Lope de Vega, se ha situado tradicionalmente la obra de Cervantes, limitando con frecuencia su singular contribución a la génesis de la novela moderna, y olvidando excesivamente que su teatro constituye la dramatización de una forma experimental de hacer comedias, mucho más relevante y necesaria para la comprensión de la literatura de lo que hasta el momento se había creído” (González Maestro 2000: 37).

³ “El escritor de aquella edad, educado en la doctrina que consagró el humanismo, sitúa la imitación en el centro de su actividad. La originalidad absoluta constituye un ideal remoto que no se niega, pero tampoco se postula exigentemente: es privilegio concedido a poquísimos, y existe, además, la posibilidad de alcanzarla con el método imitativo” (Lázaro Carreter 1980: 95).

moderna, lo que le posibilita engendrar un teatro, objeto de estudio del presente trabajo, voluntariamente heterodoxo.⁴

Para Aurelio González, las *Ocho Comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, de 1615, son un ejemplo del grado de experimentalismo de Cervantes, una vez que concentran gran parte del repertorio cómico de la época (comedias de capa y espada, como *La entretenida* y *El laberinto de amor*; comedia de santos, como *El rufián dichoso*; comedia morisca, como *El gallardo español*, *Los baños de Argel* y *La gran Sultana*; comedia caballeresca, como *La casa de los celos*, y comedia de figurón, como lo es *Pedro de Urdemalas*), además de referencias que van desde la tradición ariotesca hasta la folklórica, configurando, así, un verdadero proyecto dramático (González 1998: 583). Este parece diversificarse no solamente como un modo de demostrar al público el dominio teatral de Cervantes (de un teatro que, a pesar de publicado en 1615, puede remitir a décadas anteriores), sino también como una forma de reflejar las complejidades de la vida (González Maestro 2000: 69), siendo uno de sus desafíos los límites entre la ficción y la realidad. Como afirma Kazimierz Sabik, se trata de “una de las constantes fundamentales, que tiene que ver con la cosmovisión cervantina”, es decir, “la estrecha relación entre vida y literatura que se basa en el principio de la verosimilitud” (Sabik 2001: 1039).

Quizá sea dicha cosmovisión cervantina, citada por Sabik, la responsable de un recurso corriente entre las “figuras”⁵ de sus comedias. Heterodoxos,

⁴ “La heterodoxia y la extemporaneidad son las principales características del teatro cervantino. Cervantes escribió un teatro intencional y voluntariamente heterodoxo, cuyo resultado inmediato fue el fracaso ante el público de su tiempo, debido a la extemporaneidad de sus planteamientos” (González Maestro 2013: 12).

disconformes o “desarraigados de su familia, del lugar, de la sociedad” (Vivar 2014: 24), los personajes de Cervantes se revelan, no raras veces, dicotómicos, como si percibieran dentro de sí la desvinculación entre lo real y lo imaginario, lo que viven y lo que podrían vivir, lo que son y lo que podrían ser (Vivar 2014: 24). Esta naturaleza dramática se manifiesta como la responsable por romper con los límites fijados por las teorías teatrales de la época, permitiéndoles a los personajes actuar con autonomía y libertad. En este sentido, la organización dual y jerárquica de los personajes-tipo, como es el caso de los amos y criados, reyes y súbditos, galanes y damas etc., cuyas actitudes “vienen de antemano definidas, o por lo menos acotadas, por una serie de limitaciones vinculadas con los criterios de la edad, el sexo, la apariencia física, y, de forma menos precisa, también con cierto estilo en la forma de representar” (Couderc 2006: 25),⁶ no se muestra suficiente para las figuras dramáticas cervantinas.

El pensamiento, para estas, parece situarse por encima del comportamiento, desencadenando una mayor preocupación de Cervantes en “desarrollar las posibilidades de su experiencia psíquica, reclamada por el desarrollo y las condiciones de la libertad humana, que una rigurosa información legislativa sobre derechos y deberes morales, sobre honras y deshonoras hereditarias” (González Maestro 2013: 35). Algo que, para Francisco Vivar, además de reproducir

⁵ “Nada sistemático, en suma, puede concluirse a partir de esas indicaciones sobre el perfil de los actores. Con todo, más allá de las dudas que permanecen enteras, existe una jerarquía entre los papeles de la Comedia áurea, que se expresa mediante la noción de ‘figura’, seguramente la palabra más empleada para designar al moderno ‘personaje’, y que alterna con ‘persona’ en el paratexto que acompaña la publicación de las comedias áureas, como en los textos teóricos dedicados al teatro” (Couderc 2006: 24).

⁶ A pesar del trabajo del profesor Christophe Couderc, *Galanes y damas en la Comedia Nueva* (2006), no referirse directamente al teatro cervantino, en este estudio se optó por seguir algunos de sus términos clasificatorios como marco de comparación.

ficcionalmente un carácter más humano, es responsable por encaminar a los personajes hacia la transgresión de sus límites, siendo una ocasión el uso de la máscara (Vivar 2014: 24). En el teatro de Cervantes, es posible identificar a diversos personajes que desean ser ellos mismos o que quieren ser lo que no son, “pero que están dispuestos a mentir, a adoptar otras personalidades, a disfrazarse o incluso a arriesgar su vida y su honor por mantener su identidad o por alcanzarla” (Gómez Canseco y Valle Ojeda Calvo 2015: 49).

En la necesidad de representación se pone de manifiesto con una mayor claridad de la metamorfosis, la multiplicidad que caracteriza al ser humano. La tendencia a actuar es la afirmación del ser humano como “persona” en el estricto sentido etimológico que tiene la palabra de “máscara”. La caracterización de “persona” implicaría la aceptación de la metamorfosis que se manifiesta en la capacidad de representación. El hombre se pone un disfraz, se metamorfosea en un mundo que es teatro (Vivar 2014: 109).

La transformación del personaje (o la utilización de la personalidad fingida, las “identidades ocultas, cambiadas, confundidas, combinadas [...], como manifestaciones particulares del universal procedimiento del disfraz, del engaño a los ojos, en el marco barroco de la inestabilidad de lo real por los juegos de ser y apariencia”) (Díez Borque 2011: 31-32) es un recurso característico del teatro del Siglo de Oro. Según documenta José Homero Arjona, la técnica del disfraz varonil, por ejemplo, puede ser observada en casi una cuarta parte de los trabajos

dramáticos de Lope de Vega, como es el caso de *Lo fingido verdadero* (escrita sobre 1608) y *Los locos de Valencia* (compuesta alrededor de 1590). En Tirso de Molina, el recurso se manifiesta en más de veinte comedias, siendo algunos ejemplos *La dama del olivar* (1614), *Don Gil de las calzas verdes*, (1615) y *El amor médico* (1620). Ya en Calderón, aunque en menor proporción (de más de cien piezas estudiadas por Arjona, solo siete presentan el disfraz varonil), el procedimiento se muestra evidente en *La vida es sueño* (1635) y en *La devoción de la cruz* (1636) (Arjona 1937: 2-5).

En las comedias y entremeses cervantinos son tantos los personajes que se enmascaran que, muy probablemente, el procedimiento no sea una casualidad. Aurelio González, en su trabajo *El disfraz en las comedias cervantinas*, resalta que el artificio de la máscara se muestra esencial en *El laberinto de amor* y en *Pedro de Urdemalas*, “primordial en una de las tramas secundarias de *La gran sultana*, muy importante en la intriga amorosa de *El gallardo español*” y “ocasional en *La casa de los celos*, *Los baños de Argel* y *La entretenida*” (González 1998: 584), lo que refuerza la importancia de la técnica en la concepción dramática del autor.

González resalta cuatro tipos diferentes de disfraces en las *Ocho comedias* (González 1998: 584):

- a. El de mujer vestida de hombre (como es el caso de Margarita, en *El gallardo español*, o de Julia y Porcia, en *El laberinto de amor*);
- b. El de hombre vestido de mujer (como Lamberto en *La gran sultana*);
- c. El que cambia la actividad del personaje (como, por ejemplo, Pedro, que finge ser un labrador, un ciego, un gitano, etc. en *Pedro de Urdemalas*);

- Angélica, que se disfraza de pastora en *La casa de los celos*, o Dorotea y Cristina, que salen como fregonas en *La entretenida*);
- d. El que permite la sustitución del personaje (como Halima, en *Los baños de Argel*, que sale con un velo en el rostro en lugar de Zara; o como Porcia, que sustituye a Rosamira en *El laberinto de amor*).⁷

Como se puede ver por lo expuesto hasta aquí, Cervantes maneja el recurso teatral del disfraz en toda su gama de posibilidades constructivas ya que va desde ser el elemento estructurante en dos de sus comedias (*El laberinto de amor* y *Pedro de Urdemalas*) hasta usos meramente incidentales (*La casa de los celos* y *La entretenida*). Desarrolla el tópico de la mujer vestida de hombre, pero no descuida las otras posibilidades. Por otra parte el disfraz en las comedias cervantinas tiene sobre todo un gran valor escénico, es un recurso que potencia significados (González 1998: 589).

Siendo así, es posible afirmar que el conjunto que forma la principal obra teatral cervantina presenta un punto en común: el enmascaramiento de ciertos personajes que ocultan su verdadera identidad en función de un objetivo. Dicha disimulación de personalidades y simulación de otras figuras parecen vincularse a un cierto juego entre esencia y apariencia, dualidad que, junto a una serie de estructuras dicotómicas (Fine 2006: 7), demuestra formar parte de la concepción dramática de Cervantes.

⁷ Además de estas clasificaciones, sería interesante pensar en la relación entre esencia y apariencia también en *El rufián dichoso*, comedia en la que la transformación del protagonista va de un polo a otro (de rufián a santo), de modo radical.

El presente trabajo tiene, como objetivo, analizar la relación entre ser y parecer en las *Ocho comedias y ocho entremeses cervantinos*, a partir de la técnica de enmascaramiento de sus personajes. Para eso, hemos dividido la tesis en tres partes:

- en la Parte I, optamos por introducir el concepto de enmascaramiento desde las ideas de simulación y disimulación, destacando también la heterogeneidad del recurso en el teatro de Cervantes; además, relacionamos la máscara con tres posibles vertientes: la social, conectada a los valores propios de los Siglos XVI y XVII y sus contradicciones; la comportamental, referente al decoro y a las estrategias de transformación de los roles sociales y, por último, la dramática, vinculada al metateatro como recurso de desarrollo escénico;
- en la Parte II, analizamos, en apartados independientes, cada una de las *Ocho comedias cervantinas*, desde el punto de vista de los enmascaramientos y del juego entre esencia y apariencia derivado de estos;
- en la Parte III, estudiamos, también en distintas secciones y siempre a partir del recurso dramático en cuestión, los *Ocho entremeses* del autor alcalaíno.

Se espera, con el desarrollo de esta investigación, confluir, de modo particular y con aportaciones propias, con la línea de reflexión sobre el enmascaramiento en el conjunto de comedias y entremeses del autor, esparcida en diferentes trabajos, como *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)* (1976), de Carmen Bravo-Villasante; *La mujer vestida de hombre en el teatro de Cervantes* (1992), de Kenji Inamoto; *El disfraz en las comedias cervantinas* (1998) y *La*

mujer vestida de hombre - aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica (2004), de Aurelio González, y *La verdad y la mentira en el teatro de Cervantes* (2004), de Pilar Alcalde Fernández-Loza; también, de modo genérico, con los estudios críticos acerca el teatro de Cervantes, en el intento no solo de resaltar trazos de su poética dramática, sino también de entender el pensamiento y la sociedad que lo circundan y se reflejan en su modo de hacer y pensar el teatro.

En un mundo recorrido por la ambigüedad y la duda, las criaturas cervantinas ahondan sin cesar las relaciones cambiantes del ser y del parecer. En lugar de identificarse con una “naturaleza” dada por adelantado, se inventan a medida que se descubren, a riesgo de realizarse sólo en el mundo de lo imaginario. (Canavaggio 1995: 59).

PARTE I

**La máscara y sus diferentes perspectivas:
social, comportamental y dramática**

I.1 Sobre la máscara

I.1.1 El enmascaramiento y su relación con los conceptos de simulación y disimulación

Tanto la definición presente en el *Tesoro de la lengua castellana o española* como la que consta en el *Diccionario de autoridades* trabajan con la idea de disfraz vinculada a la de disimulación. El disfraz puede ser explicado, en la primera referencia, como “el habito y vestido que un hombre toma para dissimularse, y poder ir con mas libertad” (Covarrubias Horozco 1611), o, en la segunda, como un “artificio para dissimular o encubrir alguna persona o cosa, que no sea conocida, desfigurándola”; un “vestido particular de máscaras, que se usa en fiestas públicas y saraos, especialmente en el Carnaval”, y, por último, como la “dissimulación con que se da a entender otra cosa de lo que se siente” (RAE 1726-1739).

Los conceptos de simulación y disimulación provienen de los términos latinos *simulatio* y *dissimulatio*, que significan, básicamente, el engaño y la ficción (Torres 2005: 1).⁸ No obstante, su origen parece vincularse, más específicamente, a los términos griegos *alazoneia* (jactancia) y *eironeia* (ironía), respectivamente.

⁸ De acuerdo con el *Tesoro*, “disimular, no darse por entendido de alguna cosa [...]”. <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/684/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>. Ya según el *Diccionario de Autoridades*, el término simulación se refiere a “la acción de simular, ù disimular”; “representar alguna cosa, fingiendo, ò imitando lo que no es” (Real Academia Española).

En la comedia griega antigua, explica Pere Ballart, existen dos personajes, debidamente enmascarados y totalmente reconocidos por el público. El primero, “alardeando de su valentía, sus amores o sus conocimientos” (Ballart 1994: 39) mantiene como interlocutor necesario al segundo, “que no perdonará la oportunidad de ridiculizar al falso bravo” (Ballart 1994: 40). Y complementa:

[...] es en este choque tan primario entre presunción y astucia, entre ingenuidad y disimulo, donde cabe ver el origen de toda ironía. Los griegos tenían para designar a esos dos personajes que he descrito los nombres de *alazon* (ἄλαζών) y *eiron* (εἴρων), los cuales dieron rápidamente, por derivación natural, los términos *alazoneia* y *eironeia*. Así, el primero pasó a significar toda aquella actitud vanidosa, y en el fondo estúpida, de quien finge unas aptitudes que está muy lejos de poseer, mientras que el segundo [...] indicó a partir de aquel momento el talante de alguien que, en apariencia desvalido, esconde su juego y, por medio de sinuosas estratagemas, se sale con la suya (Ballart 1994: 40).

Dichos pares aluden a técnicas de apariencia, sean como una “forma de fingir”, en el caso de la *simulatio* o la jactancia; sean como un “arte del encubrimiento”, en el caso de la *dissimulatio* o la ironía (Eremiev Toro 2009: 170). En su *Ética Nicomaquea*, Aristóteles reserva a la jactancia y a la ironía puestos en los antagónicos polos de los vicios, siendo la sinceridad el punto medio o la virtud entre las dos ideas. A la jactancia, relacionada con la simulación, se le otorga el sentido de enseñar lo que no es, mientras que a la ironía, conectada a la

disimulación, ocultar lo que es (Torres 2005: 20): “El jactancioso es aquel que se atribuye lo que le da la gloria; en cambio, el irónico niega o le resta importancia a lo que le pertenece, mientras que el sincero reconoce las cualidades que posee sin agregar o quitar ninguna” (Eremiev Toro 2009: 171).

Pues bien, se considera que es jactancioso el que finge [cualidades] prestigiosas que no tiene, o [finge] que son más grandes que las que tiene. El irónico, al contrario, niega las que tiene o las empequeñece. El que ocupa el lugar medio es uno que se muestra tal como es, veraz en la vida y en los dichos, y admite los [atributos] que tiene, [y no finge que son] ni más grandes ni más pequeños (Aristóteles, *Ética*, p. 146).

A partir del siglo XVI, los conceptos de simulación y disimulación dejan de aludir al ámbito vicioso del engaño y pasan, de modo positivo, a participar en la teoría de la razón, relacionándose, prioritariamente, con la “evolución de determinadas instituciones sociales” (Torres 2005: 21).⁹ Los términos parecen ganar un status de arte, destinado a la transformación de una sociedad anteriormente guerrera en cortesana, al desarrollo del “conocimiento y el dominio de sí” (Eremiev Toro 2009: 173) y a la formación del hombre considerado discreto o prudente.

Esta transformación supone un proceso de autoconstitución del individuo, de transformación de su sistema emotivo, de contención de las

⁹ Ver también González García (1994: 63).

emociones, un cambio en los preceptos de las “buenas maneras” en la mesa o en cualquier reunión de la “buena sociedad”, el desarrollo de una gran capacidad de observación psicológica de sí mismo y de los demás, pues de la permanente vigilancia de uno mismo y de los otros depende la propia posición en la jerarquía móvil de poder en la sociedad cortesana. Se construye así un tipo de hombre calculador, siempre a la defensiva, represor de sus reacciones emotivas espontáneas, gran observador y conocedor de su propio yo y buen experto en la observación psicológica del ser humano (González García 1994: 64).

En las primeras tres décadas del siglo XVI, Baldassare Castiglione, en el contexto de la Corte de Urbino, compone *El libro del cortesano*, publicado en 1528 en Italia y traducido al español seis años después por Juan Boscán. En este tratado, Castiglione define a “un nuevo modelo social de comportamiento, ligado a la particular estructura de la corte que al comienzo de la época moderna se convierte, en muchos países de Europa, en el lugar privilegiado de la reglamentación del comportamiento” (Ricci 2015: 101). Entre las características que forman al cortesano, quizá la más importante sea la “disimulación del arte y simulación de la naturaleza” (Ricci 2015: 101), cualidad entendida como la capacidad de fingir la perfección o la naturalización de las acciones, siendo contraria a la afectación o a la “curiosidad ó demasiada diligencia y codicia de parecer mejor que todos” (Castiglione, *El cortesano*, p. 73). El tratadista concibe al hombre cortés como aquel que logra desarrollar ciertas costumbres con tal espontaneidad como si estas fueran innatas, de modo a parecer ser lo que se quiere ser. Es “el esfuerzo de esconder el esfuerzo, ostentación discreta de la naturaleza que debe esconder el

arte” (Ricci 2015: 101): “En esta manera, por lo que ya hemos dicho, podrá el Cortesano huir el vicio de la afetacion y hacer que las cosas medianamente buenas parezcan perfectas” (Castiglione, *El cortesano*, p. 113).

De esto creo yo que nace hasta parte de la gracia; porque comúnmente suele haber dificultad en todas las cosas bien hechas y no comunes, y así en éstas la facilidad trae gran maravilla, y, por el contrario, la fuerza y el ir cuesta arriba no puede ser sin mucha pesadumbre y desgracia y hacellas ser tenidas en poco por grandes que ellas sean, por eso se puede muy bien decir que la mejor y más verdadera arte es la que no parece ser arte; así que en encubrilla se ha de poner mayor diligencia que en ninguna otra cosa; porque, en el punto que se descubre, quita todo el crédito y hace que el hombre sea de ménos autoridad. (Castiglione, *El cortesano*, p. 73)

Como un dominador de la técnica de la imagen o del arte de la (di)simulación, el cortesano es reconocido por su intelectualidad que, combinada con su ingenio, le permite actuar con discernimiento en la producción de las apariencias. No obstante, dicha duplicidad (intelectualidad e ingenio), que parece actuar de modo imprescindible en el hombre cortés, discreto o prudente, es responsable por cierto problema generado a partir del conflicto entre la moral y la política, tema que, a pesar de su antigua discusión, resurge en la España de los Siglos de Oro por intervención de la polémica en torno al pensamiento de Maquiavelo y la orientación política española adoptada en aquellos tiempos. Sobre

eso, comenta Fernández-Santamaría (citando al “más influyente impugnador de Maquiavelo en España” (1980: 742), Pedro de Rivadeneira):

Maquiavelo, dice [Rivadeneira], habla despreciativamente de la iglesia católica; atribuye la felicidad del hombre a la intervención de la fortuna, no a la religión o a la virtud; aconseja al príncipe confiar más en su propio juicio que en el de ningún otro; mantiene que la única causa justa para hacer la guerra es aquella que el príncipe cree conveniente o necesaria; enseña al príncipe cómo la mejor manera de destruir una ciudad o provincia es sembrar en ella el pecado y los vicios; advierte al príncipe que las injurias pasadas jamás se olvidan, y que vale más ser temido que amado (Fernández-Santamaría 1980: 742).

De acuerdo con Rivadeneira, existen dos razones de Estado, es decir, “algo que los príncipes que quieren gobernar bien su estado deben tener siempre presente” (Fernández-Santamaría 1980: 742-743): la primera, más conectada a la idea de simulación, se relaciona con los conceptos maquiavélicos, siendo considerada mala, una vez que “implica engañar abiertamente por razón del Estado” (Fernández-Santamaría 1980: 743); la segunda, más vinculada a la disimulación, alude a los principios cristianos, figurándose, por lo tanto, como buena, ya que “se presta mucho más a distinciones sutiles encaminadas a darle cierta libertad de acción al príncipe” (Fernández-Santamaría 1980: 743). La idea del jesuita es delinear los límites de la razón de Estado, para que estos no representen

los excesos trazados por Maquiavelo y estén en conformidad con los valores religiosos y con cierta “prudencia cristiana” (Fernández-Santamaría 1980: 745).

[...] la prudencia Christiana enseña á disimular, por no hacer mas daño que provecho, según la doctrina de San Agustin [...]. Supuesta esta verdad, que no hay virtud perfecta sino en la Religion Christiana (como queda declarado), de ella se sigue, que las virtudes del Principe Christiano deben ser verdaderas virtudes, y no fingidas; porque á no ser verdaderas, no serían virtudes, sino sombras de virtudes [...] en lo qual Machiavelo enseña una doctrina muy falsa, impía é indigna, no solo de pecho Christiano, pero de hombre prudente y entendido; porque en el libro que escribió del Príncipe muchas veces dice y repite que para engañar mejor y conservar su estado, debe fingir el Príncipe, que es temeroso de Dios, aunque no lo sea; y templado, aunque sea disoluto; y clemente, siendo cruel; y tomar la máscara de las otras virtudes, quando le viene á cuento, para disimular sus vicios, y ser tenido por lo que no es (Rivadeneira, *Tratado de la religión*, pp. 173-174, 261-262).

Es Baltasar Gracián quien considera que, al discreto o prudente, se hace necesario el desarrollo de un arte capaz de reconocer las apariencias del entorno y de fingir frente a las mismas. La intelectualidad, así, se relaciona con cierta capacidad de representación frente a la vida, ya que “tanto se requiere en las cosas la circunstancia como la sustancia” (Gracián, *El Héroe*): “[...] lo primero con que topamos no son las esencias de las cosas, sino las apariencias; por lo exterior se viene en conocimiento de lo interior; y por la corteza del trato sacamos el fruto del

caudal" (Gracián, *El Héroe*). Para el autor de *El Discreto* (1646), la disimulación, conectada al arte del ingenio del ser, se presenta como una de las características primordiales en la composición de este hombre idealizado, formado a partir de la amalgama entre el genio y el ingenio.

No ai velleza sin ayuda, ni perfección que no dé en bárbara sin el realçe del artificio: a lo malo socorre, y lo bueno lo perficiona. Déxanos comúnmente a lo mejor la naturaleza, acojámonos al arte. El mejor natural es inculto sin ella, y les falta la metad a las perfecciones si les falta la cultura. Todo hombre sabe a tosco sin el artificio y ha menester pulirse en todo orden de perfección (Gracián, *El Discreto*, p. 33).¹⁰

Ya para Torquato Accetto, quien, siguiendo los pasos de Aristóteles,¹¹ parece estimar más la disimulación que la simulación como aptitud del hombre discreto, el ocultamiento puede ser considerado como un "mecanismo de protección contra la *hostilitas mundi*, pero 'honesto', intentando salvar el alma humana de la corrupción reinante" (Torres 2005: 16). En el tratado *Della dissimulazione onesta* (1641), Accetto (2012) afirma que la disimulación se refiere al encubrimiento de la verdad; ya la simulación, alude a la mentira: "La dissimulazione è una industria di non far veder le cose come sono. Si simula quello che non è, si dissimula quello ch'è" (Accetto 2012). De esta forma, la

¹⁰ Ver también: "sin ti [el artificio], las mayores acciones se malogran y los mejores trabajos se desluzan...; la inventiva mas rara, la elección mas acertada, la erudición mas profunda, la mas dulce eloquencia, sin el realce de tu cultura, fueron acusadas de una indigna vulgar barbaridad y condenadas al olvido" (Gracián, *El Discreto*, p. 33).

¹¹ "El veraz, que ocupa el lugar medio, es digno de elogio, y los dos que mienten, censurables, pero más el jactancioso" (Aristóteles, *Ética*, p. 146).

disimulación puede ser entendida como un valor moral justo y honrado, muy propio del hombre discreto, siendo reservada a la simulación la falsedad no idónea y vulgar. El juego de las apariencias parece, así, componer el atributo de la discreción, de modo ilegítimo, en el caso de la simulación, y legítimo, en el de la disimulación: “Es gran parte del regir el disimular; hace de dar pasada a las más de las cosas entre familiares, entre amigos, y más entre enemigos” (Gracián, *Oráculo manual*, p. 182).

[La disimulación] no es un engaño, un mostrar lo que no se es, sino un mostrarse a ratos. La simulación no goza de la misma estima para Accetto, pues, a diferencia de la disimulación ella implica el no ser, por lo cual, afirma confusamente el tratadista, conlleva la propia destrucción (Eremiev Toro 2009: 177).

En resumen, en el pensamiento seiscentista, la razón - dada por un mayor control de la naturaleza y por las normas de conducta pautadas en el modelo cortesano - demuestra sobreponerse a la emoción, quitándole a la sociedad de antaño cierta transparencia y espontaneidad y sustituyéndolas por la máscara y la artificiosidad. En este contexto, “la indisimulación produce sólo a un sujeto ininteligible en medio del espacio social; un sujeto desterrado de la realidad, marcado por la locura y marginado por la comunidad de quienes respetan el *statu quo* de una *illusio* engañosa” (Rodríguez de la Flor 2005: 124) - como a un Quijote -, mientras que la disimulación surge como parte inherente del hombre discreto y virtuoso, a quien “todo es producto de un cálculo preciso, que utiliza la

verosimilitud y el decoro estilístico sólo para mejor adaptarse a fines prescritos y ocultos” (Rodríguez de la Flor 2005: 129).

I.1.2 La máscara en el teatro de Cervantes

Está claro que el teatro no se establece como un reflejo cabal de la vida, sino como una composición artística con más o menos “datos de la realidad” (Díez Borque 2011: 30). Sin embargo, es también innegable que el recurso del “engaño a los ojos, en el marco barroco de la inestabilidad de lo real por los juegos de ser y apariencia” (Díez Borque 2011: 31-32) alude a un rasgo cultural propio de los Siglos de Oro. Rodríguez de la Flor demuestra retomar el pensamiento quijotesco al comparar la “Edad de Oro”,¹² “simple y verdadera (según los esquemas mitopoéticos)” a la realidad del siglo XVII, en la que predomina “la confusión y se generaliza el engaño acerca del verdadero estatuto de la realidad” (Rodríguez de la Flor 2005: 31). Según el crítico, “la hipocresía y el engaño culminan paradójicamente en formas civiles, las cuales revelan hasta qué punto el hombre ha sintonizado con la *moria*; con la locura y travestismo generalizado que señorea el espacio social y a las cuales se adapta” (Rodríguez de la Flor 2005: 18).

El enmascaramiento, en el teatro, puede ser comprendido, según propone Rosa Ana Escalonilla, como “una forma de ocultamiento de la verdadera identidad por parte de un personaje real o alegórico (de comedias, autos o piezas

¹² “El elogio de la Edad de Oro, época mítica en la que, según los poetas, la tierra brindaba espontáneamente sus frutos y los hombres vivían felices, era un tópico de la literatura clásica heredado por el Renacimiento sobre el modelo de Ovidio (*Metamorfosis*, I, 89 ss.) y Virgilio (*Geórgicas*, I, 125 ss.). La idealización de la Edad de Oro, vinculada a la literatura pastoril, se desarrolló en España entre el siglo XV y XVII, momento en que se intensificó la vida urbana. DQ proyecta sobre el mito de la época dorada sus utopías caballerescas”. Nota 24 de Joaquín Forradellas (Cervantes, *Don Quijote*, p. 121).

breves) bajo la premisa de la intencionalidad por parte de sí mismo o de un segundo personaje” (Escalonilla 2004: 84). Para Aurelio González, el enmascaramiento se refiere a cierto desplazamiento de la identidad, lo que “implica el cambio u ocultación de la identidad de algún personaje cambiando su apariencia por medio de la indumentaria” (González 1998: 583). Ya Eduardo Olid Guerrero, complementando dicho pensamiento, afirma que la puesta en escena de la máscara se caracteriza, de modo literal, “como ocultación de la identidad en un ritual de las costumbres y modelos sociales áureos” y, de modo figurado, “como tropelía o ilusión de la apariencia de esta nueva ficción que permite al autor reflexionar sobre los problemas de su tiempo” (Olid Guerrero 2015: 10). Por un lado, dichas definiciones parecen contemplar, intrínsecamente, las ideas de disimulación de la real identidad y simulación de una falsa. Por otro, es posible comprender que el recurso del enmascaramiento surge conectado a una estrategia escénica, sin desvincularse en absoluto de una “dimensión vital” propiamente humana.

Recordemos que en el hombre se da como rasgo psicológico latente la tendencia a la teatralidad: de una parte, el presentarnos cómo queremos ser, y de otra, el enmascaramiento para expresar algo distinto a lo que somos ante todos o dar suelta a impulsos vitales (Olid Guerrero 2015: 10).

Se hace importante aclarar, como lo hace Martín Morán (2000: 202), las diferencias entre los términos disfraz, antifaz y uniforme, utilizados para designar distintas formas de enmascaramientos en Cervantes. Al afirmar la máscara, el

disfraz - responsable principalmente por la simulación - se convierte en la negación del yo, lo que le obliga representar un nuevo rol, simulando “lo que las circunstancias exigen” (Martín Morán 2000: 212). Es lo que les ocurre a don Fernando, en *El gallardo español*, al hacerse pasar por el soldado Juan Lozano, o a Julia y a Porcia, en *El laberinto de amor*, al presentarse como Camilo y Rutilio, respectivamente. En otras palabras, el disfraz requiere una escena teatral, una vez que se da a partir del acogimiento de un nuevo papel, sobrepuesto al personaje que lo adopta.

Mientras el disfraz es festivo, el antifaz se muestra trágico; “quien se disfraza lo hace para provocar la risa propia o de los demás; el que se pone el antifaz lo hace por una necesidad contingente que le impone la ocultación y la huida” (Martín Morán 2000: 212). En este sentido, el antifaz se vincula a la negación del yo enmascarado; del otro, una vez que no se adopta ninguna identidad, y de la máscara misma, “pues ni siquiera ella misma se presenta con una identidad reconocible” (Martín Morán 2000: 206). Más conectado a la disimulación, se trata del velo que se sobrepone a la faz, responsable por negar la identidad del yo, “sin llegar a afirmar la del otro; su única identidad es la de no tenerla, la de ser un signo de interrogación” (Martín Morán 2000: 210), como le sucede, por ejemplo, a la dama tapada de *El rufián dichoso*. De acuerdo con Martín Morán, se refiere a la máscara vacía, “sin representar un rol determinado” (Martín Morán 2000: 210), responsable por la ocultación sin metamorfosis y, por eso, carente de “nueva vida, nueva acción” (Martín Morán 2000: 210).

Ya el uniforme, la negación del yo en detrimento del otro, “inmoviliza, territorializa a su portador, en el sentido de que lo liga a la norma, al control del territorio” (Martín Morán 2000: 212). Más que de simulación o disimulación, se camina en el terreno de la imposición con este tipo de disfraz, como se puede observar con el soldado de *El juez de los divorcios*. Se refiere a un signo en sí mismo, una vez que “su mera presencia impone los temas propios de su ámbito de autoridad; es un *deus ex machina* de la narración” (Martín Morán 2000: 212).

La comedia del siglo XVII, de acuerdo con Escalonilla, “se caracteriza desde el punto de vista histriónico por la profusa utilización de recursos escénicos y teatrales que funcionan frente al público como atractivo elemento comunicativo” (Escalonilla 2004: 27), estando, entre estos, la máscara, “elemento fundamental para la generación del movimiento escénico y de la morbosidad que tanto agradaba al público de entonces” (Escalonilla 2004: 27).¹³ No obstante, la disimulación de identidades a partir de la utilización de este recurso, específicamente en el teatro cervantino, no parece reducirse a una cuestión de enriquecimiento escénico o a una estrategia que le permite al espectador saber más que los otros personajes de la trama,¹⁴ considerando su recurrencia y variedad. Se trata, más bien, de un rasgo fundamental de la concepción dramática del autor, que concibe, en la técnica, la posibilidad de enseñarle al público las

¹³ Acerca del uso del disfraz en el teatro del Siglo de Oro, es posible expandir el tema a través de los siguientes estudios sobre del teatro de Lope de Vega: CARRASCÓN, G. “Disfraz y técnica teatral en el primer Lope”, *Edad de Oro*, XVI, 1997, pp. 121-136 y PRESOTTO, M. “Vestir y desvestir: apuntes sobre la indumentaria en la dramaturgia del primer Lope de Vega”, *Annali di Ca' Foscari*, XXXIV 1-2, 1995, p. 365-383.

¹⁴ “Todo se basa, en general, en la estrategia de que el espectador sepa más que los personajes de la acción, conozca la verdad, con lo cual la tensión escenario-espectador es básicamente una expectativa de que las aguas vuelvan a su cauce, de que la realidad se imponga, resolviendo tantos conflictos en suspensión” (Díez Borque 2011: 21).

contradicciones propias del ser y de su tiempo, a partir de la problemática acerca de lo que son y lo que parecen ser los personajes involucrados.

El procedimiento dramático de Cervantes no se manifiesta a través de un modelo único; al contrario, el autor demuestra emplear una gran variedad de máscaras, de modo que los personajes que se someten al procedimiento disimulador resulten desfigurados de distintas maneras y para diferentes propósitos. Los enmascaramientos cervantinos no están directamente conectados a una indumentaria contrastante a la que suele llevar la persona dramática, manifestándose también bajo la forma de un velo, del cambio de personalidad, de variaciones de la voz, del lenguaje o del idioma, de la presentación de otra identidad sin alteración de la indumentaria etc. En cualquiera de los casos, lo que se percibe, desde el punto de vista del espectador o lector, es la interpretación de un papel dentro de otro, “al cual se asiste a una o varias metamorfosis con el fin de incrementar su aspecto histriónico y de lograr sus objetivos con respecto a la acción argumental” (Escalonilla 2004: 84). Además, es posible observar la manifestación de variados matices del personaje, asemejándose, así, a una complejidad humana mucho más verosímil.

El recurso del disfraz manifiesta la función de otorgar a estas obras una dimensión compleja y efectista que era muy del gusto del público barroco y que constituía una técnica mecanizada en su aspecto fundamental, muy conocida y recurrente para el dramaturgo. En el fondo, el procedimiento se basaba en la propia concepción que existía de la vida en aquel tiempo. Los personajes del teatro barroco fingen ser otros exactamente igual que

cualquiera de los espectadores en la vida real actúa con dos o más caras para conseguir sus propósitos o simplemente para sobrevivir. Es decir, la tendencia al enmascaramiento y a la ficción [...] se enmarca dentro de la línea y el estilo de la técnica artística barroca y, a su vez, ésta forma parte de toda una mentalidad acerca de la vida como un teatro y del mundo como una representación (Escalonilla 2004: 89).

En los próximos capítulos, se pretende analizar el recurso del enmascaramiento en las *Ocho comedias y ocho entremeses*, con vistas a observar al conjunto de personajes dramáticos cervantinos considerando tres posibles categorías: la máscara y su relación con la sociedad española de los Siglos de Oro; la máscara y su contribución en la transformación de las conductas de los personajes y, por último, la máscara y su desafío a los límites entre la ficción y la realidad.

En un mundo recorrido por la ambigüedad y la duda, las criaturas cervantinas ahondan sin cesar las relaciones cambiantes del ser y del parecer. En lugar de identificarse con una “naturaleza” dada por adelantado, se inventan a medida que se descubren, a riesgo de realizarse sólo en el mundo de lo imaginario (Canavaggio 1995: 59).

I.2 El enmascaramiento y la sociedad en los Siglos de Oro

Los Siglos de Oro se muestran repletos de actuaciones, dentro y fuera del escenario. Inherente a este juego de interpretaciones, que parece involucrar una serie de relaciones dicotómicas, como las de “nobles y pecheros, de ricos y pobres, de cristianos viejos y conversos, de creyentes y no creyentes, de extranjeros y súbditos propios, de hombres y mujeres, de jóvenes y viejos, de gobierno central y poblaciones periféricas” (Maravall 1983: 50), está la preocupación por la apariencia, como un reflejo de los paradigmas socioculturales del período (Juárez Almendros 2006: 2). Se trata de una época en la que el vestido - o el disfraz - “conforma el cuerpo y la personalidad, pero es un cuerpo situado política y socialmente” (Juárez Almendros 2006: 2). Y que busca, más que ser preservado dentro de un orden jerárquico preestablecido, ser reconocido como tal (Juárez Almendros 2006: 2).

España, en los siglos XVI y XVII, presenta una realidad político-social que parece apoyarse en una desigualdad estructural supuestamente imprescindible. En esta, la figura del Rey se presenta como una condición “*sine qua non* de la existencia social” (Díez Borque 1976: 129), y, por eso, ni el teatro ni cualquier otra expresión artística demuestra cuestionar, a fondo, su existencia. Más que eso: a la comedia, de manera general, se le reserva el papel de “difusora y mantenedora de las ideas político-sociales comunes del español del XVII” (Díez Borque 1976: 129); siendo destinada, no raras veces, “a difundir y fortalecer los intereses de la

monarquía y, en consecuencia, los intereses de la rígida estratificación estamental [...]” (Díez Borque 1976: 129).¹⁵

La organización social, dividida en tres principales estratos - “al uno llaman defensores, et al otro oradores, et al otro labradores” (Rivero Rodríguez 2005: 56) -, está formada por los considerados privilegiados -¹⁶ la nobleza y el clero -,¹⁷ y por los no privilegiados - el pueblo en general. Por privilegio se comprenden ciertos favores frente a la Justicia y a la Hacienda, “respaldados por la ley” (Fernández Álvarez 1989: 138), que reciben los estamentos más altos.

Pues, ¿en qué consistían los privilegios? Ante todo, en que la Justicia ordinaria, o se inhibía frente a la alta nobleza (cuyos casos pasaban a Consejos Real), o tenían un trato de favor, como cárceles propias y, sobre todo, la no aplicación del temible tormento, como procedimiento para obtener la confesión del reo (Fernández Álvarez 1989: 149-150).

A pesar del clero formar parte del grupo de los privilegiados y estar compuesto por diferentes niveles jerárquicos, el acceso a su estrato se encuentra relativamente disponible al pueblo. Los conventos, por ejemplo, son considerados

¹⁵ Aunque podamos verificar cierto carácter subversivo en algunos personajes de las comedias cervantinas, tanto en el ámbito moral como político (principalmente cuando considerada la metateatralidad y su crítica al sistema social de la época), no se llega a identificar, aquí, un movimiento realmente revolucionario a punto de proponer una diferente estructura social, al contrario de lo que parecen defender las ideas de Thacker, en *Role-play and the world as stage in the Comedia* (2002), y McKendrick, en *Playing the King. Lope de Vega and the limits of conformity* (2000).

¹⁶ “Pues, ¿en qué consistían los privilegios? Ante todo, en que la Justicia ordinaria, o se inhibía frente a la alta nobleza (cuyos casos pasaban al Consejo Real), o tenían un trato de favor, como cárceles propias y, sobre todo, la no aplicación del temible tormento, como procedimiento para obtener la confesión del reo” (Fernández Álvarez 1989: 150).

¹⁷ “De momento, hay que precisar que ambos estamentos, clero y nobleza, están tratados de forma muy distinta frente al común de la sociedad” (Fernández Álvarez 1989: 148).

“por no pocos hombres del siglo XVI, como instituciones necesarias, para albergar el excedente femenino que no encontraba la vía del matrimonio” (Fernández Álvarez 1989: 164). Además, la vida eclesiástica se revela como una opción posible, para algunos, de evadirse de la pobreza. A pesar de eso, como observa Fernández Álvarez, “cualquiera, incluso el más humilde hijo del más humilde patán, podía ingresar en sus filas si mostraba facilidad para los estudios” (Fernández Álvarez 1989: 148). Por eso, “la Iglesia – aun con sus privilegios – era popular” (Fernández Álvarez 1989: 148). Dicha popularidad, sin embargo, no se relaciona solamente con cierta democratización eclesiástica, sino también con la responsabilidad social de la Iglesia, más tarde admitida como obligación del Estado, como es el caso de los colegios y hospitales. En este sentido, lo que se comprende acerca del clero es que este responde por la devolución de “buena parte de sus rentas al pueblo; así, gran número de obras sociales corrían a su cargo” (Fernández Álvarez 1989: 161).

En contrapartida, el acceso a la nobleza es algo, en este período, significativamente más restringido. El derecho a participar en este estamento está reservado a los que lo heredan o, como máximo, a los que pueden pagar por un título, “lo que atenuaba un poco la imagen de inmovilidad y canalizaba ciertas aspiraciones de justicia social” (Díez Borque 1976: 255). Domínguez Ortiz (1983: 54) resalta que los hombres de esta época “se movían dentro de unos marcos sociales en teoría muy rígidos impulsados por dos móviles: el honor y el dinero”. Sin embargo, el objetivo de todos es ascender en la escala social: “los plebeyos querían convertirse en hidalgos, los hidalgos en caballeros, los caballeros en títulos. El

dinero servía de mucho para conseguir estas aspiraciones” (Domínguez Ortiz 1983: 54).

No obstante, el privilegio mayor lo tiene el que más cerca se encuentra de la majestad, tanto jerárquica como físicamente. En este sentido, la conquista del título no anhela un incremento en el poder político, sino más bien es estimulado por el prestigio y por la posibilidad de acercamiento a la Corona. Según Domínguez Ortiz, “no importaba si [...] el representante de ese poder real era un monarca débil, incapaz; [...] el prestigio de la monarquía, o sea, del estado, era independiente de las cualidades personales de sus representantes (Domínguez Ortiz 1983: 56). En este contexto, las simulaciones y disimulaciones se muestran inevitables:

La rivalidad existente entre los cortesanos para acaparar la atención de sus protectores y eliminar a la competencia creó un ambiente de ansiedad en el que todos eran actores que representaban un papel. Para disimular que no se poseía, para simular que se tenía, para saber quién tenía poder, quién lo fingía... el cortesano debía adiestrarse en el conocimiento de la naturaleza humana para distinguir realidad y apariencia (Rivero Rodríguez 2005: 92).

El juego establecido socialmente entre esencia y apariencia demuestra vincularse a un contexto en el que predomina el otro *ethos* - como afirma Norbert

Elias - “o do consumo em função do status (status-consumption ethos)”.¹⁸ En el siglo XVII, el *leitmotiv* continúa siendo el poder económico, como en el XVI, pero el foco, para esta conquista, ya no son las guerras o la empresa colonial, sino “el favoritismo regio, el dominio de los ayuntamientos, los casamientos ventajosos con sus enormes dotes, el dominio de la tierra y la especulación sobre los productos de la misma” (Domínguez Ortiz 1983: 55). En esa época, “cuyos ideales se basaban en el honor, la sangre pura y la actividad desinteresada” - destaca Domínguez Ortiz - “había una gran apetencia de dinero” (Domínguez Ortiz 1983: 55). Frente a esta lógica, los involucrados necesitan teatralizarse; eso significa tener que convertirse en un cortesano, conteniendo sus instintos, evidenciándose como nobles y ocultando sus sentimientos, con la intención de posibilitar la vida en “una sociedad marcada por la etiqueta y el ceremonial” (González García 1998: 39). La ordenación social desencadena una segregación por privilegios, determinando la secuencia jerárquica y estableciendo los derechos y deberes de acuerdo con cada uno de los peldaños sociales. Es la máscara, en esta sociedad, una necesidad de la vida, responsable por separar la naturaleza humana de la civilidad y de mantener el status independientemente del fracaso cortesano. Más que ser, es imprescindible aparentar, siendo la imagen una de las principales indicaciones de la posición estamental, garantizadora del respeto y de todo lo correspondiente a determinado

¹⁸ “Alguém que não pode mostrar-se de acordo com seu nível social perde o respeito da sociedade. Permanece atrás de seus concorrentes em uma disputa incessante por status e prestígio, correndo o risco de ficar arruinado e ter de abandonar a esfera de convivência do grupo de pessoas de seu nível e status” (Elias 2001: 86).

nivel económico y social.¹⁹ Cervantes demuestra aludir a este tópico en *El juez de los divorcios*, a partir de la postura ostensiva de personajes como el soldado y doña Guiomar, quienes, disimulando sus circunstancias socioeconómicas, demuestran formar parte de un grupo social al cual no pertenecen; y en *La guarda cuidadosa*, en la que la apariencia de riqueza del sacristán, basada en tonterías, es la característica valorada por Cristina en el momento de elegir al amante más acaudalado. En palabras de Díez Borque:

Hay, según el estrato, no sólo una asignación de derechos y obligaciones, sino de costumbres, hábitos, relaciones, modos de vestir, formas de vida que se justifican, según Maravall, por “una prescripción a la que se da un carácter divino”. Derrocar este sistema estamental no era viable en la realidad ni podía aparecer como solución en la comedia (Díez Borque 1976: 255).

Mientras la superioridad de la nobleza es garantizada por un nivel económico y social sostenido por la monarquía, la clase media y baja busca “mantener los estatutos de limpieza de sangre para conservar una fantasmagórica superioridad” (Díez Borque 1976: 232). La cuestión del linaje vuelve a aparecer, ahora alejada de la situación económica, para incrementar la honra del cristiano

¹⁹ Es posible ver esta discusión en el reciente trabajo de Jeremy Robbins, *Incomparable Realms*, en el que, en el octavo capítulo, el autor discute la relación entre esencia y apariencia en la sociedad aurisecular española a partir de, entre otras cosas, el espejo, objeto que “conveyed meanings that are often, fittingly, the inverse of each other: truth and deception, appearance and reality. Reflection thereby expressed the fusion and confusion of opposites that so enthralled and troubled the period” (Robbins 2022: 273).

sin máculas. Y se vuelve a hablar no solamente de honor, sino de apariencia. Para Américo Castro, si el mantenimiento de la honra estuviera subordinado a la palabra de Dios, “habría bastado con cerciorarse de si los descendientes de hispano-hebreos o de moriscos eran auténticos cristianos en cuanto a su creencia y a su conducta” (Castro 1983: 61). Sin embargo, lo que de hecho importa en el contexto de los siglos áureos es la ascendencia que, una vez más, simboliza, representa o aparenta el auténtico cristianismo (Castro 1983: 61). Para los que no pueden ascender socialmente, existe “la compensación de ser cristianos viejos con una dignidad humana anterior y - en cierto modo - superior a la jerarquía social”, comenta Díez Borque (1976: 255). “Estamos, pues, ante unos procedimientos compensadores, pero que - esencialmente - mantienen la rigidez de la sociedad estamental” (Díez Borque 1976: 255).

La acción de fingir lo que no se es y la de ocultar lo que se es, es decir, la simulación y la disimulación, respectivamente, parecen superar el entorno cortesano. A partir de las directrices de la Contrarreforma, ser cristiano nuevo no hace de los conversos personas no sospechosas frente a los ojos de la Inquisición. Para Fernández Álvarez (1989: 170), “a los conversos se les temía por su fuerza intelectual”, una vez que la conversión se muestra, en ciertos casos, un simple ropaje de un pueblo que considera, a partir de esta artimaña, la posibilidad de quedarse en España. Los conversos, de origen judío, o los moriscos, de origen musulmán, “son mirados con recelo por la mayoría cristiana vieja. Y eso hasta muy dentro del siglo XVI, y aún iniciado el XVII” (Fernández Álvarez 1989: 169). En contra de los primeros, se les aplica la Inquisición, lo que les permite a los

judíos quedarse en España, aunque “bajo el ropaje de conversos” (Fernández Álvarez 1989: 170); ya sobre los segundos, lo que les amenaza es “la terrible medida de la expulsión” (Fernández Álvarez 1989: 170). Cervantes aborda el tema de la limpieza de sangre, de modo cómico y crítico, en el *Retablo de las maravillas* y en *La elección de los alcaldes de Daganzo*, destacando la hipocresía vinculada a la discriminación de los conversos en la época y la ignorancia cristiana (el otro lado de la moneda de la envidia de cierta intelectualidad atribuida a los judíos). Sin embargo, el autor parece retratar la misma idea de forma contraria en *Los baños de Argel*, al llevar al escenario (o a las páginas de sus *Ocho comedias*) el dilema de Zara, una mora de Argel convertida en cristiana.

La personalidad, en los Siglos de Oro, parece objetivarse “en la máscara externa de status e insignias aceptada y valorada por los otros” (Juárez Almendros 2006: 2). La apariencia de uno, así, tiene el poder de expresar sus crisis históricas y personales y de reflejar su mundo. Conducido por una desconfianza de las apariencias y de los sentidos propia de su época, Cervantes, como dramaturgo, parece “discutir la percepción habitual de los hechos reales”, “subvertir la interpretación de la experiencia cotidiana” y “destacar, mediante recursos diversos [...], todo cuanto se le sitúa más allá del mundo perceptible por los sentidos” (González Maestro 2008: 535), utilizando, como uno de sus recursos, el juego entre ser y parecer.

I.3 El enmascaramiento y el decoro en el teatro de Cervantes

En el libro II de la *Retórica*, Aristóteles expone diferentes tipos de caracteres, basados en las pasiones, los hábitos, las edades y los niveles sociales de los hombres²⁰ y utilizados con vistas a adaptar el carácter del orador a las emociones de sus oyentes.²¹ Diferentemente del libro I, en el que la técnica oratoria es fundamentada según la demostración o la racionalidad, el libro II de la *Retórica* parece apreciar mucho más la “seducción del alma” provocada por el discurso; es decir, el lado más “psychagógico” de la elocuencia.²² La descripción que hace el estagirita de distintos arquetipos destaca la importancia de la presentación del orador frente a su público en el momento de la formación de un determinado juicio, objetivo este del arte de la expresión. Al mismo tiempo, resalta lo apropiado que debe ser la relación entre el personaje, sus acciones y su discurso. Dicha clasificación parece ofrecerle al término “decoro” su origen, ya que el vocablo se

²⁰ Estando en uno de los polos, el joven es pintado por el filósofo como un ser proclive a las pasiones y a los deseos, impulsivo, confiable, valiente y optimista (ya que pocas desilusiones ha sufrido durante su corta vida). El anciano, en el otro extremo de los vicios, presenta características contrarias a las del mancebo; debido a su experiencia, desconfía del mundo, es considerado frío, egoísta, mezquino, cobarde y con mal carácter. Ya el adulto, estando entre las dos fases, representa el equilibrio emocional y psicológico, sin los excesos del mozo o del señor mayor (Aristóteles, *Retórica*, pp. 136-138).

²¹ Aristóteles define al joven, al viejo y al adulto siguiendo la idea de vicios y virtudes, expuesta en la *Ética* a Nicómaco: “La virtud es, pues, una disposición voluntaria adquirida, que consiste en un término medio en relación con nosotros mismos, definida por la razón y de conformidad con la conducta de un hombre consciente. Y ocupa el término medio entre dos extremos malos, el uno por exceso y el otro por defecto” (Aristóteles, *Ética*, p. 73).

²² “A retórica psycagógica baseia-se na sedução que a palavra, se habilmente usada, exerce sobre a alma do ouvinte; procurando despertar nele as reações psicológicas, difere da teoria científica do verossímil que objetiva convencer o ouvinte com a precisão do raciocínio” (Mosca 2004: 103).

refiere justamente a esta adecuación entre el discurso, la actuación y la condición social del ser.

El decoro es un concepto complejo de lo apropiado, y se origina en la clasificación aristotélica de los rasgos de carácter que presentan personas de una edad o grupo social determinados (*Retórica* II, 12-16, 1389^a - 1391^b), tales como la verborrea de los viejos o la impulsividad de los jóvenes. Cervantes tiene en mente este tipo de estereotipo normativo cuando ridiculiza los increíbles personajes engendrados por la Comedia Nueva, “un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo retórico, un paje consejero, un rey ganapán y una princesa fregona” (*Don Quijote* I, 48; p. 553) [Close 2007: 149].

En su obra *El orador*, Cicerón afirma que “la base de la elocuencia, como de las demás cosas, es el buen sentido”, refiriéndose directamente al hecho de saber “atinar con lo que conviene” (Cicerón, *El orador*, p. 71). Y destaca: “*Prépon* llaman los griegos a esto; nosotros lo podemos llamar más bien “lo conveniente [*decorum*]” (Cicerón, *El orador*, p. 71). Para Cicerón, la adecuación del discurso es algo primordial en la pauta del buen orador, ya que “las personas con diferentes circunstancias, con diferente rango, con diferente prestigio personal, con diferente edad, y los diferentes lugares, momentos y oyentes no deben ser tratados con el mismo tipo de palabras o ideas” (Cicerón, *El orador*, p. 71).

[...] lo conveniente es algo así como lo apropiado y adaptado a las circunstancias y a las personas, siendo válido frecuentemente en los

hechos y también en los dichos, y por fin en los gestos, en el porte y en los movimientos, mientras que lo no conveniente es todo lo contrario [...].Pero, puesto que yo no busco un orador al que instruir, sino un orador al que aprobar, daré en primer lugar mi aprobación a aquel que vea qué es lo conveniente en cada momento. Efectivamente, el orador elocuente debe sobre todo poner en práctica la sabia habilidad de adaptarse a las circunstancias y a las personas. Y es que ni siempre, ni ante todos los auditorios, ni contra todos los adversarios, ni en todas las defensas, ni para todos, se debe hablar, pienso, de la misma forma. Será, pues, elocuente aquel que pueda acomodar su discurso a lo que es conveniente en cada caso. Y cuando tenga esto claro, entonces dirá cada cosa como hay que decirla, y no dirá con sequedad lo pingüe, ni con pequeñez lo grande, ni a la inversa, sino que la forma de su discurso estará en paralelo y de acuerdo con el propio contenido (Cicerón, *El orador*, pp. 73, 97-98).

Horacio, en su *Ars poética*, menciona el término *decorum*, reservándole el significado de “exigencia de armonía y coherencia dentro del sistema literario, que impone así un sistema de géneros, metros y estilos relacionados directamente con los temas, los personajes y la expresión de éstos” (Sáez, Peiré Santas, Puelo Domínguez, Puyuelo Ortiz 2002: 43). Siguiendo el principio de la proporción, el poeta latino compara la adecuación poética a una especie de monstruo pintado a partir de una cabeza de mujer, una cerviz de caballo y un rabo de pez, repleto de

plumas por todo el cuerpo.²³ La imagen que crea Horacio revela la falta de unidad y de acondicionamiento entre las partes, lo que puede pasar en la poesía en el caso de que el poeta no respete sus elementos de composición y no guarde, como debería, el carácter propio de la naturaleza de cada uno (Horacio, *Arte poética*, pp. 51-53).²⁴

É, pois, a natureza que,
antes de tudo o mais, nos forma interiormente para
as contingências da sorte; ela nos alegra ou nos im-
pele para a cólera; também ela nos abate por terra
com pesada tristeza, com angústia; e só depois
descreve tais mudanças de alma pela sua intérprete,
a língua. Se as palavras do actor não corresponde-
rem à sua sorte, não deixarão todos os Romanos,
cavaleiros e peões, de soltar grandes risadas (Horacio, *Arte poética*, pp. 71-
73).

²³ “Se um pintor quisesse juntar a uma cabeça hu- / mana um pescoço de cavalo e a membros de ani- / mais de toda a ordem aplicar plumas variegadas, de / forma a que terminasse em torpe e negro peixe a / mulher de bela face, conteríeis vós o riso [...]?” (Horacio *Arte poética*, p. 51).

²⁴ Reanudando las ideas aristotélicas, Horacio destaca la importancia del decoro relacionado con la edad del personaje: “Deves fazer ressaltar os caracteres de cada / idade, e não deve faltar propriedade às naturezas, / que com os anos variam”. Al niño, es necesario considerar el hecho de que es inconstante emocionalmente (“[...] e as cóleras / que vai tendo, logo as esquece, mudando de hora / a hora”). Al joven, “já liberto do pedagogo”, hay que pintarlo como el que aprecia la diversión y el ocio, siendo propicio a los vicios, a las frivolidades y a la codicia. La fase de la “idade e espírito viris” surge como aquella en la que se buscan las amistades, las riquezas y el honor, de modo más ambicioso. Ya la vejez es concebida por el poeta latino como una época de amargura (“muitas agruras rodeiam o velho, ou porque, / depois de procurar, miseravelmente se abstém e / hesita em fazer uso do que encontrou, ou porque / tudo realiza com temor e frieza), de lamentaciones de los sucesos (“lamuriento”) y de alabanza del pasado (“louvador dos / tempos pasados”). Asimismo, Horacio demuestra que no solamente la edad, sino también las condiciones sociales, el género y el origen del personaje deben adecuarse a su perfil, considerando “se quem / fala é deus ou é herói, velho sisudo ou homem / fogoso, na flor da idade; matrona autoritária ou / carinhosa ama; mercador errante ou lavrador de vi- / çosa courela; se vem da Cólquida ou da Assíria, se / nasceu em Tebas ou em Argos” (Horacio *Arte poética*, p. 83).

Más allá de su eficacia técnica, el éxito de un discurso, para Quintiliano, se encuentra primordialmente en su adecuación, siendo esta una “maxime necessaria”. Así como los demás preceptistas, el retórico confirma el hecho de que, en primer lugar, el orador debe ofrecer un discurso que sea apropiado a su “edad, dignidad y gobierno” (Camarero 2000: 78). La expresión debe estar de acuerdo, en segundo lugar, con el carácter del oyente, siendo variable conforme cada auditorio. El tiempo y el lugar, puntos de la circunstancia, también presentan su influencia. Por último, los gestos y tonos expresivos deben mostrar idoneidad y estar en proporción a los demás elementos (Camarero 2000: 78). En palabras de Quintiliano:

Cuán necesario sea decir como conviene. -II. Qué se debe reflexionar atentamente, qué cosa sea la que nos proponemos para decir. Qué cosa es la que sobre todo conviene. [...] El decoro pende de las circunstancias. [...] IV. Se debe tener presente: 1.º Quién es el que dice. Por qué un estilo conviene a unos y otro a otros. 2.º A favor de quién. 3.º En presencia de quién. 4.º En qué tiempo y lugar. 5.º En qué género de causa. [...] 6.º Con especialidad se debe considerar contra quiénes decimos (Quintiliano, *Instituciones oratorias*).

Los Siglos de Oro reproducen, en gran medida, los conceptos clásicos sobre el decoro. Es lo que se puede observar en las declaraciones de Juan de Valdés (1509-1542), en el *Diálogo de las lenguas* (1535);²⁵ en las de Alonso López Pinciano

²⁵ Juan de Valdés consagra su definición para el término “decoro” de modo muy sintético, pero concerniente a la concepción y representación de los personajes. En, el humanista español considera el vocablo como la “manera de vivir conforme al estado y condición que tiene” (Valdés, *Diálogo de las lenguas*).

(1547-1627), en *Philosophia antigua poética* (1596);²⁶ en las de Luis Alfonso de Carvallo (1571-1635), en su *Cisne de Apolo: de las excelencias y dignidad y todo lo que al Arte Poética y versificatoria pertenece* (1602);²⁷ en las de Francisco Cascales (1564-1642), autor de *Tablas poéticas* (1617),²⁸ y en los escritos de tantos otros preceptistas áureos. No obstante, la designación que Sebastián de Covarrubias presenta en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) diverge semánticamente de las demás denominaciones, provenientes de las normativas de la Antigüedad. Covarrubias define el decoro como “el respeto y mesura que se debe tener delante de los mayores y personas graves” (Covarrubias Horozco 1611), sentido este, según Máxime Chevalier, utilizado por Cervantes en su teatro cuando menciona el vocablo “decoro”. En su artículo sobre tipos de decoro en el teatro cervantino, Chevalier (1993: 7) destaca las ocurrencias del término en las comedias del autor

²⁶ El decoro, así como la verosimilitud, son comprendidos por el preceptista como la “perfecta imitación”, algo a ser seguido por el poeta: “[...] y así conviene que en lo demás mire el poeta a quien pinta, y siga siempre, como es dicho, a la naturaleza de la cosa, y, en suma, al verisímil y buen decoro, que por otro nombre se dirá perfecta imitación” (López Pinciano, *Philosophia antigua poética*, p. 77). Retomando los conceptos aristotélicos y horacianos, el Pinciano defiende que dicha perfección mimética debe tener en vista la edad, la fortuna, el estado, la nación, los hábitos, el instrumento, el tiempo y el lugar del personaje, considerando lo que es propio de su naturaleza y se observa comúnmente (López Pinciano, *Philosophia antigua poética*, pp. 77-78).

²⁷ Para el historiador asturiano, el vocablo se refiere a “una decencia y consideración que se ha de tener a toda la obra, y a cada parte della, a las personas, cosas, y palabras, a lo qual los Griegos llaman Prepon”. “El veros con tan buen animo para oyr, me lo da para hablar, y así sabed que con nadar el blanco Cisne en el agua y andar en la tierra, y volar por el ayre, significa el decoro que el Poeta ha de guardar en todas sus obras. Porque así como el Cisne saldría de su natural, en querer andar en el agua, volar en la tierra, y andar por el ayre, así sería gran indecoro y falta en las poesías baxas y humildes, usar el poeta de alto y empinado estilo, y las cosas altas y soberanas, tratarlas en humilde modo” (Carballo, *Cisne de Apolo*, p. 114).

²⁸ Francisco Cascales (1564-1642), también demuestra pautarse en la definición horaciana de decoro, vinculando el término, de modo similar a Carvallo, a las costumbres que deben ser convenientes según “los officios, los estados, las naciones, el sexo y las edades”. “Lo segundo, las costumbres an de ser convenientes, considerando los officios, los estados, las naciones, el sexo y las edades. Y a cada cosa destas se le ha de guardar su decoro y propiedad, con que se cumplirá este precepto de la conveniencia. Por tanto, el poeta deve poner la diligencia possible en que las personas que introduze guarden lo que conviene a su calidad. Que los mancebos traten cosas juveniles; los viejos, negocios graves; aquéllos, cosas amorosas, como gente llevada de su apetito; y éstos, como sujetos a la razón, cosas guiadas por el consejo y prudencia” (Cascales, *Tablas poéticas*).

alcalaíno - “cuatro ejemplos en *El gallardo español*, tres en *La casa de los celos*, dos o tres en *Los baños de Argel*, uno en *El rufián dichoso*, uno en *La gran sultana*, uno en *La entretenida*”, resaltando que “la palabra *decoro* en el sentido que le confieren los preceptistas, los del teatro en especial, no aparece nunca bajo la pluma de Cervantes”. El decoro como respeto se expresa en la manera de hablar de las figuras dramáticas, sea con sus familiares, amigos, amados o señores, de modo que el eje central de esta relación decorosa se convierte en el oyente y no más en el hablante. Chevalier explica cómo se ha cambiado la referencia del decoro, de la persona que habla a la persona con quien se habla, y cómo, para Cervantes, más importante parece ser el receptor y el respeto que se le demuestra:

El respeto se va a expresar en las formas de hablar, en las formas de hablar a otra persona. Otra persona que dentro de este proceso evolutivo viene a ocupar el sitio céntrico. Se sigue empleando la palabra *decoro* mientras ha variado el objeto a que se aplica. Dentro de los conceptos horacianos era fundamental el carácter de la persona que hablaba - “es anejo el estilo a la persona que habla”, dictamina el Pinciano -; dentro de la comedia lopesca o la novela cervantina resulta fundamental la persona a la que se dirige el hablante (Chevalier 1993: 8).

Aunque citado con el significado de Covarrubias, el decoro en sentido clásico o “más propiamente *dramático*”, como afirma Ignacio Arellano (1995: 125), puede ser claramente identificado en la obra cervantina. En el célebre capítulo XLVIII de la primera parte del *Quijote*, Cervantes parece exponer su concepción

poética a través de la intervención del cura. Este, en una conversación con el canónigo, asiente su desprecio a los libros de caballerías, bien como a las comedias que no guardan los preceptos clásicos, “porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad, las que ahora se presentan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia” (Cervantes, *Quijote*, p. 553). Según Anthony Close, “la comedia y los libros de caballería están aquejados, en la mente de Cervantes, de la misma dolencia”, es decir, la carencia de decoro y de verosimilitud (Close 2007: 142).

Esta adecuación del personaje a su edad, su papel social, su género, su origen y su religión nada más busca que aproximar la ficción a los elementos propios de la realidad, de modo que la persona dramática trasparezca su verosimilitud al espectador o lector. Christophe Couderc comenta, acerca del decoro, que “si la noción es difícil de definir es porque linda con la verosimilitud, con la que, por cierto, llega a confundirse en no pocos textos teóricos del Siglo de Oro”, citando, como ejemplo, las palabras de López Pinciano, provenientes de la Epístola quinta de la *Philosophía antigua poética*: “mire el poeta a quien pinta, y siga siempre, como es dicho, a la naturaleza de la cosa y, en suma, al *verisímil* y *buen decoro*, que por otro nombre se dirá *perfecta imitación*” (Couderc 2006: 34).

Esta relación entre decoro y verosimilitud, además de intrínseca, se manifiesta, según Couderc, como la primera ley a ser seguida en el momento del engendramiento de la *dramatis persona* (Couderc 2006: 34-35). Es el decoro el responsable de garantizar la coherencia del personaje, coherencia esta basada en

un estereotipo propio del imaginario popular, propagado por las retóricas, las poéticas y las producciones literarias desde Aristóteles y estimado, por lo tanto, como verdades absolutas (Couderc 2006: 36). Y es, pues, el de Cervantes, “un teatro que trata de expresar desde los principios de la verosimilitud la complejidad de la vida real” (González Maestro 2000: 69).

Cervantes, poco amigo de los torbellinos enredosos de las nuevas fórmulas, más inclinado a un arte verosímil de sensatez y mayor reflexión, y hacia una comedia “espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad” (*Quijote*, I, XLVIII), compone un teatro que queda al margen de la gran expansión dramática del XVII, en un experimento que otro dramaturgo moderno, Francisco Nieva, ha calificado de “frustración genial” (Arellano 2008: 46-47).

En este sentido, la literatura y sus preceptivas, desde la Antigüedad, colaboran para la reiteración de las formas de conducta propias de la sociedad.²⁹ Los personajes, creados de acuerdo con estereotipos que insinúan reflejar a los seres de modo generalizado, al mismo tiempo que plasman, en esta misma sociedad, modelos a ser seguidos, parecen limitados por la pluma del poeta. No obstante, Cervantes, como un escritor heterodoxo que es, sigue “sin seguir” las normas poéticas, evidenciando no solamente una escritura más libre, sino también

²⁹ “Las preceptivas literarias encubrían, prácticamente hasta la consolidación del Romanticismo, normas estéticas que pretendían regular canónicamente formas de conducta características de la vida civil. La regla del *decorum* o *aptum* constituía, entre ejemplos muy numerosos, uno de los imperativos más radicales” (González Maestro 2013: 26).

una realidad más compleja y todavía más verosímil. En palabras de González Maestro:

Cervantes, Shakespeare y Molière expresan idealmente en su teatro la complejidad verosímil de la vida real, y subrayan de forma recurrente la instrumentalización y la institucionalización humana de los valores morales, de los ideales trascendentes y de la interpretación metafísica de los acontecimientos humanos, en favor de una poética de la libertad que no llegará a imponerse en Occidente hasta la experiencia de la Ilustración europea (González Maestro 2013: 26-27).

En una propuesta dramática como la cervantina, que tiene como objetivo revelar los matices humanos, manifestando sus contradicciones y particularidades, sin abdicar de estándares poéticos primordiales, como el decoro y la verosimilitud, es necesario ir más allá de los arquetipos, una vez que “lo que pretende el teatro moderno es imitar la vida con su diversidad y no a unos dechados de virtudes” (Couderc 2006: 37). El decoro, en este sentido, parece actuar como una restricción, si no fuera por ser algo no absoluto, como afirma Arellano (1995: 125), pasible de “pseudorupturas”. La tensión existente entre la creación de personajes universales y abstractos, por un lado, e individuales y concretos, por otro, se muestra latente en la obra teatral de Cervantes. El juego entre esencia y apariencia parece emerger en este contexto, vinculándose a cierta articulación entre singularidad y generalidad del personaje.

La complejidad del personaje del teatro moderno radica en esta tensión histórica, propia de los albores de la Modernidad, como momento de la emergencia del Sujeto, es decir del paso de la sociedad estamental, de antiguo régimen - hasta podríamos decir: primitiva -, en que el individuo se define por completo merced a la posición en que se encuentra al nacer en el grupo que lo rodea, a esa otra visión del mundo basada en la percepción (llamémosla democrática) de la igualdad de todos. Proyectada hacia el mundo del arte, esta transición se manifiesta en una tensión entre dos concepciones de la caracterización del personaje, es decir, por una parte, una reproducción casi alegórica de una abstracción, que sería la "verdad" universal de la vero-similitud que se le exige a la imitación, o, por otra, un reflejo fiel a la percepción particularizada: como categoría literaria, el personaje se encuentra pues en esta encrucijada entre idealidad y realidad, entre el respeto de un modelo inmutable y la invención libre que pretende reproducir lo individual (Couderc 2006: 38).

Se hace importante resaltar que, en el género cómico, el decoro se muestra más incierto que en el grave, una vez que no se ve totalmente implicado en la poética clásica, aunque su concepción se fundamente también en esta. Además, la transgresión puede convertirse en un recurso dramático en la comedia, a partir de ridiculizaciones indecorosas e inverosimilitudes. Siendo así, cierto distanciamiento de los preceptos poéticos parece legitimarse de antemano en el ámbito del teatro cómico. En palabras de Couderc: "es así porque la comedia sucede a la tragedia, y porque lo cómico se sustenta de su contrario: como rasgo de la comedia cómica,

existe una comicidad que radica en la ruptura del código dominante” (Couderc 2006: 39).

Sin embargo, Cervantes parece crear un modo de ampliar el espacio de actuación coherente y armónico de los personajes en sus comedias, sin tener que, para eso, abdicar de los preceptos dramáticos. A partir del recurso del enmascaramiento, el autor alcalaíno les ofrece a sus personajes la posibilidad de actuar a partir de un nuevo código decoroso, sustituyendo su posición social y, consecuentemente, incrementando su forma de actuación, sin romper con la verosimilitud. Existe cierta preservación del decoro cuando la opción es el disfraz, ya que el que actúa dentro de otro reglamento no es el personaje en sí, sino su máscara o su apariencia. Los cambios más usuales son los de estatuto social y género y, en cualquiera de los casos, “el personaje disfrazado tiene la obligación de comportarse, en sus actos y en sus palabras, de acuerdo con el código que implica la nueva identidad que asume” (Couderc 2006: 44). Si el poeta decide no transgredir el decoro, comenta Couderc, “le queda la posibilidad de multiplicar los disfraces, que implican que el personaje abandone su papel para, adoptando una identidad ficticia, adecuarse a las exigencias distintas de uno nuevo” (Couderc 2006: 43).

Cuando el decoro no es tan laxo con los personajes de la Comedia, cuando no se les permite comportarse de manera degradada y extravagante, a fin de que se ría el público, ¿qué libertad les queda a los protagonistas de nuestro repertorio? La respuesta es: el disfraz, [...] pues

sus contravenciones al decoro las realiza como si usara una máscara (Couderc 2006: 42).

La estrategia del enmascaramiento le permite a Cervantes respetar las normas de conducta de cada uno de los perfiles dramáticos de sus piezas, extendiendo su libertad creativa al permitir que un mismo personaje desarrolle otros papeles dentro del suyo. El recurso parece aproximar el teatro a la vida real, al engendrar simulaciones y disimulaciones de identidades, demostrando, así, la complejidad y la diversidad humana. La comedia del siglo XVII, afirma Couderc, “es por lo tanto un teatro de papeles, o de roles, antes que de personajes. Y es también un teatro del artificio asumido como tal, es decir un teatro lúdico, en que la convención es aceptada como convención por poeta y público” (Couderc 2006: 45).

De esta forma, es posible decir que Cervantes, siempre inmerso en dualidades que reflejan tanto un rebuscamiento de su literatura como los embrollos propios de la realidad, concibe un teatro que mantiene el respeto al decoro, al mismo tiempo que se libera de sus cadenas limitadoras. La máscara le permite al personaje ser aquello que no es, obligándolo a actuar dentro de otras normas, llevándolo a nuevas sendas y asintiéndole la construcción de un destino no impuesto por las circunstancias de su edad, sexo o status social. Algo posible de identificarse en el travestismo de Margarita, en *El gallardo español*; de Julia y Porcia, en *El laberinto de amor*, y de Lamberto, en *La gran sultana*. Al cambiar de papel, “al dejar de ser quien se era para ser otro, el personaje asume la posibilidad

de introducirse en una libertad que se sitúa más allá de las exigencias de las circunstancias o de las restricciones marcadas por la sociedad y la familia” (Vivar 2014: 32). En este sentido, la apariencia, a partir del recurso del enmascaramiento, parece ser la responsable por el camino hacia la esencia de las *dramatis personae* que componen el teatro cervantino.

I.4 El enmascaramiento y el metateatro en el teatro de Cervantes

La autoconsciencia en la obra teatral, tanto del personaje como del dramaturgo, representa una de las características fundamentales del teatro moderno (Sosa 2005: 122). Basada en los elementos de la propia dramaturgia, esta reflexión de sí se muestra conectada, por un lado, a una “concepción nueva del ser humano y una forma distinta de interpretar la existencia” (Andrés-Suárez 1997: 11); por otro, a cierto “cinismo de la sociedad hacia la vida” (Larson 1992: 1016), que busca reflejar los elementos de cultura provenientes de un mundo falso en un falso mundo - el del teatro - como una especie de metáfora de la vida.

El Renacimiento es responsable de ofrecer a la idea del *theatrum mundi*, introducida en la Edad Media a partir de los textos de la Antigüedad, una nueva fuerza e interpretación. La difusión de esta tónica, en la literatura, sigue, a partir del siglo XVI, dos posibles vertientes: la religiosa y la escéptica. La primera concibe el mundo como un teatro realizado, manipulado y contemplado por Dios, en el que los hombres desarrollan sus papeles en la gran comedia de la vida. La segunda considera el mundo como un teatro del desengaño, en el que los actores - es decir, la humanidad - actúan inútilmente en contra de la inevitable muerte (Andrés-Suárez 1997: 12 y González Maestro 2013: 93).

Esta fórmula está en cierta manera relacionada con una concepción nueva del ser humano y una forma distinta de interpretar la existencia; el

mundo y la vida son percibidos como un teatro en el que los hombres son a la vez actores y observadores y Dios el espectador supremo (Andrés-Suárez 1997: 11).

Para Lionel Abel (1968: 87), este fenómeno de la autorreferencialidad en el drama es conocido como metateatro. Más allá de ser un procedimiento técnico, representado comúnmente por una pieza teatral inserida en otra, el metateatro, según Abel, se refiere a un concepto de la vida como algo teatralizado (Abel 1968: 88). Es como si la teatralidad se mostrara inherente a la trama metateatral y formara parte no solamente de la obra, como un recurso escénico, sino también del imaginario de los personajes, como un efecto de una posible consciencia dramática. Tal proceso parece ser responsable por una tensión entre realidad y ficción (o esencia y apariencia), debido al juego dialéctico producido por esta autoconsciencia teatral.

Com isso, quero dizer que as pessoas que aparecem no palco em tais peças não estão ali apenas porque foram apanhadas pelo dramaturgo em atitudes dramáticas, como se houvessem sido apanhadas assim por uma máquina fotográfica, mas porque elas próprias sabiam que eram dramáticas antes do dramaturgo nota-las. O que as terá dramatizado inicialmente? O mito, a lenda, a literatura do passado, elas próprias. Elas representam para o dramaturgo os efeitos da imaginação poética anteriores ao momento em que ele começa a exercitar a sua própria; mas, por outro lado, ao contrário das figuras de uma tragédia, elas têm consciência de sua própria teatralidade. Ora, de um certo ponto de vista

moderno, só pode ser tornada interessante no palco aquela vida que reconheceu sua teatralidade inerente. [...] Peças do tipo que tenho em mente existem. Não as inventei. Entretanto, terei a ousadia de dar-lhes uma designação. Chamo-as de metapeças, obras de metateatro (Abel 1968: 88).

El metateatro es explicado por Jesús González Maestro como “toda teatralización de una acción espectacular, ritual o ficticia, que se lleva a cabo dentro de una representación dramática que la contiene, genera y expresa, ante un público receptor” (González Maestro 2013: 92). Dicha dramatización responde por la constitución de diferentes grados de realidad, “desde los que es posible percibir tanto las acciones que en ellos se desarrollan como la obra teatral misma que formal y funcionalmente los provoca. El metateatro es, pues, la expresión formal de una *literatura de confrontación*” (González Maestro 2013: 92), en la que la dicotomía realidad-ficción ocupa un lugar de protagonismo.

Considerado no solamente como el autor de la primera novela moderna, sino también como el primer dramaturgo español que emplea, reiterada y conscientemente, el recurso del metateatro en su composición dramática (González Maestro 2013: 95), Cervantes parece concebir el recurso del teatro en el teatro, primero, “como un modo de construcción dramática parejo al de la inserción de novelas breves en las narraciones extensas”, y segundo, como un mecanismo que “sirve para llevar al extremo la ruptura de fronteras entre ficción y realidad, haciendo que la escena se vuelva hacia los espectadores y los traslade al ámbito de la ficción” (Gómez Canseco y Valle Ojeda Calvo 2015: 51).

Alfredo Hermenegildo, en sus estudios acerca del teatro cervantino, resalta dos posibilidades metateatrales: el teatro sobre el teatro (TsT) y el teatro en el teatro (TeT) (Hermenegildo 2001: 23-38). El TsT se relaciona con la “reflexión misma sobre el hecho teatral y su historia, la teatralidad, los mecanismos que rigen la escena, etc.” (Hermenegildo 1999: 79). Más involucrado a la obra cervantina, el TeT se refiere al “teatro invadido por la teatralidad, es el teatro que se desdobra desde el punto de vista estructural, lo que implica, en cierto modo, un contenido que incluye la 'representación de una pieza dramática'” (Hermenegildo 1999: 79).

La obra dramática cervantina, con los recursos característicos del género, se entretiene en entregarse a sí misma como espectáculo, en descubrir sus entresijos y en exhibir de algún modo su código teatral. Cervantes construye una buena parte de sus piezas recurriendo al artificio de la metateatralidad y a uno de sus mecanismos más complejos, el llamado “teatro en el teatro” (Hermenegildo 1999: 77).

No obstante, la función del TeT no se limita a “deux spectacles enchassés l'un dans l'autre”, utilizando las palabras de Forestier (1999: 89). La restricción del recurso a la única idea de una representación teatral dentro de otra resulta, como mínimo, empobrecedora frente a las múltiples posibilidades metateatrales. Más que una obra teatral escenificada dentro de otra, el TeT y sus derivaciones parecen evidenciarse “siempre que haya dentro de una obra una cierta *puesta en escena* de una acción en algún modo autónoma” o “siempre que un personaje se reviste de una función distinta de la que le es propia” (Hermenegildo 2001: 25).

El TeT presenta, como su principal criterio de efectuación, la existencia de una figura dramática que asume “una función mirante frente a unos mirados”, de modo consciente y activo (Hermenegildo 1999: 79). Los personajes considerados mirantes son aquellos que observan, desde la obra mayor (la englobante o la obra-marco), la escenificación menor (la englobada o la obra enmarcada) (Hermenegildo 1999: 80). Los mirados, a su vez, figuran como los que actúan en la pequeña representación y que exhiben, por eso, una doble máscara frente al público del teatro: la de su personaje principal y la de su figura secundaria.³⁰ Como comenta Eduardo Olid Guerrero (2015: 24), “el disfraz es siempre para alguien, es preciso una audiencia, incluso cuando esa audiencia sea el propio personaje disfrazado”.

Claro que todo lo que pasa en una escena no puede leerse como TeT. En algún momento hay que ponerle límites y barreras al campo. ¿Dónde podemos situar esos límites? En la existencia de una “mirada interior”: sólo hay TeT si en escena hay:

- un mirado, es decir, el personaje de la obra enmarcada;
- y un mirante, es decir, el personaje de la obra marco, que tiene la convicción de ser espectador de algo que está ocurriendo ante sus ojos (Hermenegildo, Rubiera, Serrano 2011: 11).

Los mirantes y mirados de la trama pueden subdividirse en dos categorías más: la de omnisciente y la de nesciente. Estas últimas se muestran directamente

³⁰ “Según Hornby, el metadrama causa que el público ‘vea doble’, que reconozca en un nivel consciente que mira un drama sobre el drama” (Larson 1992: 1015).

conectadas al engaño promovido por las interpretaciones de ciertas figuras dramáticas en la obra. Los omniscientes, sean mirantes o mirados, comenta Hermenegildo, “asumen su condición teatral, fingida, mimética, y representan 'con pleno conocimiento de causa' lo que ellos consideran como no-real” (Hermenegildo 1999: 82). Ya los nescientes “asumen también su condición teatral, aunque de modo implícito, y representan 'con pleno desconocimiento de causa' lo que ellos consideran como real, como vida, como no-fingido” (Hermenegildo 1999: 82). Es el pasaje de la categoría de nesciente a la de omnisciente lo que les posibilita al engaño desaparecer y a la revelación efectuarse.

En su trabajo *Drama, Metadrama and Perception*, Richard Hornby (1986) distingue cinco posibles técnicas autorreflexivas, referentes al tema, a la trama, a la estructura y a la caracterización de los personajes en el teatro, que logran potenciar el análisis acerca del metateatro (Larson 1992: 1015): el teatro dentro del teatro, la ceremonia dentro del teatro, las referencias literarias o de la vida real, la autorreferencia y, finalmente, el rol dentro del rol. El último procedimiento - el rol dentro del rol - es el que más se vincula a la propuesta de análisis de los personajes del teatro cervantino, por aludir a la caracterización de las figuras dramáticas y, consecuentemente, al recurso del enmascaramiento.³¹

El rol dentro del rol no se refiere a la escenificación completa de una obra teatral inmersa en otra, sino a la adopción de un papel, por parte de un personaje,

³¹ La metateatralidad en la comedia del Siglo de Oro no es algo exclusivamente cervantino; en uno de los trabajos de Gonzalo Pontón, “‘Representar lo que soy’: identidad y metateatro en *Las burlas de amor*”, es posible comprender el recurso también en Lope de Vega. PONTÓN, G., “‘Representar lo que soy’: identidad y metateatro en *Las burlas de amor*”, *Anuario Lope de Vega, Texto, literatura, cultura*, XXVI, 2020, pp. 86-108.

diferente del que ya desempeña en la trama. De acuerdo con Hornby, se trata de un recurso aplicado "when a character for some reason takes on a role that is different from his usual self" (Hornby 1986: 55). La técnica le permite al espectador o lector observar al personaje desde dos perspectivas: la interna, relacionada con su esencia o a su *dramatis persona*, y la externa, vinculada a su apariencia o a su segunda figura. Para el crítico, el rol dentro del rol es una excelente forma de delinear a un personaje, una vez que expone no solamente lo que este es, sino lo que le gustaría ser, de modo, no raras veces, ambiguo y complejo.³²

Se hace importante destacar que, en el caso del teatro cervantino, no es la simple existencia del disfraz lo que le ofrece el carácter metateatral. Sobre eso, comentan Hermenegildo, Rubiera y Serrano que "por el contrario, la imitación o el disfraz, sin más, no son momentos dramáticos que justifican su identificación con el TeT y, en consecuencia, no son signos que ponen de relieve el realismo y la verdad de la ficción teatral" (Hermenegildo, Rubiera, Serrano 2011: 11). Son las representaciones, hechas por los personajes disfrazados que fingen ser algo frente a un(os) espectador(es), como forma de conquistar su reto, que parecen derivarse de la metateatralidad.

Rosa Ana Escalonilla (2004: 170) comenta que "la transformación de la personalidad que se produce mediante la utilización del recurso escénico del enmascaramiento no presenta el mismo grado de profundidad en todos los disfrazados", una vez que hay personajes que utilizan el recurso como una

³² "Among other things, role playing within the role is an excellent means for delineating character, by showing not only who the character is, but what he wants to be. When a playwright depicts character's who is himself playing a role, there is often the suggestion that, ironically, the role is closer to the character's true self than his everyday, "real" personality" (Hornby 1986: 55).

transfiguración exterior fácilmente reconocida por los que observan, mientras que hay otros que presentan una transformación tanto en su apariencia, promovida por el enmascaramiento, como en su esencia o actitud. Pero, añade Escalonilla, “lo que todos los personajes disfrazados tienen en común es la construcción [...] de un microcosmo, de una ficción teatral dentro de la propia obra dramática, que requiere unas características verbales y no verbales determinadas, precisamente dependiendo del personaje que representan” (2004: 170).

El recurso puede contemplar tres diferentes modos de actuación: el voluntario, el involuntario y el alegórico. El primero y más habitual se refiere a los personajes que, conscientemente, optan por adoptar una nueva identidad, pretendiendo, así, lograr un objetivo determinado (Hornby 1986: 61). Dichos personajes pueden tanto enmascarse totalmente como cambiar solamente parte de su identidad; lo importante, en este tipo de caracterización, es la actitud de discernimiento y control por parte de la figura dramática. En palabras de Hornby:

Sometimes the role played is a complete disguise, a totally different person from the character's ordinary self - with a different name, a different background, even a different sex [...]. At other times, the role may simply be a false attitude or pose [...]. The effect on the audience is much the same in either case; the fact that the character is consciously, wittingly feigning creates a distinct uneasiness about role generally, especially since we cannot help but remember that the character himself is being feigned by an actor. Voluntary role playing within the role is the most metadramatic type (Hornby 1986: 61-62).

El segundo modo de actuación, el involuntario, es causado en detrimento de la conformidad del personaje, sea por cuestiones externas, por su propia insensatez o por una combinación de los dos puntos (Hornby 1986: 61-62). Hornby destaca que, para el espectador o lector, el personaje del tipo involuntario causa menos extrañamiento que el del primer tipo. El cambio de personalidad, cuando ocurre en desacuerdo con el albedrío del personaje, mantiene la seguridad del espectador acerca de la real identidad de la figura dramática, ya que esta es de una forma y se muestra de otra en contra de su voluntad. De este modo, se mantiene la confianza en una posible esencia de la *dramatis persona*.

In all such cases of involuntary role playing, we feel less estranged than when the role playing is voluntary, because we are more secure as to the character really is. His false self has been forced upon him. Even when the role playing is his own fault, [...] he cannot really help himself; his sin is venial, not mortal (Hornby 1986: 62-63).

El último modo de actuación es el tipo alegórico que, en el contexto del rol dentro del rol, sugiere una delimitación más sutil que los dos modos anteriores. En este caso, no se trata de una nueva identidad, engendrada a partir de una máscara, sino de la creación, por parte del dramaturgo, de un paralelismo entre la persona dramática en cuestión y la identidad de un personaje ajeno, sea este histórico o de ficción, existente fuera de dicha trama: "allegorical role playing within the role arises whenever the play's situation, action, or imagery contrive to relate a character to some well-known literary or historical figure" (Hornby 1986: 62-63).

Hornby comenta que dichos personajes, populares para el público, no necesariamente son reconocidos por las demás figuras en la trama, de modo que "these allegorical associations are not noticed by the characters, nor made explicit in any other way, but are nonetheless apparent" (Hornby 1986: 62-63).

La máscara parece transbordar los límites de las personas dramáticas y reflejarse también en la estructura del teatro, actuando en la relación existente entre la obra y el espectador o lector. Al proporcionarle a la pieza una doble perspectiva, el recurso metateatral le ofrece al público "modelos para entender mejor las estructuras fundamentales del teatro y la experiencia del mundo como una construcción artificial" (Larson 1992: 1016), ocasionando un nuevo juego dialéctico entre esencia y apariencia; de esta vez, basado no en los roles de los personajes, sino en la relación de las interpretaciones interna y externa frente al público.

Para González Maestro, toda la expresión metateatral es responsable por desmitificar y dismantelar "la ilusión dramática que genera" (2013: 92). De hecho, la estructuración de diferentes capas de interpretación le proporciona a la pieza ciertos grados de realidad subjetiva (Andrés-Suárez 1997: 13). La obra enmarcada es responsable por metamorfosear la percepción del público frente la obra-marco, una vez que absorbe los elementos de ficción para sí, reservándole a la obra mayor un realismo ilusorio. La obra-marco, a partir de su vínculo con la enmarcada, parece travestirse de realidad, reaccionando "ante la obra englobante como si estuviera ante la verdadera vida" (Hermenegildo 1999: 81). Según comenta Rosa Ana Escalonilla, "la introducción de un plano ficticio dentro de la comedia

otorgaba a ésta, frente al espectador, la ilusoria apariencia de realidad dentro de la cual se introducía la ficción del teatro” (2004: 20). Hermenegildo, Rubiera y Serrano lo explican considerando los siguientes puntos:

- lo que en la pieza teatral se representa es fingido, de eso está convencido el espectador;
- dentro de la pieza marco surge una segunda dramatización, una pieza enmarcada, segundo elemento de la dramatización, que “absorbe” los elementos ficticios, la condición fingida de la obra marco;
- esta inclusión libera el conjunto de las connotaciones de fingimiento que caracterizaban la obra;
- la obra marco adquiere así un desdoblamiento tinte de realismo (no sólo un tinte de verosimilitud);
- el espectador ve cómo la acción teatral se acerca mucho más a su propia condición, al considerar que es la obra enmarcada la que se ha empapado con toda la carga ficticia que se está presentando en la escena (Hermenegildo, Rubiera, Serrano 2011: 10).

Con eso, el público archimirante pasa a sentir la pequeña representación o la obra enmarcada como ficción, ya que acompaña su arquitectura fingida y su montaje, mientras que el gran teatro es promovido a un nivel más creíble. Las barreras entre ficción y realidad se diluyen. El nexos entre la obra-marco y la obra enmarcada parece crear un tipo de máscara que disimula el carácter ficticio de la obra para simular su existencia como vida real. El juego entre esencia y apariencia vuelve a vigorar, no más en los personajes que se enmascaran, sino ahora en la

configuración del propio teatro. En palabras de Hermenegildo, "al poner de relieve el carácter fingido de la obra enmarcada, la obra englobante adquiere las apariencias propias de la realidad. Esta es una de sus virtudes" (2001: 27).

[...] la inclusión de una obra en otra está destinada a destruir la barrera teatro-realidad. En la comedia *Pedro de Urdemalas*, Cervantes conduce a su héroe de la comedia del mundo al mundo de la comedia, y nos deja, como en *EL retablo de las maravillas*, indecisos sobre los límites que separan el mundo real del ficticio y sobre la frontera que separa y une la vida y el arte, donde todo es verdad y todo es mentira (Andrés-Suárez 1997: 18).

El drama autoconsciente parece evidenciar más que el proceso de composición del personaje dramático; manifiesta, además, cierta preocupación ontológica acerca del ser humano, revelada por el dramaturgo a partir del conflicto entre la realidad y la irrealidad, ocasionado por la doble caracterización de las figuras en el teatro. Aquí, la simulación prepondera sobre la disimulación, una vez que reproducir una máscara o la nueva apariencia se muestra más importante, en el ámbito escénico, que esconder la personalidad o la esencia. El recurso del rol dentro del rol demuestra, a su vez, tratar la identidad como un fenómeno social y la naturaleza humana como algo que se redefine.³³ De acuerdo con Hornby, "theatre exists as a device to enable us to redefine it, teaching us how

³³ "Estas descripciones de los efectos experienciales del metadrama subrayan el conflicto entre la ilusión y la realidad que produce el drama autoconsciente. Por causar que el lector o espectador contemple los nexos entre la vida y el arte, el dramaturgo examina la esencia del teatro, los problemas metafísicos de la época y la naturaleza de la identidad humana" (Larson 1992: 1016).

to play roles and, equally important, how and when to drop them" (Hornby 1986: 73). De esta forma, estamos de acuerdo con Carlos Arboleda, cuando este afirma que "la mayoría de las obras metateatrales son en este sentido obras con un lenguaje en cierta forma subversivo, de ruptura y de denuncia; un lenguaje que va mucho más allá del lenguaje cotidiano (lenguaje objeto)" (Arboleda 1991: 28), lo que le otorga al teatro cervantino una relevante complejidad. En este sentido, las piezas que usufructúan el recurso metateatral - seis de las ocho comedias (*El gallardo español*, *La casa de los celos*, *La gran sultana*, *El laberinto de amor*, *La entretenida* y *Pedro de Urdemalas*) y la mitad de los entremeses que componen las *Ocho comedias y ocho entremeses cervantinos* (*El rufián viudo*, *El vizcaíno fingido*, *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso*),- al poner en choque dualidades como la esencia y la apariencia de los personajes, acaban por reflexionar acerca de la realidad y la ficción literaria, disolviendo sus fronteras y trasladando el arte hacia un lugar más próximo de la vida.

PARTE II

Análisis de las *Ocho comedias*

II.1 *El gallardo español*

Mezclando verdades “con fabulosos intentos” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 131), *El gallardo español* es una de las cuatro comedias cervantinas que desarrollan el tema del cautiverio africano. Por un lado, la obra - compuesta tardíamente por Cervantes, según Canavaggio -³⁴ parece influenciada por los relatos históricos de Baltasar de Morales, presentes en *Diálogo de las guerras de Orán*, de 1593. Por otro, demuestra ser respaldada por las experiencias biográficas de Cervantes en el cautiverio argelino, de modo que el autor no solo “fue el primero en traer a la dramática española los asuntos de cautivos”, sino que “aportó antes que nadie una fuente copiosísima de inspiración artística, inagotada e inagotable: la realidad (...). Su propia vida fue su principal maestro” (Cotarelo y Valledor 1915: 30-31). A pesar de eso, el enredo central de la comedia alude a un conflicto ficticio, heroico y amoroso, “en el que se dejan ver las huellas de la literatura morisca, con recursos propios de las comedias, como son el disfraz y el ocultamiento de identidades” (Gómez Canseco y Valle Ojeda Calvo 2015: 27). Asimismo, como una típica comedia de moros y cristianos, guarda similitudes con varias comedias de su coetáneo Lope de Vega, como bien lo destaca Fernández Rodríguez: *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe, El cerco de Santa Fe, El hijo*

³⁴ “La thématique et la facture de *El gallardo español* intègrent des motifs littéraires et des procédés d’écriture dont la vogue ne s’impose qu’avec le règne de Philippe III et le succès définitif de la *comedia nueva*. Sa versification se caractérise par une proportion exceptionnelle de mètres espagnols et, notamment, par un pourcentage de vers de *romance* comparable à celui que manifeste *La entretenida*. D’où l’hypothèse d’une rédaction relativement tardive [...]” (Canavaggio 1977: 24).

de *Reduán*, *El remedio en la desdicha*, *El hidalgo Bencerraje* etc. (Fernández Rodríguez 2016: 455).

En su trabajo acerca de la comedia bizantina de Lope de Vega, Daniel Fernández Rodríguez comenta que el disfraz puede ser favorecido por las peripecias típicas del género de cautivos, que exigen la simulación o disimulación de las personas dramáticas que las componen, “como los casos en que algún personaje acude al rescate de un cautivo, ya sea disfrazado de moro [...]” o “en otros motivos clásicos del género, como el de las huidas y evasiones” (Fernández Rodríguez 2016: 206-207). Varios de estos argumentos que, juntamente con la “separación y reencuentro de los amantes, fidelidad amorosa y defensa de la castidad, raptó por parte de los corsarios, venta como esclavos, [...] moros enamorados de los cautivos cristianos, mediaciones amorosas en cautiverio, [...] liberación masiva de cautivos cristianos, conversión al cristianismo por parte de musulmanes, resistencia a la apostasía, choque cultural entre moros y cristianos” y “largos viajes” (Fernández Rodríguez 2016: 449-450), forman el imaginario turquesco involucrado en este tipo de producción literaria, son reproducidos por Cervantes en *El gallardo español*. Prácticamente todos los disfraces de la pieza se muestran vinculados a la función metateatral - en la que un personaje ejecuta un papel dentro de otro, creando una pequeña escenificación frente a un público -, con excepción de uno de los enmascaramientos, que se presenta más conectado a las ideas de libertad de actuación y preservación del decoro. Los múltiples disfraces de esta pieza son desarrollados por tres personas dramáticas distintas: el protagonista, don Fernando; su amada, Margarita, y el ayo de esta, Vozmediano.

Tras ser desafiado por Alimuzel e imposibilitado de acudir al duelo, debido a la prohibición de su general y al sabotaje engendrado por Nacor, don Fernando decide entregarse como un presunto cautivo a la mora Arlaja, quien ansía conocer al insigne soldado. Para eso, asume su primera máscara en la comedia, la del “valiente y mal pagado” Juan Lozano: “Soy un soldado / que me he venido a entregar / a vuestra prisión de grado / por no poder tolerar / ser valiente y mal pagado” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 50). Este “otro yo”³⁵ del personaje demuestra nutrir aún más la curiosidad de la mora, sin que ninguno de los mirantes se entere de su disfraz, con excepción de Oropesa, quien lo reconoce y comenta: “Éste es don Fernando, cierto, / el que yo tanto alabé, / y ni viene preso o muerto, / ni cómo viene no sé, / ni atino su desconcierto. / El callar será acertado, / hasta hablalle en apartado, / que me admira su venida” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, pp. 50-51).

En un primer momento, lo que disimula el caballero no es su vestimenta, su fisonomía o su ocupación, sino más bien su verdadera identificación, lo que le permite acceder al aduar en su plan de cumplir con su honra de desafiado. En la voz de Juan Lozano, don Fernando incluso se describe a la mora sin asumir grandes falsedades además de su nombre, lo que se muestra suficiente para completar el enmascaramiento. Este, así, se efectúa a partir del encubrimiento o la simulación de su verdadera identidad y la representación o la disimulación de un nuevo rol.

³⁵ “ARLAJA. ¿Es tu amigo? / D. FERNANDO. Es otro yo” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 61).

ARLAJA. ¿Es valiente?

D. FERNANDO. Como yo.

ARLAJA. ¿De buen rostro?

D. FERNANDO. Aqueso no,
porque me parece mucho.

ARLAJA. ¿Tiene amor?

D. FERNANDO. Ya le dejó.

ARLAJA. ¿Luego túvole?

D. FERNANDO. Sí creo.

ARLAJA. ¿Será mudable?

D. FERNANDO. No es fuerza
que sea eterno un deseo.

ARLAJA. ¿Tiene brío?

D. FERNANDO. Y tiene fuerza.

ARLAJA. ¿Es galán?

D. FERNANDO. De buen aseo.

ARLAJA. ¿Raja y hiende?

D. FERNANDO. Tronca y parte.

ARLAJA. ¿Es diestro?

D. FERNANDO. Como otro Marte.

ARLAJA. ¿Atrevido?

D. FERNANDO. Es un león.

ARLAJA. Parte todas éstas son

cristiano, para adorarle,

a ser moro (Cervantes, *Comedias y tragedias*, pp. 52-53).

En un segundo momento, el caballero español parece asumir una nueva máscara, caracterizada, de esta vez, por su indumentaria. Dispuesto a defender a Arlaja que, en un sueño, prevé el ataque al aduar por los cristianos, a partir de la traición de Nacor, don Fernando le promete a la mora luchar en contra de los españoles que la amenacen. La devoción del soldado es, aquí, cuestionada por Oropesa, quien no deja de comentar: “O está don Fernando loco, / o es ya de Cristo enemigo. / Pelear contra cristianos promete / [...] Mira contra quien te armas, / Lozano” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 78). En ese contexto, ruega don Fernando, todavía disfrazado del amigo Juan Lozano: “Alí, dame tú una espada / y un turbante, con que pueda / la cabeza estar guardada” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 78). Vestido como un moro, el cristiano opta por un segundo enmascaramiento, valiéndose de un disfraz dentro de otro, lo que resulta en la potenciación de la incertidumbre de sus compañeros y conocidos acerca de su verdadera identidad y opción religiosa: “GUZMÁN. ¿Sois ya de Cristo enemigo? / D. FERNANDO. Ni de veras, ni burlando” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 82). Como explica Zimic (1992: 89), “tales dudas y sospechas sobre la prudencia y lealtad de D. Fernando se intensifican cuando defiende con las armas a Arlaja y a Alimuzel contra una ‘razzia’ española [...]”, elemento este que garantiza la tensión dramática de la obra.

La estrategia de un disfraz dentro de otro parece contribuir para la veracidad del personaje Juan Lozano frente a sus mirantes moros. El recurso demuestra trasladar la condición de interpretación al papel de Lozano, arraigando una engañosa autenticidad al segundo rol de don Fernando. En este caso, lo que se

puede observar es la destitución de una aparente veracidad de la obra marco – vinculada al papel de Juan Lozano – y la concesión de un mayor status de ficción a la obra enmarcada – la de moro -, contribuyendo, así, para el desarrollo del juego entre esencia y apariencia en la obra.

Al mismo tiempo, el recurso del doble disfraz pone en duda la identidad de don Fernando frente a los demás cristianos, quienes no logran reconocerlo totalmente, gracias al conflicto entre ser y parecer decurrente de la imagen y contexto del personaje. Don Juan de Valderrama, hermano de Margarita, por ejemplo, que surge en la Tercera Jornada como un cautivo, al ver a don Fernando vestido como un musulmán, expresa:

D. JUAN. Muestran que no es opinión
los sobresaltos que paso,
mas cosa puesta en razón,
que, sin duda, hace caso
tal vez la imaginación,
pues pienso que estoy mirando
el rostro de don Fernando,
su habla, su talle y brío;
pero que esto es desvarío
su traje me va mostrando (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 110).

Al que don Fernando, en trajes de moro, confiesa, sin dejar de crear, en los últimos versos, cierta expectativa acerca de su impreciso futuro como cristiano o musulmán:

Entre sospechas y antojos,
y en gran confusión metido,
va don Juan lleno de enojos,
pues le estorba este vestido
no dar crédito a sus ojos.

No se puede persuadir
que yo pudiese venir
a ser moro y renegar;
y así, se deja llevar
de lo que quise fingir.

[...]

Pregunto: ¿en qué ha de parar
este mi disimular,
y este vestirme de moro?

En que guardaré el decoro
con que más me pueda honrar (Cervantes, *Comedias y tragedias*, pp. 111-
112).

Los disfraces del mirado don Fernando, el de Lozano y, luego, el de moro - ambos omniscientes y voluntarios -, guardan cierta correspondencia con el teatro dentro del teatro o con el concepto de metateatro. Don Fernando se disfraza, en un primer momento, del soldado Juan Lozano, con la intención de fingir, junto a los

musulmanes del aduar, ser un amigo del gallardo militar, lo que le permite conocer las intenciones de Arlaja y garantizar su honor ante el desafío de Alimuzel. En un segundo momento, el personaje vuelve a enmascararse, de esta vez de moro, creando así un nuevo rol (don Fernando - Juan Lozano - moro).

Los mirantes de la primera escenificación de don Fernando son, principalmente, Arlaja, Alimuzel, Nacor y Oropesa. Es posible clasificar a los tres primeros como nescientes frente a las interpretaciones del soldado, ya que desconocen aquello que consideran real (el disfraz de don Fernando). Ya el último surge como el omnisciente, una vez que reconoce lo considerado no-real o el fingimiento del protagonista.

La segunda puesta en escena de don Fernando presenta, primordialmente, a sus compañeros cristianos, sus aparentes colegas moros, Margarita y don Juan. Los soldados españoles se muestran nescientes, en un primer momento, pero se convierten en omniscientes durante el combate con don Fernando. Los últimos se presentan como nescientes hasta la autorevelación del personaje, en la batalla que ilustra el final de la Tercera Jornada, momento en el que, comenta Zimic (1992: 90), “la honra y la fama del gallardo español, expuestas a tantas dudas y sospechas a lo largo de la obra, están, por fin, a salvo”:

ALIMUZEL. Poco puedo y poco valgo
con este amigo enemigo.

¿Por qué contra mí, Lozano,
esgrimes el fuerte acero?

D. FERNANDO. Porque soy cristiano, y quiero

mostrarte que soy cristiano (Cervantes, *Comedias y tragedias*, pp.118-119).

D. FERNANDO. Yo soy, Arlaja, el cristiano,

Y entiende que ya no miento,

don Fernando, el de la fama,

que te enamoró el deseo.

La palabra que le diste

a Alimuzel tenga efecto,

que él hará entrego de mí,

pues yo en sus manos me entrego (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 128).

Así como don Fernando, Margarita también desarrolla dos diferentes enmascaramientos. Uno de estos es el de mujer vestida de hombre. De acuerdo con Carmen Bravo-Villasante, “existe en la literatura española, especialmente en el teatro del siglo XVII, una multitud de mujeres atrevidas que [...] adoptan el indumento varonil y se lanzan a una aventura arriesgada en busca de su felicidad” (Bravo-Villasante 1976: 13). Los motivos para dicha actitud contemplan dos clasificaciones que parecen derivadas de la literatura italiana: la de mujer heroica-guerrera y la de mujer enamorada. La primera, “brava por naturaleza” (Bravo-Villasante 1976: 13), alude al personaje femenino que busca transgredir las leyes naturales utilizando, para eso, el traje masculino, “que le dé apariencia de serlo y le permita conducirse como tal” (Bravo-Villasante 1976: 13). Ya la segunda, “muy femenina” (Bravo-Villasante 1976: 13), alude a la persona dramática de la dama

que decide seguir o rescatar a su amado, siendo, primordialmente, guiada por el amor. Este es el caso de Margarita.³⁶

La amada de don Fernando surge, en la Segunda Jornada de *El gallardo español*, en tierras moriscas al lado de su ayo, Vozmediano. Su disfraz es desvelado al lector antes mismo que los detalles de su verdadera identidad, por intermedio de la siguiente acotación: “Vanse y salen Vozmediano, anciano, y doña Margarita, en hábitos de hombre” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 65). La dama se presenta, en la trama, travestida, siendo descrita por Vozmediano como un sobrino suyo, “rico y con hacienda” que, con la excusa de seguir los pasos de su presunto padre capitán, busca hacerse soldado en la defensa española de Orán:

DON MARTÍN. En fin: ¿Qué aqueste galán
es de Jerez?

VOZMEDIANO. Y de nombre,
de los buenos que allí está,
y hijo, señor, de un hombre
que en Francia fue capitán.
Quedó rico y con hacienda;
Dejómele a mí por prenda
mi hermana, que fue su madre,
y yo quise que del padre
siguiese la honrada senda.
Supe el cerco que se espera,
y con su gusto le truje,

³⁶ “Los viajes por tierra y mar de Margarita simbolizan una búsqueda fervorosa, espiritual del amor, a costa de grandes afanes, trabajos y sacrificios personales; [...]” (Zimic 1992: 101).

que sin él no le trajera,
y a esta dura le reduje
de su vida placentera;
que, en los grados de alabanza,
aunque pervierta la usanza
el adulator liviano,
no alcanza un gran cortesano
lo que un buen soldado alcanza (Cervantes, *Comedias y tragedias*, pp. 72-73).

Margarita - al contrario de don Fernando, quien se enmascara simulando simplemente un nuevo nombre - vincula su disfraz principalmente al ropaje. Sus andanzas por el mundo, como sugiere Zimic, la obligan a vestirse como un mozo e ir “acompañada y protegida siempre de su ayo, el cual es así también testimonio, garantía de su entereza [...]” (Zimic 1992: 102). Su objetivo es encontrar a don Fernando de Saavedra, quien, según comentan en Orán, parece haberse convertido en un musulmán. Frente a esta información, Margarita, travestida, decide entregarse como cautiva a los moros, en un intento apasionado de buscar al español de quien está enamorada:

MARGARITA. Ir por soldado a esta empresa
con extraño parecer,
pues procuraré ser presa,
puesto que vaya a prender.
Procuraré ser cautiva;

Que, de la dura y esquivada
tormenta que siente el alma,
el sosiego, gusto y palma,
en disparates estriba.
Seré cautiva de quien
me cautivó sin sabello,
pensando de hacerme bien.
Daré al moro perro el cuello,
porque a mí alma me den.
Que no es posible sea moro
quien guardó tanto el decoro
de cristiano caballero.
Y si fuere esclavo, quiero
dar por él mil montes de oro.
De que los halle no dude
nadie; que el cielo al deseo
del aflicto siempre acude (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 75).

La dama sigue su disfraz varonil y se entrega a Arlaja, durante el primer ataque de los cristianos al aduar. Como hombre, se ve frente a don Fernando, sin que ambos se reconozcan, una vez que el sentimiento de Margarita por el soldado, tal cual el de la mora, fue nutrido a partir de las historias contadas acerca del famoso militar.

MARGARITA. Gentilhombre,
¿llevaisme a los cristianos, o a los moros?

D. FERNANDO. A los moros os llevo.

MARGARITA. No querría

que fuédeses cristiano y me engañádeses.

D. FERNANDO. Cristiano soy, pero, ¡por Dios!, que os llevo
a entregar a los moros.

MARGARITA. ¡Dios lo haga!

D. FERNANDO. De novedades anda el mundo lleno.

¿Estáis herido acaso?

MARGARITA. No estoy bueno (Cervantes, *Comedias y tragedias*, pp. 85-
86).

Su amor no está pautado en la apariencia del gallardo español, sino, sobre todo, en el “aprecio de las cualidades interiores, ‘la cordura’, el ‘valor’ y ‘no del rostro la hermosura, que ésa es prenda que la quita / el tiempo breve y ligero” (Zimic 1992: 101). El personaje de la doncella, así, se muestra consciente no solamente acerca de lo efímero del cuerpo, sino también - como su propia experiencia disimuladora demuestra - de su posibilidad de manipulación, valorando la esencia de don Fernando en detrimento de su apariencia.

Margarita parece transgredir el arquetipo sumiso de la dama, condicionada a actuar bajo la orientación de sus padres y hermanos. Su figura estaría, en nombre del honor y de la seguridad, imposibilitado de viajar por tierras y mares en busca del soldado don Fernando. Lo que hace Margarita, como una forma de no romper con el decoro, es travestirse, una vez que a un hombre sí, considerando los principios de la adecuación, están permitidas dichas aventuras. El principio del decoro, aquí, “más que proponer modelos positivos, impone una serie de

limitaciones al comportamiento y al discurso del personaje, en función de su sexo, su edad, y su estado o posición social” (Couderc 2006: 37). Siendo así, la estrategia dramática adoptada por el personaje - y, por supuesto, por el dramaturgo - es incrementar las posibilidades de actuación de la persona dramática; en este caso, a partir del recurso del enmascaramiento.

Si el poeta no decide recurrir a la multiplicación de las excepciones al decoro - y aquí cabría afinar nuestra reflexión tomando en cuenta la evolución diacrónica de la Comedia áurea -, le queda la posibilidad de multiplicar los disfraces, que implican que el personaje abandone su papel para, adoptando una identidad ficticia, adecuarse a las exigencias distintas de uno nuevo (Couderc 2006: 43).

Este tipo de disfraz, demasiado popular en el teatro del siglo XVII (González 2004: 905), se trata de una técnica verdaderamente apreciada tanto por los dramaturgos de la época como por los espectadores, a punto de Lope de Vega, en su *Arte nuevo*, afirmar que “suele / el disfraz varonil agradar mucho” (vv. 281-284). La notoriedad del recurso dramático parece estar vinculado, en primer lugar, a las posibles conjeturas que este procedimiento les ofrecía a los espectadores acerca de los múltiples enredos de las damas-hombres (Homero Arjona 1937: 11). En segundo, al hecho de la técnica estar íntimamente conectada al recurso dramático conocido como “engañar con la verdad”, una vez que el personaje travestido “representa dos personalidades: una para el auditorio y otra para los demás personajes de la comedia. Así, sus palabras tendrán doble sentido en cada

uno de los cuales se reflejan las dos personalidades distintas” (Homero Arjona 1937: 17). Y, por último, al gran efecto erótico visual que, como describe Francisco Ortiz en *Apología en defensa de las comedias* (1614), movía al espectador masculino, motivo este “por el que la representación de las comedias debía de abolirse” (Bravo-Villasante 1976: 155), según el clero: “pues ha de ser más que de hielo el hombre que no se abraza en lujuria viendo una mujer desenfadada y desenvuelta, y algunas veces, para este efecto, vestida como hombre, haciendo cosas que movieran a un muerto” (Ortiz 1614).

Inmersa, como cautiva, en el aduar, la dama les revela a los presentes su verdadera identidad, contándoles que es una mujer, nacida “en un lugar famoso, / de los mejores de España, /de padres que fueron ricos /y de antigua y noble casta” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, pp. 92-93). Margarita comenta que sus padres le enviaron a un convento, con el propósito de que tuviera buena creación, y que fuera “no monja, sino casada” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 93). Sin embargo, por notar que su hermano no le ayudaría en esta tarea, les confiesa que resolvió casarse sola, pidiendo, para eso, algunos consejos a su ayo Vozmediano, quien le sugirió juntarse al caballero don Fernando, “porque eran tales las suyas, / que por extremo se cuentan” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 99).

Y fue de tanta eficacia
la relación verdadera
que adoré lo que los ojos
no vieron ni ver esperan,
que, rendida a la inclemencia

de un antojo honrado y simple,
mudé traje y mudé tierra.
(...)
Enamorada de oídas
del caballero que dije,
me salí del monesterio,
y en traje de hombre vestime (Cervantes, *Comedias y tragedias*, pp. 99-100).

El disfraz de Margarita parece operar, de este modo, como un elemento libertador, capaz de proporcionarle una posibilidad de actuación diversa a la relacionada con su personalidad y, consecuentemente, una oportunidad de actuar a partir de un nuevo código decoroso. En este caso, el disfraz podría ser comprendido como el modo con el cual un personaje puede soslayar la condición de actuación impuesta por su identidad y proceder de múltiples maneras (en el caso de la amada de don Fernando, su figura femenina requería, de acuerdo con las prácticas de la época, la actuación de su padre o, en su ausencia, de su hermano para buscar a un pretendiente, y no su propia intervención).³⁷ En otras palabras, es el disfraz masculino el que “permite que el personaje de la dama cristiana pueda encontrar a su amado en un contexto guerrero” (González 1998: 586).

El segundo enmascaramiento de Margarita se vincula al recurso metateatral, una vez que la dama se recubre de una función distinta de la que realmente

³⁷ “El disfraz es en efecto el medio con el cual el personaje puede sortear una prohibición estatutaria, impuesta por su calidad social, y en suma, su estatuto sociodramático. Si el poeta no decide recurrir a la multiplicación de las excepciones al decoro – y aquí cabría afinar nuestra reflexión tomando en cuenta la evolución diacrónica de la Comedia áurea –, le queda la posibilidad de multiplicar los disfraces, que implican que el personaje abandone su papel para, adoptando una identidad ficticia, adecuarse a las exigencias distintas de uno nuevo” (Couderc 2006: 43)

presenta en la obra. En la Tercera Jornada, ya como cautiva de Arlaja, Margarita se encuentra con su hermano don Juan de Valderrama, un “cristiano galán”, según la acotación. Inmediatamente, Margarita decide, a partir de una recomendación de su ama,³⁸ ocultar el rostro con un manto, con vistas a no ser reconocida por el familiar (“Como entra el cautivo, se cubre MARGARITA el rostro con un velo”) (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 108), aunque parte de la anagnórisis se dé a partir de la voz del personaje, que le hace a don Juan asociar la presente a su hermana española: “La percepción a través de la vista es engañosa, pero también lo es la percepción a través del oído. La voz de la mora Fátima –realmente Margarita– enciende en don Juan el deseo de que se descubra el rostro” (Albuissech 2004: 339).

D. JUAN. Ayer me entró por la vista
cruda rabia a los sentidos,
y hoy me entra por los oídos,
sin saber quien la resista.
Ayer la suerte inhumana
a quien mil veces maldigo,
me hizo ver mi enemigo,
y hoy me hace oír mi hermana.
Quítate el velo, señora,
y sacarme has de una duda
por quien tiembla el alma y suda (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 113).

³⁸ “MARGARITA. ¡Este es mi hermano, señora! / ARLAJA. Disimula como mora, / y cúbrete el rostro más” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 108).

Su antifaz se produce a partir de la ocultación de su nombre y del falseamiento de una filiación, bien como del uso momentáneo de una indumentaria para el encubrimiento facial. Los mirantes de la escena son Arlaja, omnisciente de la farsa, y don Juan, nesciente del enredo. Margarita, a principio, se niega a quitarse el velo, a pesar del apelo de don Juan: “No me tengas más suspenso; / descúbrete, que me das, / mientras que cubierta estás, un dolor que llega a inmenso” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 114). Jugando con los sentidos del cristiano, Arlaja le recomienda a Margarita que se destape, según la solicitud del esclavo: “Fátima, por vida mía, / que te descubras. Veremos / por qué hace estos extremos / este cristiano” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 114). Siguiendo la recomendación del ama que, en un aparte, le comenta “que te conozca, no importa. / Cuanto más que has de negallo” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 114), Margarita disimula su verdadera identificación, poniéndole en duda a don Juan acerca de su propio discernimiento:

MARGARITA. Descúbrome. Vesme aquí,
cristiano; mírame bien.

D. JUAN. ¡Oh, el mismo rostro de quien
aquí me tiene sin mí!

[...]

ARLAJA. ¿Qué dices, perro?

D. JUAN. Que es esta
mi hermana.

ARLAJA. ¿Fátima?

D. JUAN. Sí.

ARLAJA. ¡En mi vida vi ni oí

tan linda y graciosa fiesta!

¡Tuya mi hermana! ¿Estás loco?

Mírala bien.

D. JUAN. Ya la miro.

ARLAJA. ¿Qué dices, pues?

D. JUAN. Que me admiro,

y en el juicio me apoco.

Por dicha, ¿hace Mahoma

milagros?

ARLAJA. Mil a montones.

D. JUAN. ¿Y hace transformaciones?

ARLAJA. Cuando voluntad le toma.

D. JUAN. ¿Y suele mudar, tal vez,

en mora alguna cristiana?

ARLAJA. Sí.

D. JUAN. Pues aquesta es mi hermana,

y la tuya está en Jerez (Cervantes, *Comedias y tragedias*, pp. 114-115).

Don Juan se encuentra, además, con Vozmediano, el ayo de Margarita, quien también desarrolla un enmascaramiento en la obra. Preso al pasar de Orán a Mazalquivir, el compañero de Margarita surge como cautivo, sin ocultarse con vestimentas o máscaras, lo que le sorprende a don Juan, ya que reconoce su fisonomía: “Si aqueste no es Vozmediano, / concluyo con que estoy loco”

(Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 122). Su disfraz está en el enclaustramiento de sus datos y en el fingimiento de un nuevo nombre, Pedro Álvarez. Don Juan, el mirante nesciente, sintiéndose frente a un delirio más, expresa:

El seso tengo turbado.
No hay cosa que no me asombre,
que si este no es Vozmediano
y no es Margarita aquella,
y el que causó mi querella
no es el otro mal cristiano,
tampoco soy yo don Juan,
sino algún hombre encantado (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 123).

Cervantes demuestra ampliar la técnica del rol dentro del rol, al establecer dos disfraces para el mismo personaje; en el caso, don Fernando y Margarita. Este recurso, además de configurar el enredo de la trama, le permite al espectador o lector acceder a diferentes perspectivas de la *dramatis persona* en cuestión, revelando, de esta forma, variados matices de quienes son ellos: personajes valientes, honrados frente a los retos, fieles a sus creencias, flexibles a las diferencias culturales, enamorados el uno del otro etc. Sus personalidades parecen ser evidenciadas no por uno, sino por todos los roles desarrollados en el transcurso de la pieza, delineando al personaje y exponiendo “la naturaleza misma de la representación de papeles” (Albuissech 2004: 337).

Asimismo, la principal dicotomía de la obra, declarada por Guzmán al final de la pieza (“mezclar verdades con fabulosos intentos”) (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 131), parece expandirse, presentándose no solamente en el entrevero entre historia y ficción, sino también en el procedimiento metateatral. El empleo del drama autoconsciente, a partir del enmascaramiento de los personajes, traslada el juego entre realidad y ficción a la relación entre obra enmarcada y obra-marco, creada por las máscaras, con la intención de que el público espectador o lector oscile su percepción entre lo que es y lo que parece ser diversos elementos de la representación, valiéndose, para eso, “de un repertorio de recursos como las referencias a la vida real e intertextuales, la autorreferencialidad, la exploración del fenómeno de la percepción, [...] la libertad otorgada a los personajes” (Albuissech 2004: 342) y, claro está, del juego entre identidad y disfraz.

Cuando un drama, que es a fin de cuentas un medio de percepción, se enfoca en la percepción, se hace reversible, se vuelve sobre sí mismo hasta mostrarnos sus forros más recónditos, o mostrársenos del todo desnudo. El engaño a los ojos de don Juan evoca el engaño a los ojos del público que asiste a la representación teatral. Cuando don Fernando, Margarita y Vozmediano se hacen pasar por Juan Lozano, Fátima y Pedro Álvarez, respectivamente, se convierten en actores. Don Juan y otros personajes de la obra ante quienes actúan, se convierten en su público. Estas dramatizaciones se hacen eco del hecho teatral mismo, donde los cómicos representan su papel ante un público que los contempla ir y venir sobre el tablado (Albuissech 2004: 339).

II.2 *La casa de los celos y selvas de Ardenia*

Aunque, a primera vista, parezcan discrepantes, la literatura caballeresca y la pastoril - ambas presentes en el contexto literario español desde finales de los Quinientos - surgen amalgamadas en la comedia cervantina *La casa de los celos y selvas de Ardenia*. Compuesta probablemente hacia 1585,³⁹ la pieza es responsable por remitir al lector “a un mundo extraño, [...] novelesco y fantasioso” (González 2001: 158), en el que padecen caballeros y pastores del mismo afecto - el celo -, dramatizando, como comenta Zimic, “los sentimientos y los tormentos del alma enamorada, causados por la desavenencia amorosa” (Zimic 1973: 49). Asimismo, la comedia presenta, como símbolo de esta conexión entre lo paladín y lo idílico, a uno de sus personajes - Angélica -, quien demuestra enlazar ambos entornos y unificar las dos materias a partir, entre otras cosas, del recurso del enmascaramiento.

En líneas generales, se presentan en la comedia las desventuras de Roldán y Reinaldos, paladines de la corte de Carlos Magno, quienes luchan por el amor de Angélica. Ésta alienta los deseos amorosos de los dos, pero sólo con la intención de incapacitarlos para futuros encuentros bélicos. No hay en ella el menor propósito de correspondencia amorosa. Paralelamente se describe la pasión amorosa de Lauso y Corinto, dos

³⁹ “[...] dans *La casa de los celos*, une thématique issue des fables boiardiennes et ariostéennes remodelées vers 1585 par les adaptateurs espagnols du *Roland furieux* [...]” (Canavaggio 1977: 22).

pastores pobres, por la pastora Clori. Ella, sin embargo, prefiere a Rústico, pastor necio, pero rico. Cervantes emplea la doble intriga para universalizar todo lo posible el tema de la desavenencia amorosa; para verlo desde múltiples perspectivas (Zimic 1973: 55).

La primera aparición de Angélica, en la Jornada Primera, alude a un cierto antifaz del personaje. Mezclando ilusión y realidad,⁴⁰ su exhibición inicial ocurre de modo un tanto espectacular frente al emperador Carlomagno y a los caballeros Galalón, Malgesí, Roldán y Reinaldos. Angélica surge, según la acotación correspondiente, “sobre un palafrén, embozada y la más ricamente vestida que ser pudiere”.⁴¹ El término embozar, según el *Diccionario de Autoridades*, remite a la idea de “encubrir el rostro, no del todo, sino por la parte inferior hasta casi los ojos: y porque lo principal que se tapa y encubre es la barba y boca donde está el bozo, por esta razón se dice Embozar” (RAE 1726-1739). Tras la observación intrigante de los espectadores en la escena, la dama se presenta y explica a todos a qué vino:

Soy única heredera
del gran rey Galafrón, cuyo ancho imperio
de este mar la ribera,
ni aun casi la mitad del hemisferio,
sus límites describe,

⁴⁰ Según la nota 184+, de Sergio Fernández López, “El hecho de que Malgesí tome un libro entre sus manos y un demonio se sitúe a su lado tras ponerse a leer, y sea precisamente en ese momento cuando comience a salir Angélica, podría llevarnos a pensar que su aparición es ilusoria y fruto del conjuro del mago” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 143).

⁴¹ “Es evidente la voluntad de espectacularidad de esta escena, incluso con el recorrido del cortejo por el espacio de los espectadores. [...] Se trata de crear en primer lugar un mundo caballeresco, mágico y ficticio, que pueda permitir la admiración, pero también la risa” (González 2001: 160).

que en otros mares y otros cielos vive.
A su grandeza iguala
su saber, en el cual tuvo noticia
ser mi ventura mala,
si, así como el estado real codicia,
a varón me entregase
que en sangre y en grandeza me igualase.
Halló por cierto y llano
que el que venciese en singular batalla
a un mi pequeño hermano
que viste honrosa, aunque temprana malla, este, cierto, sería
bien de su reino y la ventura mía (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 144).

En este momento de la trama, Angélica se desvela frente a los que allí están, encantando, rotundamente, a Reinaldos y a Roldán. La dama sigue su exposición mostrándoles toda su hermosura, explicándoles que su hermano, “en las umbrosas / selvas” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 145) de Ardenia se halla a la espera del caballero que lo quiera desafiar y destacando que “quien fuere derribado / del golpe de la lanza, ha de ser preso, / porque le está vedado / poner mano a la espada” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 145), mientras que “si tocare el suelo” su hermano, “quedará quien le venciere / levantado a mi [su] cielo, / o noble sea o sea el que se fuere, / y no de otra manera” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 145). Más que jugar con la identidad y el disfraz, esta menuda ocultación de Angélica demuestra incrementar la expectativa de los paladines que la contemplan, con vistas a operar conjuntamente con la espectacularidad de la escena. Su

identidad no es disimulada; aunque fingido sea el desafío que propone a los demás.⁴² De esta forma, más interesante para este trabajo se hace su próximo encubrimiento, en el que la máscara se convierte en el medio de ocultar su real filiación.

Antes, quizá, sea interesante destacar algo. Siguiendo la recomendación del emperador Carlomagno, Malgesí intenta proteger a Reinaldos, su primo, de la falsedad de Angélica, utilizando, para eso, su “industria y ciencia” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 148): “Mi hermano va enojado / con Roldán; estorbar quiero su daño. / En laberinto he entrado / que a penas saldré de él. ¡Oh, ciego engaño! / ¡Oh, fuerza poderosa / de la mujer, que es, sobre falsa, hermosa!” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 148). Entre los encantamientos que promueve, en medio de la selva de Ardenia, está la proyección de la imagen de Angélica a los caballeros enamorados. Roldán la ve en la Jornada Segunda, entrando y saliendo de escena: “¿No es aquél mi cielo, cielos? / Él es, pero ya se encubre, / pues cuando él se me descubre / es porque me cubran duelos. / Tras ti voy, nueva Atlanta, / que, si quiere socorrerme / Amor, puede aquí ponerme / mil alas en cada planta” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 199). Ya en la Jornada Tercera, es Reinaldos quien observa a la hermosa mujer. La dama surge clamando por socorro, alegando que la intentan matar. Reinaldos, en este momento, ve a dos sátiros arrastrando a su amada, “con un cordel a la garganta” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, pp. 203-204). Imposibilitado de mover los pies, el paladín contempla la

⁴² Malgesí, tras la presentación de Angélica, le comenta al emperador: “Esta que has visto es hija / del Galafrón, cual dijo. Mas su intento, / que el cielo le corrija, / es diferente del fingido cuento, / porque su padre ordena / tener tus Doce Pares en cadena; / y, si los prende, piensa / venir sobre tu reino y conquistalle.” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 147).

presunta muerte de su amor y la muerte, en consecuencia, de sus ganas de vivir: “Ya dieron fin a su cruel empresa. / Muerta queda mi vida; muerta queda / la esperanza que en pie la sostenía” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 215). No obstante, Malgesí acaba por confesarle a Reinaldos su magia, engendrada “para ver si desistía de su amor al perder toda esperanza. En realidad, pues, la muerte de Angélica en el encanto significaba la muerte de la esperanza” (Casalduero 1974: 68): “No hagas tal, hermano amado, / porque en este desconcierto, / antes que no verte muerto, / quiero verte enamorado” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 217). Lo que intenta Malgesí con tantos encantamientos es acobardar a los caballeros para que no sigan en la búsqueda por Angélica. Dichas apariciones de la dama, aunque no representen disfraces del personaje, parecen jugar con las ideas de ficción y realidad, esencia y apariencia – y, por qué no decir, con el delirio y la cordura, dicotomía típicamente quijotesca –, funcionando, de la misma forma que el enmascaramiento de Angélica, como una pequeña obra teatral dentro de otra.

Tras la muerte de su hermano Argalia, al final de la Jornada Primera, Angélica decide huir de la persecución de Reinaldos y Roldán: “Aquí se ordena / mi muerte, y más desdicha / si de los dos me coge alguno, a dicha. / A esta selva oscura / quiero entregar, y a mis ligeras plantas, / mi guarda y mi ventura” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 166). Sin embargo, mientras la primera parte de la comedia está reservada a la presentación de la materia caballeresca, el siguiente acto se destina, primordialmente, al universo pastoril. La evasión de la dama del primer ambiente le permite, así, afluir a un entorno bucólico, donde la Bella les suplica ayuda a los pastores:

¡Socorredme, cielos,
si en vuestros pechos mora
misericordia alguna!
Hermosa y agradable compañía,
en mí os ofrece agora
el cielo y la fortuna
sujeto igual a vuestra cortesía;
que, la desdicha mía
sabida, me asegura
que podrá enterneceros
y al remedio moveros,
si es que le tiene tanta desventura (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 180).

Clori intenta comprender el origen del padecimiento de la fugitiva, pero Angélica no le contesta directamente, alegando no tener la intención de estorbarlos “contando el mal que ablandará esta peña” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 180). Lauso, frente a la desesperación de la dama, no logra comprender quién, por allí, podría querer causarle daño a tan hermosa mujer, y Angélica le aclara: “Persíguenme dos bravos enemigos” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 180). A Corinto la información le suena inofensiva, una vez que allí son tres frente a los dos supuestos paladines, a lo que la prófuga manifiesta: “Ni aun a tres mil no temerán los otros. / Llevadme a vuestras chozas, / mudadme este vestido; / amigos, escondedme” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, pp. 180-181).

Angélica se disfraza de pastora, interpretando, así, un papel dentro del suyo. De este modo, la ficción dentro de la ficción no se manifiesta, en *La casa de los*

celos, solamente en el “juego que queda insinuado con la posibilidad de que todo el desarrollo de la trama constituya una ilusión surgida de la magia de Malgesí” (Ruiz Pérez 1990: 662); ni solamente en la “aparición de Angélica y su cortejo, en el que se combinan al mismo nivel los personajes alegóricos de raigambre renacentista – los salvajes – y un tan cervantino personaje como la Dueña” (Ruiz Pérez 1990: 662). El metateatro, además, se evidencia en el disfraz de Angélica.

Su disimulación, no obstante, es desvelada en tres diferentes coyunturas, inviabilizando el desarrollo de la relación metateatral entre mirantes (los engañados) y mirados (los que engañan). Su primera identificación se da en uno de los espacios de encantamiento de la pieza, en la Jornada Segunda, cuando el Amor, Cupido, “en su profecía va exponiendo la condición del hombre” (Casalduero 1974: 65). Este les predice a los pastores sus venturas futuras, destinando a Angélica las siguientes palabras:⁴³ “La pastora disfrazada / suplicará a quien la ruega” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 194). Sus demás reconocimientos ocurren al encontrarse con Reinaldos y Roldán, en la Jornada Tercera. Al ver, primeramente, a Reinaldos, Angélica intenta huir, pero el caballero le interroga:

¿Sabrasme, amiga, decir,

de un rostro, donaire y talle,

que es, más que humano, divino?

Alza el rostro. ¿A qué te encubres,

⁴³ Según la nota 1518 de Sergio Fernández López, “la pastora disfrazada es Angélica, quien, según e *Orlando innamorato*, terminará enamorándose de Reinaldos tras beber de la fuente del amor en su huida” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 194).

que parece que descubres
un no sé qué peregrino?
Alza a ver. ¡Oh, santos cielos!
¿Qué es esto que ven mis ojos?
¡Oh, gloria de mis enojos,
oh, quietud de mis recelos!
¿Quién os puso en este traje?
¿Huinos? Pues, ¡vive Dios!,
ingrata, que he de ir tras vos
hasta que al infierno baje
o hasta que al cielo me encumbre,
si allá os pensáis esconder,
que el tino no he de perder,
pues va delante tal lumbre (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 233).

Angélica, al escapar de Reinaldos, acaba por caer directamente en los brazos de Roldán, quien la identifica enseguida. Ninguno de los paladines le permite a la dama desarrollar mejor su papel de pastora, una vez que, frente a ellos, la indumentaria adoptada se muestra insuficiente para el proceso de enmascaramiento del personaje. Siendo así, la desconstrucción del rol se produce al momento y la real identidad de la Bella es desvelada.

A partir del disimulo de la dama, Cervantes parece lograr una considerable fusión entre los dos universos, el caballeresco y el pastoril. Más que garantizar la ocultación de Angélica - considerando que el personaje es reconocido por el Amor, Reinaldos y Roldán -, el hecho de unirse “por medio de su vestido a los pastores”

(Casalduero 1974: 66) le permite a la Bella incorporarse al mundo idílico, en busca de refugio, y abrir camino para la introducción de los caballeros que la rastrean en este entorno. Angélica parece representar, simbólicamente, la vinculación entre las dos materias, lo que le ofrece a la obra una unidad importante y demuestra que el mundo de los caballeros y el de los pastores no son dos universos antagónicos, “sino dos caras de una misma realidad, perfectamente entrelazadas en el conjunto de la comedia, en las que el autor plantea como tema un núcleo conflictivo que se corresponde con el que se encuentra en la base de sus grandes creaciones literarias” (Ruiz Pérez 1990: 666).

II.3 *Los baños de Argel*

Es innegable la relevancia de las mujeres en las obras cervantinas de cautiverio (Abi-Ayad 1999: 173). En la comedia *Los baños de Argel*, escrita posiblemente entre los años de 1607 y 1608 (Canavaggio 1977: 22-23), más que exhibir “una hermosura espléndida y única” (Abi-Ayad 1999: 173), los personajes femeninos parecen distinguirse por su considerable papel de “representar y defender los valores socio-religiosos de las dos comunidades en conflicto: la cristiana y la musulmana” (Abi-Ayad 1999: 174). Sin embargo, es posible identificar, en la trama, a un personaje que parece posicionarse entre ambas colectividades religiosas, utilizando, para eso, el recurso del enmascaramiento.⁴⁴ Como un modo de disimular su cristianismo frente al dominio musulmán de Argel, Zara - la cristiana-mora - se enmascara en un entorno “carcelario

⁴⁴ Otros personajes de la trama parecen vincularse al tema del disfraz, aunque de modo menos desarrollado y secundario. Es el caso de Hazén y Halima. El renegado, según sus propias palabras, es un cristiano “en lo escondido”, que ansia por acceder al suelo ibérico donde poner en práctica su religión. Su disimulo como musulmán es escasamente contemplado en la pieza, una vez que el personaje surge, ya en la Jornada Primera, informando a Vivanco y a don Lope el secreto relacionado con su fe, siendo condenado y muerto en la misma jornada debido al asesinato de Ysuf y a su confesión cristiana. Ya en la Jornada Tercera, en la escena de la boda de Zara, la acotación de Cervantes indica que quien entra “con un velo delante del rostro” en la celebración del matrimonio no es Zara, sino Halima: “Aquí ha de salir la boda de esta manera: HALIMA, con un velo delante del rostro, en lugar de ZARA: llévanla en unas andas en hombros, con música y hachas encendidas, guitarras y voces y grandes regocijos [...]” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 343). Sin embargo, Alfredo Baras Escolá, en nota, resalta: “No sustituye Halima a Zara, sino la actriz que la encarna: aquella no es cómplice de ningún engaño dilatorio. Se ha producido un milagro de la Virgen, que reemplaza a Zara, solucionando Cervantes con habilidad un problema técnico”. Nota 2571+ (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 343). Vale señalar que, en el caso de Doña Catalina, que en la pieza hace el papel de Ambrosio, no se realiza el disfraz como recurso teatral, sino la interpretación de un personaje masculino (Ambrosio) hecha por una actriz (posiblemente se aluda a Catalina Hernández de Verdeseca, “esposa del empresario Gaspar de Porres”). Nota 1296+ (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 294).

cosmopolita movido y regido por el martirio de la esclavitud, el deseo de la libertad, la frustración del amor y el afán de mantener su propia religión frente a cualquier intento de conversión forzosa” (Abi-Ayad 1999: 173).

En *Los baños de Argel*, “se dramatizan sufrimientos y angustias del cautiverio argelino muy reminiscentes de los representados en *Los tratos de Argel*” (Zimic 1992: 137), como las separaciones familiares, los rescates, las torturas físicas y psicológicas, los castigos y trabajos forzados, las mutilaciones corporales y empalamientos, los sacrificios por la fe y por la patria etc. Según Antonio Rey Hazas, todo se engendra a partir del recuerdo vital de Cervantes, y, “en consecuencia, el centro lo ocupa Argel, lugar donde pasó cinco aciagos años sin libertad” (Rey Hazas 1993: 37). No obstante, la obra también abre espacio para las escenas de galanteo y amores cruzados, como las que ocurren entre Zara y don Lope o entre los esclavos Costanza y don Fernando y sus amos, dándole a la pieza de fondo trágico su punto sensiblero y gracioso. A pesar de guardar similitud con otras comedias lopescas - “varias comedias bizantinas de Lope nos presentan asimismo a una mora enamorada de un cautivo con el que quiere huir y vivir como cristiana, un tópico muy común en la tradición” (Fernández Rodríguez 2016: 453) -, Fernández Rodríguez resalta que:

[...] la teatralidad de *Los baños de Argel* no se ajusta con mansedumbre a los parámetros de la Comedia Nueva, sino que se atiene al gusto cervantino por presentar ante los ojos del espectador hasta cuatro tramas desgajadas entre sí, pero unidas por un común denominador, más

temático que argumental: la vida en el cautiverio y sus peligros y tentaciones” (Fernández Rodríguez 2016: 450).

Zara es presentada por el dramaturgo, en la descripción de las *dramatis personae* de la comedia, como una simple mora. No obstante, en el transcurso de la obra, el personaje se revela devoto de una religión diferente de la musulmana, una vez que “ha tenido la gracia de recibir una educación cristiana” (Casalduero 1974: 86). Su papel de mora parece funcionar como un disfraz, que disimula su fe en Cristo, simulando la religión predominante de su entorno y desencadenando, así, un importante “juego dramático cervantino sobre la realidad y la ilusión” (Kuhni 1997: 49). En palabras del cautivo Vivanco, se trata de un alma cristiana que “en moro cuerpo mora”.⁴⁵

La entrada de Zara en la comedia ya se manifiesta bajo cierto encubrimiento. En la Jornada Primera, los cautivos Vivanco y don Lope observan la señal que se manifiesta desde una ventana. Se trata de un paño blanco, atado a una larga caña, que es agitado por alguien no reconocido por los dos, debido a las celosías que lo protegen. Vivanco, por alguna razón, se da cuenta de que es una aventura destinada a don Lope. Sus sospechas son confirmadas por la inclinación de la caña hacia su compañero, quien recoge, de allí, once escudos de oro y un doblón ofertados. No obstante, los cautivos no logran reconocer al responsable por dicha donación y Vivanco, frente a la incertidumbre, empieza a especular:

⁴⁵ “Más se ha ganado / de lo que habemos perdido. / Y más, si acaso se gana / esta alma, en obras cristiana, / aunque en moro cuerpo mora” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 302)

Quizá será renegada
cristiana la que se agrada
de mostrarse compasiva,
o ya cristiana cautiva
en esta casa encerrada.
Mas quienquiera que ella sea,
es bien que las apariencias
de agradecidos nos vea:
hazle dos mil reverencias,
porque nuestro intento crea;
yo a lo morisco haré
ceremonias, por si fue
mora la que hizo el bien (Cervantes, *Comedias y tragedias*, pp. 257-258).

Tras las conjeturas del cautivo sobre quién podría haber realizado dicha ofrenda, Hazén, el renegado, le proporciona un relato acerca de los que viven en aquella residencia. Según las palabras de este:

Un moro de buena masa,
principal y hombre de bien
y rico en extremo grado;
y, sobre todo, le ha dado
el cielo una hija tal
que de belleza el caudal
todo en ella está cifrado.
Muley Maluco apetece

Ser su marido (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 260).

Es interesante notar como, para Vivanco y don Lope, la acción se muestra concerniente a las costumbres caritativas del cristianismo. Por eso, este último, no satisfecho con la explicación de Hazén, busca saber si hay, en la casa, alguna esclava española, cristiana o renegada. Cervantes, aquí, valora, a partir de la intervención de don Lope, tanto la nacionalidad hispánica como la religión cristiana, vinculándolas a los principios de bondad y generosidad. Como observa Rey Hazas, esta actitud cervantina es algo corriente en toda la pieza, en la que “todos los rebeldes audaces, todos los que están dispuestos a sufrir lo indecible en defensa de su religión o su país son españoles” (Rey Hazas 1993: 35):

Sin embargo, tan apasionada defensa de lo español no se detiene ahí, no se para en la mera confrontación de razas, credos y nacionalidades enfrentados por la guerra, en buena experiencia biográfica, sino que va más allá y alcanza a lo estrictamente literario, porque también son españoles, los más firmes, los más honestos, los más leales en el amor. Tanto en el sentimiento como en la fe, al igual en la religión que en el nacionalismo, los españoles ocupan el lugar más destacado de estas comedias berberiscas (Rey Hazas 1993: 36).

Frente a la cuestión de don Lope, Hazén le comenta que “una estaba / años ha, llamada Juana” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, pp. 257-258). Y complementa:

Ya murió,
y a aquesta mora crió
que denantes os decía.
Ella fue una gran matrona,
archivo de cristiandad,
de las cautivas coronas;
no quedó en esta ciudad
otra tan buena persona.
Los tornadizos lloramos
su falta, porque quedamos
ciegos sin su luz y aviso.
Por cobralla el cielo, quiso
que la perdiesen sus amos (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 261).

En las relaciones de cautiverio en Argel, era muy común que se separaran a las mujeres de los hombres y niños. Una vez allí, estas solían sufrir “los ataques de la desmedida lujuria de sus dueños” y, aunque sucumbieran a las presiones, permanecían “cristianas el resto de su vida, educando a sus vástagos en la verdadera fe” (Bunes Ibarra 1989: 165). No se sabe, en la pieza, los detalles acerca de la vida de Juana como cautiva, pero es posible deducir el ahínco con el que transmite su cultura a la pequeña mora. La declaración de Hazén demuestra que Juana es un ejemplo de prudencia y mesura, según las costumbres cristianas, lo que, inevitablemente, influencia en la educación religiosa de Zara.

Las informaciones del renegado, que indican que la posible autora de la donación es Zara, son confirmadas por una nota, acompañada de más dinero que

esta le ofrece a don Lope en un nuevo bulto. En su pequeña carta, Zara le explica que su padre, “que es muy rico, tuvo por cautiva a una cristiana”, que la amamantó y le enseñó su cultura religiosa. Por eso, Zara demuestra saber “las cuatro oraciones, y leer y escribir” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 266).

Díjome la cristiana que Lela Marién, a quien vosotros llamáis Santa María, me quería mucho, y que un cristiano me había de llevar a su tierra. Muchos he visto en ese baño por los agujeros desta celosía, y ninguno me ha parecido bien, sino tú. Yo soy hermosa, y tengo en mi poder muchos dineros de mi padre. Si quieres, yo te daré muchos para que te rescates, y mira tú cómo podrás llevarme a tu tierra, donde te has de casar conmigo; y, cuando no quisieres, no se me dará nada: que Lela Marién tendrá cuidado de darme marido. Con la caña me podrás responder cuando esté el baño sin gente. Envíame a decir cómo te llamas, y de qué tierra eres, y si eres casado; y no te fíes de ningún moro ni renegado. Yo me llamo Zara, y Alá te guarde (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 266).

Se hace importante destacar que, en diversas crónicas sobre el cautiverio norteafricano, los musulmanes son descritos, prejuiciosamente, como “personas de inferior calidad intelectual y moral”, procedentes de “la diferente religión que profesan, y de los hábitos de vida de sus captores” (Bunes Ibarra 1989: 146). Siendo así, no es solamente el conocimiento acerca de las rezas cristianas, sino también el propio hecho de saber leer y escribir lo que le posibilita a Zara distinguirse de las demás moras y aproximarse al perfil de las cristianas.

De acuerdo con lo que le escribe a don Lope, Zara se pasa por musulmana mientras espera a que un cristiano español la lleve a su tierra, donde podrá exteriorizar su credo. El enredo reproduce, de manera general, la trama de la conocida novela interpolada del *Quijote I* del capitán cautivo, que cuenta la historia del Capitán Ruy Pérez de Viedma y de Zoraida, una “mora en el traje y en el cuerpo”; pero que “en el alma es muy grande cristiana, porque tiene grandísimos deseos de serlo” (Cervantes, *Quijote*, p. 440). Zoraida, así como Zara, se dispone a ayudar al cautivo en su fuga, desde que este le permita acompañarlo y le ayude a cumplir su deseo de irse a tierras españolas, donde podrá dejar su máscara musulmana y asumirse cristiana. Sin embargo, en la Jornada Segunda de *Los baños de Argel*, Zara engendra una situación en la que puede desvelarse frente a don Lope y, así, enamorarlo. Tras avisarle, a través de una nota, que “un viernes quizá saldría / al campo por Vavaluete, /y que se descubriría / con cierta industria” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 302), la cristiana-mora interpreta un pequeño papel, el de víctima de un presunto insecto, lo que le posibilita descubrirse frente a don Lope, con el intuito de lucir su belleza delante del español por quien está interesada: “¡Ay, Alá! ¿Quién me picó? / Mira por aquí, Costanza, / si es avispa. Amarga yo, / que parece que una lanza / por el cuello se me entró” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 304). Zara se vale del antifaz para “desnudar y recubrir”, en un juego de seducción que, según Cruz de Amenábar, forma parte de las “fantasías del hombre para ocultarse y aparecer. El traje, pues, encubre y a la vez publica; vela y simultáneamente revela” (Cruz de Amenábar 2000: 111).

A pesar de su intento de disimular su cristiandad, la cristiana-mora parece dejar pequeños vestigios de su disfraz, presentando incluso cierto sincretismo entre ambas religiones.⁴⁶ En una primera ocasión, al entrar en el espacio donde están la pareja mora Halima y Cauralí y sus esclavos Fernando y Costanza, Zara les comenta que ha presenciado la muerte del renegado Hazén, quien se murió “tan contento” que es como si no se hubiera muerto. El discurso de Zara demuestra cierta admiración por la actuación de “morir confesando al Cristo”, además de revelar su conmoción por lo que le pasó al renegado:

Dicen que guardó un decoro
que entre cristianos se advierte,
que es el morir confesando
al Cristo que ellos adoran.
Y estúvemele mirando
y, entre otros muchos que lloran,
también estuve llorando,
porque soy naturalmente
de pecho humano y clemente;
en fin, pecho de mujer (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 283).

En una segunda coyuntura, la cristiana-mora le pregunta a don Fernando si en su tierra “hay quien prometa y no cumpla” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 284), como una forma de averiguar la conducta de los españoles y,

⁴⁶ La cristiana-mora, pensando en voz alta, parece suplicar a Alá que sean los españoles Vivanco y don Lope hidalgos y no viles: “Haz, ¡oh, Alá!, que sean hidalgos / los que me diste a escoger” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 285).

consecuentemente, la de don Lope. El cautivo le responde que, quizá, así lo haga algún villano. Zara le devuelve una serie de nuevos cuestionamientos, a los que don Fernando contesta.⁴⁷ Frente a tal curiosidad, Halima desconfía de Zara y polemiza sus indagaciones acerca de los españoles: “¿Qué te importa a ti saber / su buen o mal proceder / de aquestos, que en fin son galgos?” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 285). Ya en otro momento, en la Jornada Tercera, Halima, Zara y Costanza están reunidas cuando se le cae un rosario a Zara. Halima lo ve al suelo, se lo recoge y parece confirmar, a partir del objeto cristiano, sus sospechas acerca de la fe de su amiga:

HALIMA. ¿Cómo es esto, Zara amiga?

¿Cruz en tus cuentas?

COSTANZA. Mías son.

HALIMA. (Si aquesta no es devoción,
no sé qué piense o qué diga).

ZARA. ¿Qué cosa es cruz?

HALIMA. Este palo

Que sobre estotro atraviesa.

ZARA. Pues bien, ¿qué señal es esa?

HALIMA. (¡No está el disimulo malo!)

Es la señal que el cristiano

reverencia como a Alá.

⁴⁷ “ZARA. ¿Aunque dé en parte secreta / su fe, su palabra y mano? / D. FERNANDO. Aunque solo sean testigos / los cielos, que son amigos / de descubrir la verdad. / ZARA. ¿Y guardan esta lealtad / con los que son enemigos? /D. FERNANDO. Con todos; que la promesa / del hidalgo o caballero / es deuda líquida expresa, / y ser siempre verdadero / el bien nacido profesa” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, pp. 284-285).

COSTANZA. Señora, dejámela,
que es mía.

HALIMA. Tu intento es vano,
que a Zara se le cayó
y yo lo vi por mis ojos.

ZARA. Eso no te cause enojos,
que Costanza me la dio
cuando estaba el otro día
en tu casa, y yo no sé
lo que es cruz.

COSTANZA. Ello así fue,
y fue inadvertidamente mía
no quitalle esa señal.

Pero, ¿qué importa al decoro
de vuestro rezado moro?

ZARA. Gualá que no dice mal.

HALIMA. Con todo, quítala, hermana;
que, si algún moro la ve,
dirá que guardas la fe,

en secreto, de cristiana (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 354).

La disimulación de Zara parece vincularse a una necesidad social, siendo su posibilidad de desvelo una evasión de Argel rumbo a España, posibilitada, preferentemente, por su casamiento con don Lope. Cervantes parece construir un personaje que “no se deja reducir a un estereotipo”, creando, así, cierta confusión entre esencia y apariencia, a partir del uso del disfraz. En palabras de Jorge Kühni,

“la confusión entre ilusión y realidad se vuelve absoluta. No nos parece por lo tanto descabellado afirmar que esa magia de la palabra cervantina provoca la interacción de dichos mundos”; en este caso, el cristiano y el musulmán (Kuhni 1997: 57).

II.4 *El rufián dichoso*

Aunque el principal argumento de la comedia *El rufián dichoso*, posiblemente compuesta después de 1602,⁴⁸ sea la transformación del rufián Lugo en santo⁴⁹ y, por lo tanto, la relación entre ser y parecer se muestre inherente a la trama, para lo que cabe a esta tesis el objeto de análisis se revela sencillo. En la única comedia hagiográfica de Cervantes, en la que el autor alcaláino entrevera, una vez más, ficción y realidad, solamente un personaje parece enmascararse en toda la trama y su participación en la historia es limitada, aunque significativa, ya que representa, según Casalduero, la postura del protagonista frente al pecado de la carne y su “capacidad de resistir la tentación” (Casalduero 1974: 108).

Tomando como base el libro de Agustín Dávila Padilla, *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México de la orden de Predicadores, por las vidas de sus varones insignes y casos notables de Nueva España*, publicado en Madrid en 1596, Cervantes teatraliza la vida de Cristóbal de Lugo, un pícaro que “se dedica a adquirir fama de rufián en el hampa sevillana”, para luego abandonar su condición de estafador y convertirse en el santo fraile Cristóbal de la Cruz (Thacker 2008: 122). Como explica Núñez Rivera, se refiere a:

⁴⁸ “[...] a pièce a été écrite après le séjour de l’auteur dans les prisons de Séville (1599-1602). Une rédaction postérieure au début du XVII siècle l’inscrirait dans la veine des comedias de santos qui se dessine après 1600 [...]” (Canavaggio 1977: 22).

⁴⁹ De acuerdo con Zimic, “una de las características más llamativas de las obras cervantinas es la radical transformación anímica o el cambio de actitud o conducta, comúnmente ambos, que al final revelan sus protagonistas, por causa de una experiencia significativa, profunda, que les hace comprender el error o el desvarío pasado. Ejemplifica tal proceso, de un modo particularmente impresionante, Cristóbal de Lugo en *El rufián dichoso*” (Zimic 1992: 157).

[...] una historia de conversión espiritual, o cambio radical de un sujeto inicialmente abocado al pecado en un ser religioso, e incluso santo, transformación que conoce precedentes históricos y hagiográficos, como, por ejemplo, lo son San Pablo o la Magdalena, paradigmas cabales para la poética inherente a estas obras, y cuyos arrepentimientos fueron dramatizados en Autos y Farsas a finales del XVI. Un delincuente, protagonista contemporáneo, como suele ser habitual en las comedias de santos del siglo XVII, que deviene finalmente en santo, gracias a su voluntarismo sin fisuras (Núñez Rivera 2017: 121).

Para presentar a su personaje enmascarado, Cervantes anuncia, en la Jornada Primera, la siguiente acotación: “Entra, a este instante, una DAMA, con el manto hasta la mitad del rostro” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 375). Se trata “de una *dama tapada*, es decir, que se ocultaba para no ser conocida” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 375), lo que indica, de acuerdo con Aurelio González, no una simulación de lo que no se es, sino una disimulación de lo que se es; “una forma diluida del disfraz [...] aquella en la que simplemente se oculta la identidad del personaje, pero sin sustituirla explícitamente por otra, esto es sin que haya un disfraz auténtico. Tal es el caso [...] de las damas embozadas” (González 1998: 588). En este sentido, esclarece el crítico de forma un tanto cuestionable: “es claro que el encuentro de una dama en la calle tiene significado distinto según ésta vaya o no embozada, por un lado indica recato, pero por otro evidentemente también indica ocultamiento de la identidad” (González 1998: 588). De esta forma, las tapadas, como comenta Fernando Cantalapiedra, “ofrecen un claro ejemplo, en

donde la 'supresión' del rostro implica la virtualización de la identidad de la figura" (Cantalapiedra 1995: 176).

La mujer no identificada llama al protagonista Lugo para una conversación privada, en la que confiesa estar enamorada de él. Sin embargo, la dama declara estar casada, lo que explica el motivo de su discreción: "Arrastrada de un deseo / sin provecho resistido, / a hurto de mi marido, / delante de vos me veo" (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 375). Su antifaz no parece dirigirse al rufián, una vez que la señora se desvela discretamente a su amor: "Lo que este manto os encubre, / mirad, y después veréis / (Mírala por debajo del manto.) / si es razón que remediéis / lo que la lengua os descubre" (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 375). Al ver la faz que se esconde detrás del manto, Lugo la reconoce y la deja explicitar el motivo de su venida: "digo que a daros mi vida / con la voluntad del alma" (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 376). Sus sentimientos parecen haberse alimentado de la valentía y del ingenio del rufián, de modo que, "sin guardar decoro" o sin importarse por su relación matrimonial, se declara seducida por el protagonista: "Vuestra rara valentía / y vuestro despejo han hecho / tanta impresión en mi pecho, / que pienso en vos noche y día" (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 376). Dicha señora se describe como una mujer "no fea, y muy rica", dispuesta a ofrecerle al amado lo que posee: "No fea y muy rica soy; / sabré dar, sabré querer, / y esto lo echaréis de ver / por este trance en que estoy" (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 376). Asimismo, admite no preocuparse por el engaño que podrá acarrear a su marido dicha situación de infidelidad, ya que "el engaño

siempre ha sido / parcial de la confianza” y él, por discreto, no sufre de celos (Cervantes, *Comedias y tragedias*, pp. 376-377).

Lugo, admirado con la situación, clasifica el deseo de la dama como impertinente (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 377). Esta parece alborotarse, no tanto por las palabras del rufián, sino por la entrada de su marido en la escena - aunque sabe que viene “bien disfrazada” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 378) y que difícilmente podrá ser reconocida. El marido, sin darse cuenta de la presencia de su mujer, traba una conversación con Lugo, quien le confiesa, de modo improvisado, tener algo importante que contarle. El rufián aprovecha su presencia para inventar una historia que le salvará del acoso de la dama, sin que, para eso, sea necesario manchar su honra, aunque sí su ya comprometida libertad.

El protagonista le comenta que la belleza que tiene su mujer le ha despertado el amor a un muchacho rico y poderoso, “y atrevido de tal modo, / que atropella y rompe todo / lo que es más dificultoso” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 379). Sería su intención, según el rufián, robar a la dama, aunque esta no lo supiera y honesta se mostrara. El marido le comenta que, frente a este relato, la pondrá “donde el viento / apenas pueda tocalla” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 380), al que Lugo complementa:

Retradla, que la ausencia
hace, pasando los días,
volver las entrañas frías
que abrasaba la presencia;
y nunca en la poca edad

tiene firme asiento amor,
y siempre el mozo amador
huye la dificultad. (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 381)

Aunque el marido opte por una “casa fuerte y heredada / [...] y llaves, que harán que sea / grande la dificultad” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 381) como destino para su mujer que, según Lugo, es cortejada por un “atrevido mancebo” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 381), la solución para el problema (del acoso del rufián y de la honra del marido) pasa necesariamente por la supresión de la libertad femenina, lo que, de alguna forma, se relaciona con las únicas posibles salidas aceptables para la mujer en los Siglos de Oro: el matrimonio o la clausura en el convento (Sánchez Llama 1993: 941). No obstante, la función literaria de esta escena - “probar la castidad de Lugo, su continencia concupiscente que se produce desde el principio” (Núñez Rivera 2017: 137) -, parece ser alcanzada, a partir del uso de un recurso dramático de engañar con la verdad.

Engañar con la verdad significa hacer una afirmación verdadera a partir de una situación equívoca, “con el objeto de despistar al interlocutor que interpretará de modo erróneo lo que se le ha dicho” (Lama 2011: 119). Se muestra interesante el juego creado por Cervantes con este recurso dramático: Lugo surge como una persona ingeniosa, “por no haber tenido que recurrir a la mentira” (Lama 2011: 120) totalmente y por haber sido capaz de preservar el honor de la mujer y el suyo;

además, se crea una situación desconocida por el marido, pero conocida por los espectadores; algo que le solía gustar al público del teatro de la época.

El marido se va agradecido, mientras Lugo le da una excusa a la dama sobre lo que acaba de tratar con su esposo. El rufián opta por engañar una vez más con la verdad, explicándole, sin muchos detalles, que le han hecho funcionario en unas transacciones comerciales relacionadas con mercancías que le interesaban al marido. Al ser indagado sobre la calidad de dichos productos, le afirma que son “de la mayor cuantía” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 382). Es posible, aquí, entender el discurso de Lugo en un sentido metafórico, en el que la mercancía parece convertirse en la propia dama.

La escena sigue con un fuerte apelo sexual. La dama cuestiona la importancia que le da Lugo a su propuesta (“¿Pues qué traza de importancia en lo de gozarnos das?”) (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 382); a lo que, rechazándola, le dice: “Ninguna que sea de gusto; por hoy, a lo menos” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 382). Al final de la escena, el rufián demuestra desahogarse, tras despedirse de la dama, en un discurso que refuerza su gradual desapego carnal y su compromiso con lo espiritual. Como esclarece González Maestro, es importante destacar lo decoroso y verosímil que es la transformación de Lugo, el rufián, en Cristóbal, el santo, siendo la forma como repudia los intentos amorosos de la dama uno de los ejemplos de eso (González Maestro 1999: 73).

Como de rayo del cielo,
como en el mar de tormenta,

como de imprevisto afrenta
y terremoto del suelo;
como de fiera indignada,
del vulgo insolente y libre,
pediré a Dios que me libre
de mujer determinada (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 383).

En *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro* (2006), Encarnación Juárez Almendros comenta que, a partir de 1590, España demuestra cierta obsesión por el reconocimiento de las personas, bien como su nivel económico y social, lo que genera un control indumentario como el que prohíbe el estilo de las tapadas y el uso de los velos: “aunque la costumbre de ocultarse con el manto hace superfluos muchos de los adornos y apoya la decencia femenina al cubrir el rostro, pecho y manos, con tal disfraz se teme que las mujeres puedan burlar la vigilancia masculina” (Juárez Almendros 2006: 22). El manto que disimula la apariencia de las damas del Siglo de Oro, una herencia de la España musulmana, se transforma, a partir de fines del XVI, “en un instrumento de seducción y coquetería” (Amenábar 2000: 117). Por eso, desde el reinado de Felipe II, se intenta prohibir, sin total éxito, el encubrimiento del rostro femenino con su uso, una vez que “las prostitutas y cortesanas, que fueron las primeras en usarlo con intenciones galantes, podían darse fácilmente bajo el tapado la apariencia de ‘damas de calidad’” (Amenábar 2000: 117). Para María Antonia Bel Bravo, el tapado no constituía una forma eficaz, “pero tal vez sí la más audaz con que las mujeres trataban de sortear la vigilancia

habitual. Envueltas por una enorme capa sin mangas que las cubría desde la cabeza a los pies, el rostro oculto por un velo o por el extremo mismo de la capa” (Bel Bravo 2000: 193), muchas mujeres del Siglo de Oro intentan, a partir de tal artimaña, “pasar en el anonimato más riguroso” (Bel Bravo 2000: 193).

Ya en tiempos de Felipe II, las Cortes de Castilla habían protestado “a causa de que, en aquesta forma [tapada], no conoce el padre a la hija, ni el marido a la mujer, ni el hermano a la hermana, y tienen la libertad, tiempo y lugar a su voluntad y dan ocasión a que los hombres se atrevan a la hija o mujer del más principal como del más vil y más bajo” (Bel Bravo 2000: 193).

De esta forma, es posible comprender la escena a partir de una mirada doblemente transgresora: tanto el matrimonio como la convención indumentaria son quebrantadas por el personaje de la dama. Se hace importante retomar el tema central de *El rufián dichoso* - “el libre albedrío frente a todas formas de determinismos, el providencialista o el genealógico, o incluso al margen del azar de los actos mecánicos de Fortuna” (Núñez Rivera 2017: 122) - en esta escena de la mujer tapada, quien, a partir de su antifaz, intenta romper con la lógica de sumisión femenina impuesta por la sociedad de los siglos XVI y XVII. Más allá de la visión “desconfiada y negativa del género femenino” (Hernández Bermejo 1987-1988: 176), como afirma Hernández Bermejo, lo que legitimaría su postura contraventora (“como heredera de Eva, la mujer seguía siendo considerada como una encarnación del mal, de un mal que se identificó desde el relato del Génesis

con el pecado de la carne”) (Hernández Bermejo 1987-1988: 176), una vez más Cervantes demuestra comprender, de forma crítica, la situación de la mujer en estos tiempos, ofreciéndole, a partir de la relación entre ser y parecer, la posibilidad de intentar un nuevo camino hacia sus propias voluntades.

II.5 *La gran sultana*

Tanto el nombre de los personajes de una comedia como la indumentaria que les corresponde suponen, según Agapita Jurado Santos, “dos signos importantes en el momento de afirmar una identidad”, principalmente cuando considerada una filiación ambigua, “difícil de delimitar, por el continuo alternarse de estas marcas exteriores de la personalidad” (Jurado Santos 1997: 36). Este parece ser el caso de *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*, comedia desarrollada en el espacio del Imperio Turco, más específicamente en Constantinopla. Ambas variaciones, la de denominación y la de atuendo, son frecuentes en diversas *dramatis personae* de esta comedia de cautivos (que se podría catalogar también de comedia palatina, debido al desarrollo de la acción y su grado de hilaridad, presentes “no solo en su principal portador, Madrigal, sino también en el tono general de la pieza, como ya subrayó Canavaggio”) (Gómez Canseco y Valle Ojeda Calvo 2015: 30). Considerada por algunos críticos como una de las “más despreciadas comedias cervantinas”,⁵⁰ la obra, escrita entre los años de 1607 y 1608 (Canavaggio 1977: 22) y con probabilidades de ser una refundición de *La gran turquesa*, mencionada por Cervantes en la *Adjunta al Parnaso* (1614), concentra personajes “con una identidad problemática, que parecen dispuestos a desplegar unas vidas diferentes a las que en principio les corresponden” (Gómez Canseco

⁵⁰ “*La gran sultana* es una de las más despreciadas comedias cervantinas. Tan insensata parece a algunos críticos que ni pueden ‘justificar’ su creación” (Zimic 1992: 183).

2015: 117), mostrándose interesante desde la perspectiva del enmascaramiento. De ahí, comenta Gómez Canseco:

[...] la importancia que los engaños y los disfraces tienen en una comedia donde Roberto se presenta como griego; Lamberto se viste de mujer; Catalina insiste en exhibirse con traje de española; el cadí lleva en secreto sus costumbres sexuales; Madrigal se hace pasar por arúspice, maestro de elefantes, sastre, músico y, a la postre, actor; o Rustán parece seguir siendo cristiano en secreto (Gómez Canseco 2015: 117).

No obstante, ni todo cambio de designación y ropaje representa, de modo efectivo, la adopción de una máscara. Es lo que ocurre, por ejemplo, a Catalina de Oviedo, la protagonista de la obra.⁵¹ El gran Turco, al conocer la extremada belleza de la prisionera que estuvo seis años oculta de su mirada, gracias al trabajo del eunuco Rustán, se enamora de ella y la convierte en sultana, permitiendo su devoción al cristianismo y respetando su modo de vida, “en general, conforme a sus usos, creencias y costumbres” (Rey Hazas 1993: 51). Se trata, como afirma Rey Hazas, de una “inversión de papeles, en virtud de la cual el sultán se hace esclavo de su cautiva y ésta pasa a ser su señora” (Rey Hazas 1993: 51-52). Aunque Catalina aparezca vestida “a la turquesca”⁵² en determinado momento de la trama y su identidad cristiana no se dé de modo pleno - lo que, si así lo fuera, “la

⁵¹ Otro ejemplo es Zaida, quien, en realidad se llama Clara. A pesar del cambio de nombre, no se puede decir que Clara adopta un disfraz en la trama. Mucho más plausible sería pensar que, al llegar al serrallo, tuvo que adoptar un nombre no español, sin que tuviera la necesidad de disimular su verdadera identidad.

⁵² “Sale doña Catalina de Oviedo, gran sultana, vestida a la turquesca” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 479).

conduciría a rechazar este amor [por el Sultán] al que no parece dispuesta a renunciar” (Jurado Santos 1997: 45) -,⁵³ su indumentaria no es lo bastante para caracterizarla como una de las disfrazadas de la trama. La Sultana no disimula, en la comedia, ser quien es y no simula ser quien no es. Al contrario, sus manifestaciones buscan reafirmar su origen y religión como valores apreciables e intrínsecos suyos.

Bien podrá ofrecerme el mundo
cuantos tesoros encierra
la tierra y el mar profundo;
podrá bien hacerme guerra
el contrario sin segundo
con una y otra legión
de su infernal escuadrón;
pero no podrán, Dios mío,
como yo de vos confío,

⁵³ “Usan todas calçones largos hasta los pies de damascos, terciopelos, telas, y brocados, y en el Verano de lienço sutiles, labrados de seda curiosamente, y de tafetán, y otras sedas delgadas. Usan todas jubones estofados de seda siempre, y con medias mangas, y faldas hasta medio cuerpo: las camisas son tan delgadas, que transparentã los calçones q traen debaxo dellas: no usan chapines, suno çapatos de colores puntiagudos, y en las suelas ciertos hierros, y clavos, con q no se pueden resbalar: algunas llevan collares de oro en lugar de gargantillas ricos de diamantes, rubies, perlas, y otras piedras preciosas. En los dedos traen ricas fortijas, como en los braços axorcas de oro de grã precio, anchas de quatro, o cinco dedos: por ceñidores usan cinturas aun mas anchas, todas cubiertas de chapería de plata, oro, y pidras, obrado con gradissimo artificio: esta cinta es el mas rico ornato de que se adornan las Turcas: traen arracadas muy ricas: quãdo van por las calles se cubren las cabeças con unos lienços blancos, de manera, q solo se las ven los ojos, y casi en el cerebro usan un modo de montera sin faldilla cubierta de oro, o plata: pero en sus casas andan descubiertas, y en cabello: en general son hermosas, dispuestas, y respectivamente sin mas varoniles que los hombres [...]. Las mujeres Católicas, Griegas, y Armenias, que viven en Constantinopla, visten de la misma manera que las Turcas, aunque traen los rostros descubiertos (excepto las donzellas) pero todas en señal que son Christianas, usan traer unas touallas largas pendientes de la cabeça por las espaldas. Llevan joyas cada una conforme a su posibilidad, sin que nadie de los Turcos les haga agravio” (Sapiencia 1622: XIX, VI-VII).

mudar mi buena intención (Cervantes, *Comedias y tragedias*, pp. 481-482).

[...]

Cristiana soy, y de suerte
que de la fe que profeso
no me ha de mudar exceso
de promesas ni aun de muerte. (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 497)

[...]

TURCO. ¡Catalina!

SULTANA. Ese es mi nombre.

TURCO. Catalina la Otomana
te llamarán.

SULTANA. Soy cristiana,
y no admito el sobrenombre,
porque es el mío de Oviedo,
hidalgo, ilustre y cristiano. (Cervantes, *Comedias y tragedias*, pp. 512-513)

Roberto, Andrea, Madrigal y Lamberto son los personajes que utilizan el recurso del enmascaramiento en la obra, a partir de diferentes inclinaciones. Los dos primeros se destacan por el carácter social de sus disfraces; el penúltimo, por su vínculo con el metateatro; ya el último, por su relación con el ensanche decoroso, siendo este el principal disfraz de la trama.

Roberto y Andrea eligen adentrarse en la ciudad de Constantinopla empleando, para eso, el recurso de la máscara. El disfraz adoptado por ambos es el de griego, alusión a los griegos bizantinos que estuvieron en Constantinopla hasta el siglo XV, cuando el territorio fue conquistado por los otomanos.⁵⁴ Aunque la cronología interna de la pieza podría insinuar el inicio del siglo XVII, “un tiempo cercano a la contemporaneidad de los espectadores para los que fue escrita la comedia” (Gómez Canseco 2015: 111), es posible imaginar la inevitable influencia helénica en territorio bizantino y la elección de dicha máscara, por parte de los personajes, en un intento de discreción y cierta invisibilidad social. A fin de cuentas, “que un cristiano cautivo aparezca vestido ‘a lo griego’ o ‘en hábito de griego’ era habitual en Constantinopla” (García Lorenzo 1993: 206). Según comenta Octavio Sapiencia, en su *Nuevo tratado de Turquía*, publicado en 1622, los griegos, así como los turcos, armenios y judíos, formaban parte de la población de la ciudad en la época:

Y desde este angulo hasta donde está el palacio Real del gran Turco, todo es puerto de una lengua de mar, que entra en la tierra tres leguas, y tiene de ancho media legua (llamado de los historiadores por la abundancia que todo tiene Cuerno de oro) cuyo circuito está habitado de Turcos,

⁵⁴ “Cuando Bizancio era capital (“ciudad reinante”), centro político independiente del Oriente cristiano, cuando los griegos bizantinos eran a la vez nación principal y dominante del mundo ortodoxo, en tal época y por esta razón (no había otras), Constantinopla adquirió importancia de centro incluso de la Iglesia oriental; el patriarca de Constantinopla se dio nombre de universal (ecuménico); la tradición bizantina particular fue promovida al grado de universalidad y tenida por absolutamente obligatoria; la Iglesia ortodoxa llegó para los cristianos orientales a ser sinónimo de Iglesia griega. Pero he aquí que en el siglo XV, tras la caída de Constantinopla [...]” (Soloviev 2012: 92).

Griegos, Armenios, y Judios, y no defendido a todos los vientos.
(Sapiencia 1622: c. II p. III)

Roberto, en una conversación con el renegado Salec, le cuenta el motivo de su viaje; “ha venido en busca de Lamberto (al final de la comedia, Alberto), que, enamorado de Clara, desapareció cuando cautivaron a la muchacha” (Casaldueiro 1974: 129). Su simulación se da a partir de la indumentaria (“Sale SALEC, turco, y ROBERTO, vestido a lo griego [...]”) (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 471) y del lenguaje (“Sé hablar la lengua de modo / que pasar por griego entiendo”) (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 477), como una forma de promover su avance hacia la región bizantina sin generar sospechas acerca de su identidad. Al relatar la historia, Roberto le detalla al amigo el aprecio que siente por Lamberto (“aquel mancebo que dije / vengo a buscar, que le quiero / más que al alma por quien vivo, / más que a los ojos que tengo”) (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 474), su relación con el mozo (“desde su pequeña edad, / fui su ayo y su maestro, / y del templo de la fama / le enseñé el camino estrecho”),(Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 474) la aventura amorosa del mancebo (“enamorse de Clara, [...] / Demandola por esposa, / y no salió con su intento; / no porque no fuese igual / y acertado el casamiento, / sino porque las desgracias / traen su corriente de lejos, / y no hay diligencia humana / que prevenga su remedio”) (Cervantes, *Comedias y tragedias*, pp. 474-475), bien como el infortunio que los llevó a dichas tierras (“Muero, / padre y señor, que estos nombres / a tus obras se los debo. / A Clara

llevan cautiva / Los turcos de Rocaferro.”) (Cervantes, *Comedias y tragedias*, pp. 475-476).

Andrea, quien también se viste “en hábito de griego” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 485), surge en un diálogo con Madrigal acerca de las hazañas que este a los judíos emprende. El personaje, en un dado momento, se presenta como un espía, responsable por ofrecerles la libertad a los cautivos de Constantinopla:

ANDREA. Español, ¿conocéisme?

MADRIGAL. Juraría
que en mi vida os he visto.

ANDREA. Soy Andrea,
la espía.

MADRIGAL. ¿El que llevó a Castillo y Palomares,
mis camaradas?

ANDREA. Y llevó a Meléndez,
a Arguijo y Santisteban, todos juntos,
y en Nápoles los dejó a sus anchuras,
de la agradable libertad gozando. (Cervantes, *Comedias y tragedias*, pp. 488-489)

Sobre la constitución física de los griegos habitantes de Constantinopla, Sapiencia comenta que solían presentarse de modo similar a los turcos, con “el mismo modo de barba, cabello, y vestido” (Sapiencia 1622: c. XIX p. II). Según su descripción, eran hombres “de bue talle (no morenos como los Moros) sino blãcos, y de buenos rostros” (Sapiencia 1622: c. XIX p. II), que “usan la barba tã larga,

quanto naturaleza la criò sin cortar jamas un pelo, antes cuydan cõ mucho estudio q crezca: porque dizen se debe grãde estimación a aquel ornato natural” (Sapiencia 1622: c. XIX p. II). Ya en la cabeza “no traen cabello, todo lo quitan a navaja, solo dexan un mechon, o copete en la coronilla” (Sapiencia 1622: c. XIX p. II). La diferencia entre los griegos y los turcos se encuentra “en los turbantes, q son [en los griegos] de color Turquí listados de blanco, o azul también listado (porque los Griegos usaron primero turbantes, y dellos tomaron el usar este traje los Turcos)” (Sapiencia 1622: c. XIX p. II).

Ambos disfraces, el de Roberto y el de Andrea, parecen cumplir una función social, una vez que los personajes los emplean con el objetivo de acceder a la ciudad de Constantinopla, pasándose por uno de sus habitantes. La descripción hecha por Sapiencia ofrece una idea de la construcción de la apariencia de los griegos en la ciudad; sin embargo, no es posible, con base en la comedia, saber de los detalles acerca de las simulaciones de tales personajes. De todas formas, la presencia de Roberto y Andrea se muestra fundamental para la presentación de dos disfrazados más de la trama: Madrigal y Lamberto.

El perfil de Madrigal empieza a ser revelado por Andrea a partir de informaciones que se conectan al inicio de la Jornada Segunda, cuando “traen dos moros a MADRIGAL, las manos atrás, y sale con ellos el GRAN CADÍ, que es el juez obispo de los turcos” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 501). Madrigal se presenta en la obra como “un gracioso atípico, personaje al que Cervantes concede la función de iluminar las numerosas ambigüedades presentes en la comedia” (Jurado Santos 1997: X). En la Jornada Segunda, el personaje es juzgado y

condenado a la muerte por sus relaciones prohibidas con una alárabe, posibles de ser perdonadas en el caso de que el acusado se haga moro. No obstante, el cautivo rechaza la propuesta, una vez que “todo es muerte, y todo es pena”: “ninguna cosa hallo buena / en casarme ni en vivir [...]; pero casarme y ser moro / son dos muertes, de tal suerte / que atado corro a la muerte / y suelto mi ley adoro” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, pp. 501-502).

Frente al Cadí, el reo surge con su primera máscara, que lo libra de la condena a la muerte y al matrimonio. Sin que le sea necesario utilizar indumentaria alguna, el gracioso cervantino se asume como un maestro, no de personas, sino de elefantes. Según la historia de Madrigal, el abuelo de sus abuelos, el filósofo Apolonio Tiana - llamado Apolonio Tianeó, por el embustero - “supo entender de las aves / el canto tan por extremo, / que en oyéndolas decía: / ‘Esto dicen’” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 503), legado este supuestamente pasado a su “desdichado pecho” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 503). Siendo así, le ofrece al juez, como un intercambio por su vida y libertad, ser un profesor de lenguas de un elefante, con el desafío de enseñarle a hablar turco en un plazo máximo de diez años:

Con esta gracia admirable,
otra más subida tengo:
que hago hablar a las bestias
dentro de muy poco tiempo.
Y aquel valiente elefante
del gran señor, yo me ofrezco

de hacerle hablar en diez años
distintamente turquesco.
Y cuando de esto faltare,
que me empalen, que en el fuego
me abrasen, que desmenucen
brizna a brizna estos mis miembros. (Cervantes, *Comedias y tragedias*, pp.
504-505)

No solamente de maestro de elefante se enmascara Madrigal, sino también de *tarasí* o sastre, sin que este nuevo disfraz niegue el primero. En una escena de la Jornada Segunda, Rustán surge en busca de un modisto capaz de cortar y coser vestidos “a la cristiana” para la Sultana, al que el cautivo contesta inmediatamente: “Sin duda que me buscáis, / pues soy sastre y español, / y de tan grande tijera / que no la tiene en su espera / el gran tarasí del sol” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 528). No obstante, el personaje confiesa a un cristiano – quien, más tarde, se revelará padre de doña Catalina -, en un aparte, que no sabe coser “un remiendo” y que todo es un intento de lograr con su maña, “antes que a fuerza de brazo”, volver a su país de origen:

MADRIGAL. (Amigo, ¿sois sastre?

CRISTIANO. Sí.

MADRIGAL. Pues yo a Judas me encomiendo
si sé coser un remiendo.

CRISTIANO. ¡Ved qué gentil hombre!

MADRIGAL. Aunque pienso, con mi maña,

Antes que a fuerza de brazos,
De sacar de aquí retazos
Que puedan llevarme a España). (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 530)

Madrigal sale al escenario, en la Jornada Tercera, al lado de dos músicos, “con sus almillas coloradas, calzones de lienzo blanco, borceguíes negros, todo nuevo, con vueltas sin lechuguillas” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 543). Gómez Canseco, en nota, explica la vestimenta mencionada en la acotación: “almilla” se refiere a “ropa interior con mangas, ajustada al cuerpo, que se vestía en tiempo de invierno”; “calzones”, a “greguescos, pantalones que cubrían de la cintura a la rodilla”, y “sin lechuguilla”, a “sin cuellos” (Gómez Canseco 2015: 543). El cautivo se describe como un poeta, músico, danzante y bailista, pero, una vez más, al ser cuestionado acerca de sus habilidades, confiesa saber bailar “como una mula” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 544). Y complementando su enmascaramiento artístico, pero sin asumir efectivamente un nuevo disfraz, Madrigal se imagina un comediante al final de la pieza,⁵⁵ componiendo la historia de Catalina en los escenarios madrileños, en los que representaría no a sí mismo, sino al “mismo personaje allá que hago aquí”:

¡Oh, qué de cosas les diré! Y aun pienso,
pues tengo ya el camino medio andado,
siendo poeta, hacerme comediante
y componer la historia de esta niña

⁵⁵ Según Covarrubias, “comediante, el que representa comedias” (Covarrubias Horozco 1611: 492).

sin discrepar de la verdad un punto,
representado el mismo personaje
allá que hago aquí. (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 572)

El cautivo asume los oficios de maestro, sastre, músico y comediante como un modo de abrir nuevos caminos y posibilidades para sí en el entorno confinante del que forma parte. Como maestro de elefante, Madrigal logra descartar una contingencia adversa junto al Cadí, asumiendo una posición que le garantiza al menos diez años de seguridad (“Déjame agora vivir, / que, en término de diez años, / o morirá el elefante / o yo o el Turco, bastante / causa a reparar mis daños”) (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 522). Como sastre, intenta buscar huecos para una supuesta fuga a España (“Aunque pienso, con mi maña / antes que a fuerza de brazos, / de sacar de aquí retazos / que puedan llevarme a España”) (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 530). Como músico, huye de su mala suerte con el personaje anterior, condenado al empalamiento por el gran Turco y salvo poco antes de la realización de la sentencia (“¡Por san Cristo, / que estaba algo mohíno! Media entena / habían preparado y puesto a punto / para ser asador de mis redaños”) (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 543). Ya como comediante, confiesa su metateatralidad, una vez que se ve y se describe como un personaje frente a los sucesos de Constantinopla (“representado el mismo personaje / allá que hago aquí”) (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 572).

De una forma similar a lo que ocurre con Pedro de Urdemalas, Madrigal finaliza la obra anhelando ser un actor, después de haber interpretado diversos

papeles en su vida. Su postura evidencia una actuación dramática presente no solamente como un recurso escénico de *La gran sultana*, sino inherente al propio personaje. La teatralidad, en este sentido, se da en el imaginario del cautivo, con la intención de crear una consciencia dramática y de constituir grados de realidad. Madrigal se convierte en un personaje más real al contraponerse al personaje que desea interpretar en el escenario. El Teatro en el Teatro (TeT) y el Teatro sobre Teatro (TsT) se materializan en la misma *dramatis persona*.

El último personaje que se disfraza en la trama es Lamberto y es también el que presenta el enmascaramiento más peculiar: el de hombre vestido de mujer. En la Jornada Segunda, Cervantes lo anuncia en una acotación, revelando al lector su disfraz: “Vuelve MAMÍ, y, con él, CLARA, llamada Zaida, y Zelinda, que es LAMBERTO, el que busca Roberto” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 518). Como ya ha resaltado Roberto en la historia sobre su discípulo, Lamberto va en busca de Clara en Constantinopla, tras su captura. El disfraz de mujer le permite acceder al serrallo y estar, lado a lado, con su amada, aunque sin grandes perspectivas de rescate. En palabras de Clara, que se nombra Zaida en el harén del gran Turco:

[...]
pero nuestro mal no alcanza
remedio por ningún modo
que de esta triste morada
por nuestro mal conocida,
es la muerte la salida
y desventura la entrada.

De aquí no hay pensar huir
a más seguro lugar:
que solo se ha de escapar
con las alas del morir. (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 521)

Lamberto como Zelinda protagoniza una de las mejores escenas de toda la obra. En la Jornada Tercera, el Cadí le ofrece un consejo al gran Turco, en el que ratifica la hermosura de Catalina y la suerte del Sultán, destacando, sin embargo, la importancia de que este no deje de sembrar “en más de una tierra”.⁵⁶ De acuerdo con Zimic, “el Cadí insiste en la necesidad de ‘sembrar’ y el Sultán, por fin, como resignado y desatento, escoge a Zelinda [...]” (Zimic 1992: 193). Así lo es: en visita al serrallo, el gran Turco pasa por sus cautivas, sin que nadie le guste. Desalentado, ya no quiere seguir con la elección, hasta que Mamí le comenta sobre dos mujeres más, Zaida y Zelinda. El Turco, frente a ambas, resalta: “¡Catalina, como vos, / no hay ninguna que me venza! / Mas, pues lo quiere el CADÍ, / y ello me conviene tanto, / esta me trairéis, Mamí” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 563). En este momento, le echa “un pañizuelo el TURCO a ZELINDA” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 563), escena que se asemeja a la descripción que realiza Octavio Sapiencia en su obra. De acuerdo con el tratadista, era una costumbre del gran Turco pasear por su harén con el objetivo de elegir a una de las diversas mujeres que tenía cautivas y tener, con ella, relaciones sexuales:

⁵⁶ “Es tan hermosa / Catalina, que no niego / ser su suerte venturosa. / Pero, entre estos regocijos, / atiende, hijo, a hacer hijos, / y en más de una tierra siembra” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 557).

Tiene el gran Turco en Palacio un Serrallo de donzellas en q avrá dozientas, de las quales elige la q quiere, y aquella con que trata no vuelve mas a este Serrallo, sino a otro que llaman Esqui, Serrallo (que es dezir Serrallo viejo) donde viven las mujeres de que ya ha gozado, con las hijas, hermanas, y tias del gran Turco, y avrá en el dozientas mujeres de todas edades. Tiene otros Serrallos de dōzellas en la misma ciudad que visita algunas vezes, escogiendo como en los demas. Quando el gran Turco quiere gozar una de las dichas donzellas, haze llamar el Eunuco principal de la guarda de aquel Serrallo donde elige, al qual avisa que el dia siguiente quiere yr a ver su Serrallo, señalãdole la hora. Y cō esto el Eunuco va a dar las nuevas a las donzellas: la qual reciben con mucha alegría, rogando a Dios cada una por su ventura. Y todas se adornan con quantas galas, y joyas tienen: y quando llega el gran Turco, salen a una gran sala cerca de la puerta por dōde ha de entrar, a la qual llega cō un lienço en la mano, en una de sus esquinas atada una mançana de oro pequeña: y en entrando, le haze corros para que passe por medio dellas: y pasando, todas juntas le hacen profundissima reverencia, y el como ave de rapiña, que está para hacer la presa, después de aver passeado, y festeado a todas, al salir echa el lienço con la mãçanilla de oro (que hasta entonces le ha servido como de juguete) a la que ha escogido, la qual toma la dicha seña cō mucho alborço la besa, y se la pone sobre su cabeça, y luego es grã Turco se va: los Eunucos le acompañan hasta la puerta, y después vuelven, y adornan la doncella señalada del Rey, con una vestidura de brocado subidissimo, que ellos llaman gramerluc, sembrada de joyas riquissimas, que cubre de la cabeça a los pies, sin que la dama pueda ver donde va. (Sapiencia 1622: c V p II-III)

Como una de las escenas más cómicas de la trama, el Sultán surge en el escenario trayendo “asido del cuello a LAMBERTO, con una daga desenvainada”, evidenciando ya haber descubierto la sexualidad de Zelinda. Esta “se revela como un mozo, Lamberto, disfrazado de mujer” (Zimic 1992: 193). Zimic destaca que la comicidad del acto no se encuentra solamente en la revelación de Lamberto, sino “en particular, la credulidad del Sultán en todo esto” (Zimic 1992: 193).

Siendo niña, a un varón sabio
oí decir las excelencias
y mejoras que tenía
el hombre más que la hembra.
Desde allí me aficioné
a ser varón, de manera
que le pedí esta merced
al Cielo con asistencia
Cristiana me la negó,
y mora no me la niega
Mahoma, a quien hoy gimiendo,
con lágrimas y ternezas,
con fervorosos deseos,
con votos y con promesas,
con ruegos y con suspiros
que a una roca enternecieran
en silencio y con inmensa
eficacia, le he pedido
me hiciese merced tan nueva.

Acudió a mis ruegos tiernos,
enternecido, el Profeta,
y en un instante volviome
en fuerte varón de hembra.
Y si por tales milagros
se merece alguna pena,
vuelva el Profeta por mí
y por mi inocencia vuelva. (Cervantes, *Comedias y tragedias*, pp. 566-567)

El enmascaramiento de Lamberto parece poner de relieve, “de modo muy gráfico e ingenioso, el desacierto grotesco de la sensualidad que pretende identificarse con el verdadero amor” (Zimic 1992: 194). El Sultán elige a Zelinda simplemente por su apariencia, de la misma forma que a doña Catalina. No obstante, Cervantes parece mostrar que dicha estrategia, por más que demuestre tener éxito junto a la Sultana, no representa en sí una garantía de triunfo. El escritor demuestra jugar con los equívocos que parten desde un “matrimonio de amor entre dos personas de ‘distinta religión’” hasta una confusión sexual generada por este juego esencia-apariencia.

No se trata de cuestionar la libertad entre los géneros de la sociedad de los Siglos de Oro, sino de invertir en un recurso escénico cómico y de ofrecerle al personaje la posibilidad de ampliar su actuación, sin que se comprometan el decoro y la verosimilitud de la obra. Lamberto se viste de mujer para ocupar un espacio particularmente de mujeres, el harén del gran Turco, y así quedarse con Clara. Más que un ser que “goza de dos identidades: mujer de día y varón de

noche" (Jurado Santos 1997: 62), lo que se puede observar tanto en Lamberto como en los demás personajes que se enmascaran en la comedia es la presencia de los dos "yos": uno que les permite "no perderse en un entorno hostil" y el otro que les sirve "para sacar partido de las situaciones más dudosas" (Gómez Canseco 2015: 122). Es la simulación de otra personalidad o, en otras palabras, el juego entre esencia y apariencia, la salida cervantina para un humor que les asiente a sus personajes "ser ellos mismos frente a la voluntad de sus amos" y "asumir las riendas de su propia libertad, sin dejarse arrastrar por la fuerza de la coyuntura en que se encuentran" (Gómez Canseco 2015: 122).

II.6 *El laberinto de amor*

El embrollo presente en *El laberinto de amor* parece relacionarse mucho más con el tema del engaño que con el del afecto amoroso propiamente dicho, como parece insinuar su título. Según comenta Zimic, “este laberinto no puede ser el reino del amor, sino más bien el de la mentira, de la falsedad, de la incomprensión, de la indiscreción, de la ignorancia” (Zimic 1992: 208). De hecho, la metáfora del laberinto en los Siglos de Oro, presente en títulos como el *Laberinto de fortuna*, de Juan de Mena; el *Laberinto de Creta*, de Lope de Vega; el *Amor es más laberinto*, de Sor Juana Inés de la Cruz; el *El laberinto del mundo*, de Calderón de la Barca etc. (Alcalde Fernández-Loza 2004: 193), alude por un lado, a las dificultades del camino, “como el cansancio, el dolor, el temor, la pérdida, la duda” (Tenorio 2005: 1616); por otro, a las virtudes de los que aceptan dicho reto, “como el valor, la decisión, la esperanza...; pero, sobre todo, al significado espiritual del viaje hacia el interior” (Tenorio 2005: 1616). En este sentido, el laberinto reproduce la imagen de la incertidumbre frente a una encrucijada, exigiendo de quien lo cruza determinados méritos que le permiten llegar hasta el final. Sin embargo, también se vincula al simbolismo del espejo, una vez que reproduce, a partir de sus obstáculos, las vicisitudes del mundo, mostrando “la cara oculta y verdadera de la realidad, ya que ésta se muestra enmascarada” (Tenorio 2005: 1619). Como destaca Pilar Alcalde Fernández-Loza:

Así, la naturaleza humana aparece representada de manera imprudente e indiscreta, de modo que urge la necesidad de mostrar la capacidad humana para superarse y encaminarse como criaturas libres, capaces de manejarse de manera correcta espiritualmente, y así superar el laberinto de la mentira y obtener la verdad definitiva. Para ello se utilizan dos recursos principales: el de la palabra y el del vestido (Alcalde Fernández-Loza 2004: 195).

En *El laberinto* de Cervantes, obra posiblemente compuesta entre los años de 1587 y 1606, según Canavaggio (1977: 22), las historias de amor de Rosamira, Porcia, Julia, Manfredo, Dagoberto y Anastasio se entrecruzan, en un ambiente ítalo-cortesano. Rosamira, hija del duque de Novara y pieza central del enredo - una vez que representa el objetivo amoroso de los tres caballeros de la trama -, tiene un casamiento concertado con Manfredo, el duque de Rosena. Sin embargo, es acusada por Dagoberto, el duque de Utrino, de tener un amante poco antes de su boda. Frente a esta imputación, la dama no niega ni afirma su culpa, por lo que es encarcelada en una torre bajo la custodia de su padre. Mientras tanto, Manfredo, quien viaja a Novara para la celebración de su boda, recibe el mensaje de lo ocurrido a su novia y del consecuente rompimiento de su compromiso, dadas las acusaciones que la involucran. A su vez, Anastasio, hijo del duque de Dorlán y enamorado de Rosamira, parte en defensa del honor de su amada. Su hermana y prima, Julia y Porcia, deciden huir de casa con el objetivo de conquistar a sus amados, Manfredo y Anastasio, respectivamente. Como si no bastaran las confusiones, Manfredo es acusado de raptar a las dos, ya que había estado en

Dorlán poco antes de la evasión de las jóvenes. Cervantes, aquí, desarrolla una comedia compleja desde la perspectiva del enmascaramiento, en la que los diferentes episodios se componen de simulaciones y disimulaciones. Todos los seis personajes principales, Anastasio, Manfredo, Dagoberto, Julia, Porcia y Rosamira, se enmascaran en la obra, enmarañando sus historias “en un intrincado movimiento, que se va desenredando poco a poco [...]” (Casalduero 1974: 146).

Los disfraces que componen la obra demuestran aludir, disociada o coordinadamente, a dos posibles categorías: la primera y más explícita, relacionada con el decoro, busca ofrecer a los personajes, a partir del cambio social o genérico, una alternativa de actuación, con vistas a ampliar, de manera verosímil y apropiada, su conducta; ya la segunda, vinculada al metateatro, parece evidenciar la ficcionalidad de los papeles, creando un cierto teatro dentro del teatro, como un modo de falsear identidades frente a un grupo de espectadores, y generando cierta duda acerca de lo que son y lo que parecen ser estos personajes.

Anastasio es el primero a enmascararse. Vestido “en hábito de labrador” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 577) y enamorado de Rosamira, el disfrazado intenta buscar informaciones con los ciudadanos de Novara sobre la celebración de la boda de su amada con Manfredo. Sin embargo, su indumentaria no demuestra ser suficientemente persuasiva como para convencer a los residentes de su presunta identidad campesina. Estos notan cierta discrepancia entre la ropa de labrador, adoptada por Anastasio, y su forma elocuente de hablar, lo que

evidencia su intento de teatralización dentro del teatro e impulsa, de esta forma, el recurso cervantino del engaño.⁵⁷

Los siguientes personajes que se disfrazan, en la trama, son Julia y Porcia. Dos damas que se introducen “vestidas de pastorcillos, y haciéndose llamar Camilo y Rutilio [...]. Son duquesas. Porcia está enamorada de Anastasio; Julia, de Manfredo. Anastasio y Manfredo no se conocen, los caballeros no conocen a las damas” (Casalduero 1974: 149). Las damas se encuentran casualmente con Manfredo, quien, así como ocurre con los ciudadanos de Novara, también desconfía de la vestimenta de ambas, ya que los pellicos no parecen corresponder a una actual indumentaria de pastores. Sobre eso, les comenta Manfredo: “En verdad / que parecen de ciudad / vuestros nombres y el estilo, / y que en ellos, y aun en él, / poco os mentís villanía” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 593).

Cuando llegan en Novara, tanto Julia como Porcia ya se encuentran con un nuevo disfraz: el de estudiante de camino. El recurso, aquí, empieza con sus rebuscamientos, demostrados por un disfraz dentro de otro. En palabras de Aurelio González, estos sucesivos cambios de máscaras de Julia y Porcia, aunque justificados en el contexto de la trama, “corresponden a una idea [...] que es la de llevar a sus extremos las convenciones de la comedia de capa y espada, y qué mejor manera de hacerlo que multiplicando uno de sus tópicos favoritos: la mujer

⁵⁷ “CIUDADANO 2. Por Dios, que habéis hablado largamente / y que, notando bien vuestro lenguaje, / es tanto del vestido diferente / que uno muestra la lengua y otro el traje. / ANASTASIO. A veces un enojo hace elocuente / al de más torpe ingenio, que el coraje / levanta los espíritus caídos / y aun hace a los cobardes atrevidos. / [...] / CIUDADANO 1. So aquel sayal hay ál, sin duda alguna. / O yo sé poco, o no sois vos villano. / CIUDADANO 2. Mudan los trajes trances de fortuna / y encubren lo que está más claro y llano” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, pp. 584-585).

vestida de hombre” (González 1998: 586). Sin embargo, más que una parodia, Cervantes demuestra perfeccionar el recurso del enmascaramiento multiplicándolo en una especie de *mise en abyme*, capaz de reproducir un disfraz dentro de otro. Mientras la primera máscara abre la posibilidad de nuevos caminos, respetando el principio de la verosimilitud y creando nuevas conveniencias relacionadas a un determinado perfil, la segunda parece vincularse más a una especie de teatralidad, en la que la intención es, simplemente, engañar al otro. Se trata, por lo tanto, del disfraz como un recurso metateatral dentro del disfraz vinculado a la expansión del decoro.

Estando en tierras de Rosamira, Julia opta por irse a una posada, para no arriesgar ser reconocida por Anastasio, su hermano, quien también se encuentra en Novara. Porcia, enamorada, elige mantenerse cerca del primo. Ambos están disfrazados; Anastasio, sin reconocer a la parienta, y Porcia, reconociéndolo. Esta se convierte en mirante y mirada omnisciente, ya que controla tanto su disimulación como el fingimiento del otro. Su postura privilegiada le permite jugar con el duque: en uno de los momentos de conversación, actúa como si desconfiara de su personalidad, evidenciando cierta disparidad entre su lenguaje refinado y su apariencia rústica;⁵⁸ ya en otro, aprovecha su nuevo rol para contarle a Anastasio las novedades de Dirlán y para plantearle la idea de que su prima Porcia, por lo que dicen, está enamorada de él.

⁵⁸ “ANASTASIO. ¿Tan mal os parece el traje? / PORCIA. No, por cierto, porque veo / que de ese rústico aseo / Es muy contrario el lenguaje, / Y podrá ser que el sayal / Encubra el ál del refrán” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 616).

La prima de Julia cambia su traje de estudiante por el de labrador, “en correspondencia con la indumentaria de Anastasio” (Rico García 2015: 629), en la Jornada Segunda.⁵⁹ Está decidida a seguirlo en su viaje, así como Julia lo hará con Manfredo. Ambos duques también se cruzan por el camino. No obstante, se encuentran enmascarados y, por eso, no reconocen sus verdaderas identidades. Como un modo de ir a Novara sin ser reconocido y de verificar lo sucedido a Rosamira, Manfredo le pide al embajador, en la Jornada Primera, que tenga “a punto / los vestidos” que solicita. Manfredo oye a Anastasio, disfrazado de labrador, hablando acerca del caso de las primas. Mencionan el desaparecimiento de Julia y Porcia; Anastasio, culpando a Manfredo – sin saber que lo tiene delante suyo – y Manfredo, cuestionando la veracidad de los hechos.⁶⁰ Ambos núcleos, el de las mujeres enmascaradas y el de los hombres disfrazados, empiezan a juntarse.

Anastasio, viendo a Rutilio (Porcia) como “el más fácil y cómodo instrumento” para poner en práctica su plan, le propone enmascararse de moza labradora, con el objetivo de entregarle a Rosamira, encerrada en una torre tras la denuncia de Dagoberto, “un papel, y a sacarle de su pecho / cuanto tuviere en él” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 631). El falso criado, frente a eso, le contesta: “La carta escribe y la partida acorta, / que yo de parecer mujer no dudo” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 631). La afirmación de Porcia hace con que

⁵⁹ “Sale PORCIA, como labrador, y JULIA, como estudiante” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 622).

⁶⁰ ANASTASIO. [...] como astuto ladrón, como enemigo, / haberle de sus prendas despojado, / sin que diga lo mismo que yo digo: / que fue Manfredo ingrato y mal mirado? / [...] MANFREDO. Buen hombre, no es razón que se alboroce / así vuestro sentido, que a Manfredo / no le estima cual vos quien le conoce” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 625).

mienta con la verdad, ya que parecerá femenina por ser, en realidad, una mujer.⁶¹ Porcia sale a escena “como labradora, con un canastico de flores y frutas” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 635), y rememora todas sus disimulaciones en función de su amor por Anastasio: “Primeramente pastor / me hiciste y luego estudiante, / y, andando un poco adelante, / me volviste en labrador / para labrar mis desdichas / con yerros de tus marañas: / que estas son de tus hazañas / las más venturosas dichas” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 635). En su cesta, lleva una carta de Anastasio, pero está decidida a no entregársela a Rosamira, y conspira: “papel que vas encerrado / entre estas flores, advierte / que eres sierpe que a mi muerte / ha el amor determinado. / No pienses, yendo conmigo, / ver tu intención declarada, / que no he de poner la espada / en manos de mi enemigo” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 635).

Al llegar a la torre, Porcia le entrega la cesta de frutas y flores a la encarcelada. Rosamira, entonces, le hace una propuesta, aceptada y anunciada al espectador/lector por la siguiente acotación: “Sale ROSAMIRA con el vestido y rebozo de PORCIA, y PORCIA sale con el de ROSAMIRA, con el manto hasta cubrirse todo el rostro” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 650). Una nueva situación de un disfraz dentro de otro se desarrolla en esta escena: Porcia, disfrazada de Rutilio, que se enmascara de campesina, vuelve a ponerse un disfraz, adoptando la identidad de Rosamira.

Tras la salida de la torre, el camino de Rosamira, antes de cruzarse con el de Dagoberto, se entrelaza al de Anastasio y un compañero. Anastasio la confunde

⁶¹ “Como en la acusación de Dagoberto y en la declaración de Julia en el verso 830, Porcia miente con la verdad” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 631).

con Rutilio, una vez que los dos intercambian sus vestimentas, pero, al darse cuenta de que no se trata de su criado, exige que la hija del duque de Novara le explique dónde logró dicha indumentaria.

ANASTASIO. No es de Rutilio la habla.

¡Mal mi negocio se entabla!

¿Pues quién sois? ¿Adónde vais?

O ¿quién os dio este vestido?

Porque le conozco yo.

ROSAMIRA. Mi dinero me le dio.

ANASTASIO. Y el vendedor, ¿quién ha sido?

Porque hasta que lo digáis,

no habéis de pasar de aquí. (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 654)

El revoltijo se incrementa con la visita de Manfredo y Camilo (Julia) a la supuesta Rosamira. Julia, sin saber que es su prima la que ocupa el lugar de la duquesa, extraña que tenga la faz tan envuelta: “¡Qué cubierto el rostro tiene!” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 657). Manfredo, frente a la supuesta acusada, le pide que salga de su silencio y se predispone a luchar por su honra: “Y soy persona que puedo / prometer esto y aun más. / ¿Para qué en silencio estás? / Habla, desecha ya el miedo” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 658). Así como Julia, Porcia se aprovecha de su máscara para poner en práctica el plan inicial de las primas: conquistar el amor de Manfredo y de Anastasio. Siendo así, la dama decide fantasear una situación, en la que, según dice, recibe una visión de

Manfredo y Julia; el primero, ofreciéndole ayuda a Rosamira; ya la segunda, declarando su amor al caballero y cobrándole una postura de mayor gratitud frente a sus sentimientos: “Tú ofreces favor a quien / ni te quiere ni te escucha, / y niegas de dar oídos / a quien te sigue aunque huyas” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 659). La actuación de Porcia deja a Manfredo muy confundido, frustrando las expectativas del noble. Anastasio, luego, también va al encuentro de la presunta Rosamira, sin convencer, una vez más, al carcelero de su disfraz: “Vestido trae de villano; / pero a fe que es caballero, / que el lenguaje no es grosero / y el brío es de cortesano” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 661). Porcia, fingiendo ser Rosamira, le comenta que le ha enviado una respuesta por la labradora que la había visitado y que, en el mensaje, le respondía “con justos comedimientos, / que vuestros ofrecimientos / con el alma agradecía” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 662).

En vuestros brazos valientes

me resignaba y ponía

en ellos la suerte mía,

segura de inconvenientes.

Ofrecía, finalmente,

de tomaros por esposo:

señal de que es mentiroso

Dagoberto y yo inocente (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 663).

La pareja asume, en esta escena, “su compromiso de contraer matrimonio formal, esto es, el matrimonio de palabra” (Rico García 2015: 663). A pesar de los pedidos de Anastasio para que Rosamira se desvele, Porcia utiliza, como excusa, el argumento de que los ojos mortales no deberán verla descubierta hasta que su “fama obscura, / a pesar de Dagoberto, / vuelva por vos [Anastasio] a buen puerto / limpia, alegre, clara y pura” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 664).

Julia también empieza a desenredar su trama. En colusión con un huésped de la posada, la dama logra preparar un traje femenino y hacer con que Manfredo piense que Julia lo espera. Antes de estar frente a la dama, Manfredo cuestiona su libertad, una vez que se siente presionado por cierta obligación de responder satisfactoriamente a los sentimientos de dama: “Mas, si anuncia que es verdad / lo que Rosamira dijo, / por vanas cuentas me rijo. / No tengo yo voluntad; / como sentidos no tengo, / no tengo libre albedrío. / ¿Pues qué miedo es este mío? / ¡Mal con mi esfuerzo me avengo! / Conque, ¿para que me venza, / Julia me ha obligado a mí?” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 667). La acotación posterior revela que Julia está “muy bien aderezada de mujer, cubierta con su manto hasta los ojos” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 671). Esta le confiesa a su amado que se ha enmascarado de pastor y, luego, de estudiante, siendo, por lo tanto, el intérprete de Camilo, información que, en un primer momento, Manfredo trata como una burla de su criado. Sin embargo, frente a la firmeza en sus declaraciones, el caballero reconoce como verdadero su discurso.

Los disfraces parecen conducir al espectador/lector no solamente a las marañas desarrolladas por los personajes, sino también a los desenlaces de sus

laberínticas historias. Al final de la Jornada Tercera, surge Porcia, bajo el papel de Rosamira; Dagoberto y Rosamira, embozados de peregrinos; Anastasio y Manfredo, cubiertos sus rostros con un tafetán, y Julia, “que asimesmo viene embozada” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 675). Anastasio se presenta como enemigo de Dagoberto y protector de Rosamira. Manfredo, de forma similar, surge como un defensor más de la acusada. Ambos optan por un antifaz con el intuito de representar a los defensores de Rosamira, disimulando sus reales identidades más que simulando una nueva. Con dos posibilidades de amparo, el duque de Novara decide que lo mejor es que su presunta hija elija cuál de los dos prefiere en su lucha, siendo el primer paladín su opción. En la confusión entre Anastasio, Manfredo y Dagoberto por Rosamira, esta (la verdadera) le confiesa su amor al duque de Utrino; Porcia se desvela y se presenta como aquella que, “en traje mudado” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 683), contrajo matrimonio con el duque de Dorlán, y Julia le pide clemencia al duque de Rosena.

Cervantes, en esta comedia, desarrolla el tema del amor en un contexto laberíntico, en el que el sentimiento parece conectarse, viciosamente, en la representación de la naturaleza humana, “imprudente e indiscreta, de modo que urge la necesidad de mostrar la capacidad humana para superarse y encaminarse como criaturas libres” (Alcalde Fernández-Loza 2004: 195). Mientras tanto, la resolución del caos solo demuestra ser posible a través de virtudes como la razón y la verdad. A partir del recurso del enmascaramiento, demuestra crear un modo de ampliar el espacio de actuación coherente y armónico de personajes como Julia y Porcia, sin tener que, para eso, abdicar de los preceptos dramáticos, ofreciendo a

sus *dramatis personae* la posibilidad de actuar a partir de un nuevo código decoroso, sustituyendo su posición social por otra y, consecuentemente, incrementando su forma de actuación, sin romper con la verosimilitud. Existe cierta preservación del decoro cuando la opción es el disfraz, ya que el que actúa dentro de otro reglamento no es el personaje en sí, sino su máscara o su apariencia. Los cambios más usuales son los de estatuto social y genérico y, en cualquiera de los casos, “el personaje disfrazado tiene la obligación de comportarse, en sus actos y en sus palabras, de acuerdo con el código que implica la nueva identidad que asume” (Couderc 2006: 44). Si el poeta decide no transgredir el decoro, comenta Couderc, “le queda la posibilidad de multiplicar los disfraces, que implican que el personaje abandone su papel para, adoptando una identidad ficticia, adecuarse a las exigencias distintas de uno nuevo” (Couderc 2006: 43).

Concomitantemente, Cervantes desarrolla otra categoría de enmascaramiento, vinculada ahora al metateatro. El escritor demuestra reproducir el concepto de teatro dentro del teatro a partir del rol dentro del rol, recurso utilizado por todos los personajes que se disfrazan, con un propósito más embustero que libertador. El engaño, en este caso, parece ser potenciado al no convencer totalmente a los mirantes, dándoles protagonismo a las apariencias de los personajes, en contraposición a sus esencias.

La estrategia del enmascaramiento le permite a Cervantes respetar las normas de conducta de cada uno de los perfiles dramáticos de sus piezas, extendiendo su libertad creativa, al permitir que un mismo personaje desarrolle otros papeles dentro del suyo. Los recursos dramáticos cervantinos, al mismo

tiempo que crean, a partir del juego entre lo que son y lo que parecen ser los personajes de la trama, un espacio de quimeras y engaños,⁶² parecen aproximar el teatro a la vida real, al engendrar simulaciones y disimulaciones de identidades que demuestran la complejidad y la diversidad humana. La comedia del siglo XVII, afirma Couderc, “es por lo tanto un teatro de papeles, o de roles, antes que de personajes. Y es también un teatro del artificio asumido como tal, es decir un teatro lúdico, en que la convención es aceptada como convención por poeta y público” (Couderc 2006: 45).

De esta forma, es posible decir que el autor alcalaíno, siempre inmerso en dualidades que reflejan tanto un rebuscamiento de su literatura como los embrollos propios de la realidad, concibe un teatro que mantiene el respeto al decoro, al mismo tiempo que se liberta de sus cadenas limitadoras y juega con la ilusión. La máscara les permite a los personajes ser aquello que no lo son, obligándolos a actuar dentro de otras normas, llevándolos a nuevas sendas y asintiéndoles la construcción de un destino no impuesto por las circunstancias de su edad, sexo o status social. Siendo así, la apariencia parece ser la responsable por el camino hasta la esencia del personaje, ya que, al cambiar de papel, “al dejar de ser quien se era para ser otro, el personaje asume la posibilidad de introducirse en una libertad que se sitúa más allá de las exigencias de las circunstancias o de las restricciones marcadas por la sociedad y la familia” (Vivar 2014: 32).

⁶² “Desde luego que el teatro es un espectáculo fascinante porque nos permite hacer concretas las creaciones de la fantasía y palpables las ilusiones, pero también es un espectáculo que nos permite gozar del engaño y hacer verdadero el recurso de la magia y ver ángeles, demonios y dioses moverse a nuestro alcance. Cervantes, como hombre de teatro, no era ajeno a estos recursos y los sabía manejar, y así en su teatro hay ilusión y engaño [...]” (González 2007: 207-219).

II.7 *La entretenida*

Más que una parodia del prototipo teatral de Lope de Vega, evidenciado por unos personajes-tipo (como la fregona, el lacayo o el paje) inmersos en una trama repleta de burlas y en la negación del matrimonio a todos los involucrados, “recordando quizás aquello que escribió Juan de la Cueva: ‘con el cuidado que es posible evita / que no sea siempre el fin en casamiento’” (Gómez Canseco y Valle Ojeda Calvo 2015: 31), *La entretenida* se muestra un relevante ejemplo de comedia formada por diversos juegos entre esencia y apariencia.⁶³ En esta obra, con fecha de composición entre 1606 y 1615 (Canavaggio 1977: 22), la articulación ser- parecer se presenta vigente, sea a partir de una confusión entre personajes homónimos, de una interpretación entremesil o del recurso del enmascaramiento, revelando sus más variados matices.⁶⁴

⁶³ Para este análisis, no se muestra relevante contrastar la obra de Cervantes y Lope, como lo hace parte de la crítica acerca de *La entretenida*, sino evidenciar las estrategias dramáticas cervantinas sobre el juego esencia-apariencia. Sobre eso, estamos de acuerdo con las palabras de González Maestro: “En las últimas décadas parece haber triunfado la tesis según la cual comedias como *La entretenida* [...], constituyen una *parodia* del modelo dramático codificado en la comedia lopesca (J. B. Avallé-Arce, 1959; J. L. Fleckniakoska, 1972; E. M. Friedman, 1981; F. J. López Alfonso, 1986). Desde nuestro punto de vista, estimamos que esta interpretación, sin ser desacertada, es más bien resultado de una lectura cervantina ampliamente desarrollada en el siglo XX, y muy mediatizada por el conocimiento de la experiencia literaria que enfrenta a Cervantes con Lope de Vega. De este modo, se tiende a ver en la literatura de aquél una expresión dialéctica de la de éste, lo que ha llevado a desplazar en cierto modo la importancia, esencial a nuestro modo de ver, que adquiere en este terreno la estrecha - y contradictoria - relación de Cervantes con la poética clásica (aceptada en la teoría y desmentida en la práctica). Considerar a *La entretenida* [...] como una *parodia* del modelo de la comedia lopesca es más bien un ejercicio - contrastado - de lectura, una interpretación mediatizada por un conjunto de conocimientos sólo asequibles desde la experiencia investigadora del siglo XX, antes que el reconocimiento de una intención autorial explícita por parte del propio Cervantes” (González Maestro 1999: 68).

⁶⁴ “[...] la pieza no es sólo una discreta réplica al falaz, por artificioso y convencional, canon de la comedia de capa y espada de Lope de Vega, ni sólo un reflejo fiel de la realidad auténtica y

En un primer momento, el autor parece jugar con las ideas de esencia y apariencia a partir de la confusión entre las dos Marcelas. Don Antonio de Almendárez, hermano de una de ellas, demuestra, en la Jornada Primera, estar enamorado de una mujer también llamada Marcela, aparentemente tan bella como su hermana – sólo aparentemente, ya que este personaje no sale a escena. Las ambigüedades nutren una gran confusión entre ellos, dando espacio a que Marcela de Almendárez imagine, de su hermano, ciertas intenciones incestuosas (¿Válame Dios! ¿Qué es aquesto? / Si es amor este de incesto? / Con varias sospechas lucho) (695-696b). Según Ignacio García Aguilar, “el enredo amoroso propicia un juego de mentiras y apariencias que tiene uno de sus jalones más significativos en el (auto)engaño de Marcela Almendárez” (García Aguilar 2015: 138).

Un nuevo juego entre la dicotomía ser y parecer se evidencia en la comedia a partir de una escenificación protagonizada por los criados Cristina, Dorotea, Ocaña y Torrente. De forma muy ingeniosa, Cervantes introduce un entremés en la Jornada Tercera, siendo los señores los espectadores:

La fiesta está a punto de comenzar. Se trata, evidentemente, de una representación “particular”, según la terminología áureosecular. No es un corral el que recibe la obra, sino la casa de unos nobles, de unos nobles personajes que “viven” dentro de la comedia *La entretenida*. Cuando la fiesta va a empezar, salen los mirantes, el público: don Antonio, don

cotidiana de la época, sino también un ejemplo más de la axial reescritura propia cervantina, que busca variaciones contrapuestas para el mismo problema [...]” (Rey Hazas 1999: 138).

Francisco, Cardenio, Marcela y Muñoz. Hablan del “buen deseo de los recitantes” (v. 2230). Y Muñoz dice que la obra “será maravillosa, porque danza / nuestro vecino el barberito” (vv. 2231-32). Los mirados son Torrente y Ocaña, que “salen [...] como lacayos embozados” (p. 606). Dorotea y Cristina, que asumen figuras de “fregonas” (p. 607), los músicos y el Barbero, que baila. Una de las acotaciones manda que se asome “a la puerta del teatro Cristina” (p. 606) y diga: “Póngase todos bien, que ya salimos” (v. 2233). Así da comienzo la representación. (Hermenegildo 1999: 88)

El teatro en el teatro, por sí solo, representa un juego entre ficción y realidad (es importante recordar que la obra enmarcada, frente a la obra marco, pasa a manifestar un mayor carácter de ficción, reservando cierta impresión de realidad a su entorno dramático). No obstante, este entremés es interpretado por personajes que representan a sí mismos: Cristina sale al escenario como Cristina y Dorotea, como Dorotea; ambas fregonas; Ocaña sale como Ocaña y Torrente, como Torrente; los dos, lacayos. Todos aluden a una fiesta que también está ocurriendo en el momento de la escenificación del entremés. Las fregonas hablan de las costumbres de sus amos, comentarios que pueden o no ser reales. Ya los lacayos, se pelean por Cristina, como una especie de continuidad de lo que ocurre fuera del entremés.⁶⁵ Dicha estrategia cervantina parece desestabilizar la ficcionalidad de la

⁶⁵ Torrente, en el entremés, le acuchilla a su oponente, causando un alboroto entre los personajes de dentro y de fuera del entremés. La pequeña escenificación, en este momento, es invadida por un alguacil y un corchete, que vienen a averiguar lo ocurrido. Todo, sin embargo, “resulta ser un artificio ideado por Ocaña y Torrente para asombrar incluso a aquellos con quienes estaban actuando, desarrollando así una ficción adicional desde dentro del propio entremés, en una nueva vuelta de tuerca sobre apariencia y verdad” (García Aguilar 2015: 144).

obra enmarcada, una vez que sus personajes dan seguimiento a las acciones propias de su "vida", es decir, la que mantienen fuera de la pieza dramática breve. De este modo, lo que debería ser de ficción (el entremés), pasa a ser real, aunque esta realidad se refiera a algo también de ficción (la comedia). Zimic cuestiona incluso su existencia: "¿hay entremés en absoluto en la obra? Específicamente, ¿dónde empieza, cuándo acaba? ¿De qué modo se distinguen sus elementos de los de la comedia?" (Zimic 1992: 253). El juego entre esencia y apariencia, en este caso, parece trabajar con un mundo dramático al revés. Lo que sería la obra enmarcada, doblemente de ficción - en el caso, el entremés -, se impone a sí misma el status de verdad frente a la obra marco (o, por lo menos, de continuidad de esta), borrando las posibles fronteras entre la comedia y el entremés.⁶⁶

Por representarse en el entremés esa misma rivalidad de Ocaña y Torrente, que ya existe en la realidad o, si se quiere, en la comedia; por la continua interacción entre los personajes de la comedia durante la representación del entremés; por pasar los personajes de un nivel de ficción a otro, en múltiples direcciones, pero de modo imperceptible; por traspasar los personajes ficticios del entremés ¿y de la comedia? los límites de la escena teatral, pidiendo la intervención del público de la

⁶⁶ "Entre el teatro y la vida hay una relación de mutua, íntima dependencia, de recíprocos estímulos animadores. El teatro debe reflejar fielmente la vida, pero sin jamás pretender ser idéntico a ella, porque sus dominios son también distintos, exclusivos. El más leve desequilibrio en esta delicada relación perjudica inexorable, fatalmente a ambos. Al prescindir de la auténtica experiencia vital, el teatro queda inevitablemente yermo y, en definitiva, descalificado también como arte; al intentar usurpar la función del arte, la vida queda descalificada en su propia falsificación. Estas ideas que se desprenden del ingenioso modo de hacer representar el entremés en *La entretenida*, y que van dirigidas tanto al público teatral, como a las comedias al uso, que a menudo y de modo burdo confundían la ficción con la realidad, coinciden con nociones fundamentales de Cervantes sobre el arte en general" (Zimic 1992: 254).

comedia y, así, asumiendo una doble existencia, ficticia y real, para sí y para este público, por todos estos y otros factores semejantes se produce una gran incertidumbre acerca de la precisa línea divisoria entre lo ficticio, lo supuesto real dentro de lo ficticio, lo real...: ¿Representan Ocaña y Torrente sus partes entremesiles con los mismos pálpitos que sacuden sus corazones en la realidad? ¿Sería esto todavía ficción teatral, aunque representada como tal? (Zimic 1992: 252-253)

Mientras Cervantes realiza una pieza breve dentro de la comedia en la que nadie parece disfrazarse, creando una especie de representación como vida, el autor le reserva a su obra el aspecto de vida como representación al engendrar a personajes que se enmascaran. El último juego entre la dualidad ser y parecer que plantea Cervantes en esta comedia se vigoriza a partir del plan de Cardenio y Torrente, que son los personajes que se someten al proceso de disimulación disfrazándose en la obra. Estos surgen en la Jornada Primera, donde parte de sus identidades se presenta brevemente bajo la información acerca de sus indumentaria⁶⁷ ("Entran CARDENIO, con manteo y sotana, y tras él TORRENTE, capigorrón, comiendo un membrillo o cosa que se le parezca") (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 697). El manteo (capa) y la sotana (túnica) son típicas

⁶⁷ "No hay que olvidar que el vestuario es un elemento de reconocimiento escénico fundamental. Cervantes, en las didascalias explícitas, en algunas ocasiones no indica ningún elemento concreto, apoyándose en el conocimiento de la época sobre ciertos tipos de vestuario; así, al indicar que Cristina es una fregona o Quiñones un paje o señalar a los señores con el "don" o al estudiante y a su capigorrón, se presupone que en los usos y costumbres de la época existen elementos de vestuario que permiten el reconocimiento de este tipo de personajes en la vida real y por ende en el escenario. En otros casos, como si no quisiera dejar la menor posibilidad a la duda en la representación, sí se señala el vestuario aunque éste sea el habitual de un tipo de personaje" (González 1999: 71).

vestimentas de estudiantes en los siglos XVI y XVII.⁶⁸ Ya el término “capigorrón” se refiere a un “‘vestido con capa y gorra’.⁶⁹ En el Siglo de Oro era un atuendo propio de ociosos, vagabundos y de estudiantes pobres, como es el caso” (García Aguilar 2015: 697).

La idea del disfraz surge con Muñoz, el escudero de Marcela, quien los busca con el propósito de hacerles una propuesta. Según el criado, un hermano del padre de su señora, que vive en Lima, “caballero / de ilustre y claro linaje” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 702), rico y muy reconocido, “tiene un hijo que se llama / don Silvestre de Almendárez, / el cual con doña Marcela, / aunque prima, ha de casarse” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 702). Les explica que a cada flota el primo es esperado, “mas, si en esta que se sabe / que ha llegado a salvamento / no viene, echado ha buen lance. / Fíngete tú don Silvestre” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 702), le propone a Cardenio, “que yo te daré bastantes / relaciones con que muestres / ser él mismo; y serán tales / que, por más que te pregunten, / podrás responder con arte, / que, acreditando el engaño, / tus mentiras sean verdades” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 702).

A Cardenio se le confía el enredo a base de la suplantación de la personalidad. El estudiante está enamorado de Marcela Almendárez, pero un criado, Muñoz, le cuenta que Marcela va a casarse con un primo suyo, don Silvestre, muy rico y que ha de llegar de Lima de un momento

⁶⁸ "El traje habitual de estudiante era la 'loba' (traje talar amplio como una sotana) y el bonete, que en el caso de los estudiantes pobres se convertía en la gorra y la capa antes mencionados". Nota 9 (González 1999: 71).

⁶⁹ "Covarrubias indica que “antiguamente los criados de los estudiantes en Salamanca traían capas y gorras, de donde tomaron el nombre de capigorristas”. Nota 10 (González 1999: 71).

a otro; si no ha llegado con la flota que acaba de arribar, puede hacerse pasar por el primo, para lo cual le dará todos los datos necesarios. Sin esperar la flota, se deciden a poner en obra el plan, y esto les obliga a tener que inventar toda una historia con tormentas y naufragios para explicar su falta de dinero. (Casalduero 1974: 163)

Cardenio y Torrente aceptan el desafío de simular el papel de don Silvestre Almendárez y de su criado. Para ponerlo en práctica, Torrente entra en escena, en "hábito de peregrino" (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 717), y empieza a narrarle la historia a don Antonio acerca del presunto primo. Le explica que han sufrido un grave accidente con el navío en el que viajaban y que el mar, impiedoso, "se sorbió como dos huevos / catorce mil tejuelos de oro puro" (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 717). También le cuenta que, debido a ciertas promesas y oraciones, don Silvestre había prometido andar como un "descalzo peregrino, /si Dios de aquel peligro le sacaba" (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 717). Y complementa:

En fin, salimos mundos y desnudos
a tierra, ni sé adónde, ni sé cómo,
habiéndose engullido el mar primero
hasta una catalnica que traíamos,
de habilidad tan rara y tan discreta
que, si no era el hablar, no le faltaba
otra cosa ninguna (Cervantes, *Comedias y tragedias*, pp. 717-718).

Después de preparado el entorno por Torrente, entra a la escena Cardenio, también con una indumentaria de peregrino. Este desarrolla un pequeño disfraz dentro de otro, como parte del plan para engañar a la familia Almendárez, presentándose como un pobre peregrino que, a principio, no admite ser don Silvestre frente a su presunto primo y, luego, asume la falsa identidad:

CARDENIO. ¡Oh, traidor, malnacido! Por Dios vivo,
que os engaña, señor, este embustero,
que yo no soy aqueso don Silvestre
que dices de Almendárez, sino un pobre
peregrino, y tan pobre...

[...]

D. ANTONIO. ¡Por Dios, primo y señor, que es caso fuerte
negarme esta verdad! ¿Qué importa vengas
rico o pobre a tu casa, que es la mía?

[...]

CARDENIO. Pues tú lo dices,
No quiero más negarlo, pues no importa.

Dadme, señor, las manos (Cervantes, *Comedias y tragedias*, pp. 720-721).

No solamente don Antonio ejecuta el papel de mirante de la trama, sino también Marcela, su hermana. En la Jornada Segunda, Cardenio se encuentra con la dama, presentándose como don Silvestre: “MARCELA. Señor, para que me muestre / con el respeto debido / a quien sois, el nombre os pido. / CARDENIO. Vuestro primo don Silvestre / de Almendárez: vuestro esposo, / o el que lo tiene

de ser" (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 726). Ella, en este momento, opta por cambiar el proceder "con un huésped tan famoso" (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 726), mostrándose muy receptiva frente al primo. Le sugiere, además, conmutar su vestimenta de peregrino por un "vestido decente", a lo que contesta Cardenio: "Mi promesa no consiente /que esa merced me hagáis. /[...] No puedo mudar de traje /por un tiempo limitado, / que esta pobreza ha causado / la tormenta del viaje" (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 729).

No obstante, al final de la Jornada Tercera, el verdadero don Silvestre se presenta, juntamente con su compañero Clavijo. Tras oír a Marcela conversando con Dorotea sobre el presunto primo don Silvestre que está su casa, los verdaderos deciden hablar con Torrente y Muñoz, quienes les cuentan las aventuras por las que el falso don Silvestre y su compañero supuestamente pasaron. El primo resuelve, entonces, simular rápidamente un nuevo rol, como forma de averiguar la mentira de los farsantes. Se presenta en la casa de sus primos como un gran servidor del padre de don Silvestre y empieza a interrogar a Cardenio. Tras algunas respuestas equivocadas, se presenta a don Antonio como siendo su verdadero primo. El impostor, bajo la mirada de todos, confiesa que le forzó "el amor / a entrar en esta conquista" (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 790). Ninguno de los dos consiguen la mano de Marcela: "el primero es su primo y, por esto, no consigue la dispensa papal para casarse con ella, mientras el segundo es un impostor. Aún más importante es el hecho de que ninguno de ellos le gusta a la joven" (Zimic 1992: 255).

Cervantes parece crear, aquí, un teatro dentro del teatro a partir del recurso del disfraz de Cardenio y Torrente, ofreciéndoles a sus personajes otras perspectivas por intermedio de la simulación de nuevos roles. La técnica, además, demuestra evidenciar los engranajes que componen una estructura dramática (enredo, vestimenta, representación etc.), contribuyendo para el enriquecimiento dramático por intermedio del desengaño de las apariencias en el desenlace de la trama.

Con estos tres juegos de apariencia, el autor revela la trascendencia de la condición de representación de sus *dramatis personae*, confiriéndoles "mayor dimensionalidad al regalarles unos conflictos internos, un mundo interior tan importante como el externo, es decir, el de la conciencia del ser frente a la acción" (Dorrego 1998: 33). Y va más allá: como una forma de desvelar cierta crisis propia del pensamiento barroco, en la que "la realidad queda relegada a la categoría de mera apariencia" (García Gutiérrez 2002: 863), expone situaciones de representación de lo real - como es el caso del entremés escenificado por los criados -, y de vivencia de lo simulado - como lo son el desbarajuste entre las Marcelas y el disfraz de Cardenio y Torrente -, con la intención de sugerir que la realidad, contradictoriamente, pueda conectarse a la idea de irrealidad, al mismo tiempo que el fingimiento pueda vincularse a la verdad. Es el autor del *Quijote* siendo, una vez más, paradójico e innegablemente ingenioso.

II.8 *Pedro de Urdemalas*

Cervantes parece reservar para el final de las *Ocho comedias* la pieza más representativa en términos de disfraces: *Pedro de Urdemalas*. La comedia, que posiblemente se encuentra entre las composiciones teatrales más tardías de Cervantes (Canavaggio 1977: 21-22), presenta la folklórica figura de Pedro, un personaje “ingenioso, mañoso, tretero, a veces con sus puntas de lascivo y no poco amigo de disfrazarse y transformarse a su antojo” (Sáez 2015: 146). Un vagabundo, “como todo buen pícaro” (Zimic 1992: 264), que deambula sirviendo a muchos amos, aprendiendo con las adversidades y agudizando su ingenio (Zimic 1992: 264), experiencias que le ayudan a comprenderse y a comprender “las idiosincrasias del ‘mundo cruel’ y de ‘cuantos fraudes hay en él’” (Zimic 1992: 264). Aunque parezca contradictorio, Cervantes demuestra innovar con esta pieza, no al reproducir el modelo de la comedia nueva, sino al volver con elementos de la “comedia vieja”, “donde lo risible tiene un mayor protagonismo y donde el burlador goza de un protagonismo que, en el teatro del Seiscientos, solo tenía en el espacio entremesil” (Gómez Canseco y Valle Ojeda Calvo 2015: 31).

A pesar de traer al escenario (o a las páginas de su publicación) a un personaje de la cultura popular,⁷⁰ Cervantes parece escribir con libertad los

⁷⁰ Según Estévez Molinero, “la mención más antigua, registrada en un documento aragonés [...] nos remonta a fines del siglo XII hasta un lugar llamado ‘campus de Pedro de Urdemalas’. La primera referencia literaria aparece, según José M. Blecua, en el *Libro del paso honroso de Suero de Quiñones*, escrito hacia 1439-40. A partir de esta aparición, el personaje transmigra por textos de Juan del Encina, Lucas Fernández, Lope de Rueda, Timoneda y Francisco Delicado; realiza el *Viaje*

episodios de su protagonista, consiguiendo, de esta forma, un tratamiento original. El “hijo de la piedra”, designación atribuida al personaje sin “nombre ni cuna propios” (Morales 2006: 56), parece compensar su menguado origen con una infinidad de personalidades que se sobreponen a su identidad durante la obra. Sobre eso, comenta Agustín Redondo que su recorrido folklórico “se caracteriza de tal modo por un sinfín de posibilidades de transformación y de actividades que le dan la ocasión de lucir su astucia y su malicia para triunfar” (Redondo 2007: 115), a través del engaño y de la burla. Algo observado también por Aurelio González, quien afirma que “el disfraz que hace aparecer a un personaje con otra actividad distinta de la suya es la base sobre la que se construye Pedro de Urdemalas, comedia que rescata toda la tradición folklórica de la astucia y trapacerías de este personaje” (González 1998: 587).

Todos los enmascaramientos de Pedro parecen desarrollarse dentro de un mismo molde, el de la simulación-disimulación, con excepción de uno. A pesar de hacerse realidad la profecía de “un cierto Malgesí” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 824) que, además de sugerirle a Pedro que le añadiese “al Urde / un malas” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 824), le reveló que, un día, habría de ser “rey, / fraile y papa y matachín” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 824), el primer disfraz del personaje no se da a partir de la dualidad ocultar-enseñar, como de costumbre, sino, más bien, se produce por intermedio de una superposición de roles.

de Turquía, acompaña a Perico de los Palotes y Pateta, Juan de las Calzas Blancas, Pedro por demás, el Bobo de Coria... en ‘La visita de los chistes’ o ‘Sueño de la muerte’ de Quevedo, facilita el travestimiento de Laura en la comedia (supuestamente) lopesca, *Pedro de Urdemalas* (1596?), protagoniza la novela inacabada *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas*, de Salas Barbadillo, y reaparece casi a fines de la centuria seiscentista sirviendo de disfraz a Laura, como en Lope, en la comedia igualmente titulada de Juan Bautista Diamante” (Estévez Molinero 1995: 83).

Al inicio de la obra, Pedro se presenta con una vestimenta de mozo o criado de labrador: “Entran PEDRO DE URDEMALAS, en hábito de mozo de labrador, y CLEMENTE, como zagal” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 803). A él le pide Clemente, quien reconoce todo su talento, “que le ayude con su ingenio a recobrar el amor de Clemencia, hija del amo de Pedro” (Casalduero 1974. 168). Para auxiliar a su amigo, el protagonista utiliza las artimañas permitidas por su primera máscara: la de consejero del alcalde Martín Crespo. Se hace importante destacar que este disfraz no se trata de una estrategia declarada por la *dramatis persona*, sino considerada dada la indecorosa actuación del personaje. Como su asesor, Pedro le explica a Crespo la fórmula para promover la “justicia rectamente” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 807), a partir de una actitud cómica que trata el juicio como un juego de azar,⁷¹ lo que pone de relieve tanto su fingida conducta de consejero como la total descalificación del alcalde: “Es llano”, le comenta Pedro: “Aquí, en tu capilla, están / las sentencias suficientes / cuantos pleitos vendrán, [...] / y si alguna no estuviere, / a tu asesor te refiere, / que yo lo seré de modo / que te saque bien de todo, /y sea lo que se fuere” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, pp. 806-807).

Con el ascenso de su amo a la posición de alcalde, Pedro deja de ser su criado y pasa a actuar como su consejero. Esta transformación, sin embargo, no parece esconder su identidad de mozo de labrador, una vez que no niega su

⁷¹ Frente a la exposición de Clemente, el alcalde le pide a su consejero que de su capilla “se saque la sentencia”: “Yo, Martín Crespo, alcalde, determino / que sea la pollina del pollino”. Dado el veredicto, Crespo confirma la decisión, mientras Pedro conmemora la victoria de su amigo Clemente, alcanzada por su “industria y sagacidad” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 812 y p. 814).

anterior posición; tampoco el personaje se muestra un auténtico asesor, sino, como máximo, el intérprete de uno. Además de la autoridad civil en la obra, que se ve, según Zimic, “vanidosamente concentrada en su propia importancia” (Zimic 1992: 284), la primera actuación de Pedro se muestra como “una parodia del sabio, prudente y justo desempeño del deber cívico y político [...]” (Zimic 1992: 284). Se trata de un disfraz “a medias”, en el que hay simulación de una nueva personalidad – la de consejero –, sin la disimulación de la anterior.

Al contrario de esta, la siguiente metamorfosis del Proteo cervantino⁷² se adecua al enmascaramiento en el que el personaje disimula su identidad y simula una nueva personalidad. El entonces consejero recibe una invitación de Maldonado, el conde de los gitanos, para juntarse a los suyos, acompañada de una propuesta de casamiento con una hermosa gitana, cuya belleza y honra muestran “que es de principal / y rica gente engendrada” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 817):

Pedro, ceñor, Dios te guarde.
¿Qué te haz hecho, que he venido
a buzcarte aquezta tarde,
por ver ci eztás ya atrevido,
o todavía cobarde?
Quiero decir, ci te agrada
el cer nueztra camarada,

⁷² “Bien logrado iré del mundo / cuando Dios me lleve de él, / pues podré decir que en él / un Proteo fui segundo. / ¡Válgame Dios, qué de trajes / he mudado, y qué de oficios, / qué de varios ejercicios, / qué de exquisitos lenguajes!” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 889).

nuestro amigo y compañero,
como me haz dicho”.

[...]

Y agora está una mochacha
que con nadie no ce empacha
en nuestro rancho, tan bella
que no halla en qué ponella
la envidia ni aun una tacha.

Una gitana, hurtada,
la trujo; pero ella es tal
que, por hermosa y honrada,
muestra que es de principal
y rica gente engendada.

Ezta, Pedro, cerá tuya,
aunque máz el yugo huya,
que rinde la libertad
cuando de nuestra amiztad

lo acordado ce concluya. (Cervantes, *Comedias y tragedias*, pp. 816-818)

Pedro acepta el obsequio, pero le pide a Maldonado que escuche su historia y opine sobre si está o no apto a ser uno de ellos. El relato evidencia su origen desconocido y su vida “de amo en amo y de oficio en oficio” (Casalduero 1974: 170), lo que le proporciona, bajo condiciones precarias, un desarrollo personal “hasta abarcar toda la experiencia del mundo en un nivel muy bajo, es decir, no de tragedia, sino de comedia” (Casalduero 1974: 170). En una especie de predicción, recibe la información de que pasará “por mil oficios / trabajosos” (Cervantes,

Comedias y tragedias, p. 824), lo que le influencia en la elección de su segundo enmascaramiento:

Y, aunque yo no le doy crédito,
todavía veo en mí
un no sé qué que me inclina
a ser todo lo que oí;
pues, como de este pronóstico
el indicio veo en ti,
digo que he de ser gitano,
y que lo soy desde aquí. (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 824)

No obstante, el personaje no se mantiene como gitano por mucho tiempo. Pedro sigue el modelo de disfraz que oculta su identidad, con vistas a interpretar una nueva personalidad y adopta, como su nuevo yo, el rol de ciego: “Salen dos ciegos, y el uno PEDRO DE URDEMALAS; arrímase el primero a una puerta, y PEDRO junto a él, y pónese la VIUDA a la ventana” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 842). El objetivo de Pedro no es otro que estafar a la señora, “pues es fama / que tiene diez mil ducados / junto a los pies de su cama, / en dos cofres barreados / a quien sus ángeles llama” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 838). De acuerdo con las informaciones de Maldonado, la viuda suele darle al ciego un real cada mes, “porque le reza / las mañanas a su umbral / oraciones que endereza / al eterno tribunal, / por si acaso sus parientes, / su marido y ascendientes / están en el purgatorio” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 838). Frente a estas

informaciones, Pedro le pide al amigo todos los datos acerca de los parientes de la señora para, con eso, poner en práctica su plan.

Contrariado con la presencia de otra persona, el verdadero ciego le pide a Pedro que se vaya, una vez que aquella es su clienta. El embustero, sin embargo, declara rezar “por cortesía, / no por premio, cosa es cierta” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 843) y le detalla al compañero todas las oraciones que domina. Esta actitud le impresiona a la viuda, provocando la dimisión del real ciego y el ejercicio de la maquinación de Pedro.

VIUDA. Puesta en aquella ventana,
he escuchado sus razones
y su profesión cristiana,
y las muchas oraciones
con que tantos males sana;
y querría me hiciese
placer que algunas me diese
de las que le pediría,
dejando a mi cortesía
el valor del interese.

PEDRO. Si despide a esotro ciego,
yo le diré maravillas.

VIUDA. Pues yo le despido luego. (Cervantes, *Comedias y tragedias*,
p. 843)

Siguiendo el mismo objetivo, es decir, defraudar a la viuda, el protagonista decide poner en práctica la segunda fase de su intriga y le comenta a Maldonado que va “a efetüar lo trazado, /para que la viuda estrecha / se vea una copia hecha / del cuerno que está nombrado” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 855). Para eso, decide vestirse de ermitaño, “con cuyo vestido honesto” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 855) dará fuerzas a su engaño: “Sale PEDRO, como ermitaño, con tres o cuatro taleguillos de anjeo llenos de arena en las mangas” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 872). Como se ha instruido previamente acerca de la familia de la viuda, lo que hace Pedro es reproducir dichas informaciones como si las recibiera desde el más allá, con la intención de impresionarla. Declara que su marido, “Vicente / del Berrocal, fácilmente / saldrá de la llama horrenda, / en cuanto Marina entienda / que yace en ella doliente” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 872); anuncia que su hijo, Pedro Benito, “amainará desde luego / el alto espantoso grito / con que se queja en el fuego / que abrasa el negro distrito” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 872); manifiesta que Martinico, su sobrino, “el del lunar en la cara” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 872), “dejará de estar mohíno / [...] viendo que se le prepara / de la gloria el real camino” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 872). La viuda, asombrada, le pregunta qué puede hacer para que sus parientes tengan “descanso y perdón” (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 874), al que el embustero le contesta recibiendo, en consecuencia, todo el dinero solicitado:

PEDRO Vicente del Berrocal,
tu marido, con setenta

escudos de principal
ha de rematar la cuenta
en mil bienes de su mal.
Pedro Benito, tu hijo,
saldrá de aquel escondrijo
con cuarenta y seis no más,
y con esto le darás
un sin igual regocijo.

Tu hija, Sancha Redonda,
pide que a su voluntad
tu larga mano responda,
que es sogá la caridad
para aquella cueva honda;
cincuenta y dos amarillos
pide, redondos, sencillos,
o ya veinte y seis doblados,
con que serán quebrantados
de sus prisiones los grillos.

[...]

Infinitos otros vi,
tus parientes y criados,
que se encomiendan a ti,
cuáles hay de a dos ducados,
cuáles de a maravedí;
y sete decir, en suma,
que, reducidos con pluma
y con tinta a buena cuenta,

a docientos y cincuenta

escudos llega la suma. (Cervantes, *Comedias y tragedias*, pp. 874-876)

En un nuevo episodio, Pedro decide adoptar el manto y el bonete, propios de un estudiante: "Sale PEDRO DE URDEMALAS, con manto y bonete, como estudiante" (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 888). En esta escena, el protagonista estima sus metamorfosis ("Dicen que la variación / hace a la naturaleza / colma de gusto y belleza, / y está muy puesto en razón") (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 888),⁷³ mientras huye de la reina tras la prisión de las gitanas ("Y agora, como estudiante, / de la reina voy huyendo, / cien mil azares temiendo / de esta mi suerte inconstante") (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 889). Pedro, aquí, discute con un labrador, que surge con dos gallinas. El disfrazado le pide al hombre que le deje sus animales, solicitud rechazada por el labrador si no es a cambio de dinero: "Como me las pague, haga / altar o reliquias de ellas, / o lo que más satisfaga / a su gusto" (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 890). Alegando que de "hacer de ellas un empleo / que satisfaga al deseo / del más mirado cristiano" (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 890) se podría considerar una paga, el labrador decide ignorar el pedido y, en consecuencia, Pedro empieza a discutir. Sus argumentos son escuchados por dos actores, que deciden "esforzar el embuste"⁷⁴ y fingen ser autoridades frente al labrador, consiguiendo, así, sus aves. Al saber que se refieren a "farsantes", Pedro confiesa ser esta la profesión que quiere seguir ("¡en vosotros

⁷³ Según Pedro, "un manjar a la contina / enfada, y un solo objeto / a los ojos del discreto / da disgusto y amohína. / Un solo vestido cansa. / En fin, con la variedad / se muda la voluntad / y el espíritu descansa." Y complementa: "¡Válgame Dios, qué de trajes / he mudado, y qué de oficios, / qué de varios ejercicios, / qué de exquisitos lenguajes!" (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 889).

⁷⁴ El representante 1 dice: "Esforcemos este embuste" (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 891).

se me ofrece / todo aquello que apetece / mi deseo en sumo grado!”) (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 893). Y comenta:

Sin duda, he de ser farsante,
y haré que estupendamente
la fama mis hechos cante,
y que los lleve y los cuente
en poniente y en levante.

[...]

Ya podré ser patriarca,
pontífice y estudiante,
emperador y monarca,
que el oficio de farsante

todos estados abarca [...] (Cervantes, *Comedias y tragedias*, pp. 894-895)

El personaje, al final, se hace actor, concentrando, así, todas sus posibilidades metamórficas, ya que en esta profesión “están en potencia todas las formas posibles del hombre; el actor en su unidad contiene en representación imaginativa la multiplicidad humana” (Casalduero 1974: 171-172). Aunque existiera un cierto menosprecio por los cómicos en la época (Oehrlein 1988: 17), una de las características más valoradas en los actores del Siglo de Oro era, justamente, el talento que demuestra poseer Pedro: su poder de interpretar con vistas a que su actuación pareciera vida real. Como afirma Díez Borque, “el ideal de perfección en el actor consistía en conciliar *naturaleza* y *arte* en el gesto, en la palabra y en el movimiento (Robles); la meta era que la actuación pareciera ‘no

imitación, sino propiedad', como insiste el teórico López Pinciano" (Díez Borque 1988: 51).

Pedro, tras actuar toda su vida, "consciente de estar representando un papel" (Sosa 2006: 902-903), abdica del gran teatro del mundo y parte para el gran mundo del teatro. En este sentido, es posible decir que la metateatralidad ha dominado la obra. Salvo su primer disfraz - el de asesor del alcalde Crespo -, todas las demás máscaras tratan del disfraz como un modo de disimular la real identidad y simular a un personaje, como si muchas pequeñas escenificaciones formaran su historia. Además, es evidente la autoconsciencia de Pedro acerca de su poder teatral y su cinismo "hacia la vida" (Larson 1992: 1016), lo que aproxima, aún más, la pieza cervantina al recurso del teatro dentro del teatro.

Enguix Barber afirma que, para algunos críticos, el fenómeno de la metateatralidad solo se efectúa cuando existe una representación de una obra teatral escenificada dentro de otra (Enguix Barber 2015: 449). Sin embargo, menciona el trabajo de Hermenegildo, Rubiera y Serrano, quienes argumentan que "para que haya metateatro, debe haber 'un mirado[...]' y 'un mirante[...], que tiene la convicción de ser espectador de algo que está ocurriendo ante sus ojos', todo ello bajo la mirada del 'archimirante, el público espectador'" (Enguix Barber 2015: 449). En este sentido, Cervantes parece sobrepasar los límites técnicos de la metateatralidad en *Pedro de Urdemalas*, no solamente por utilizar el recurso del teatro en el teatro (TeT), a partir de los disfraces del personaje, sino también por emplear el teatro sobre el teatro (TsT), en el que se alude, según Hermenegildo, a la "reflexión misma sobre el hecho teatral y su historia, la teatralidad, los

mecanismos que rigen la escena, etc” (Hermenegildo 1999: 79). Las interpretaciones del protagonista cumplen, claro está, con los criterios de una actuación metateatral, ya que Pedro se convierte en intérprete de los roles que escenifica frente a diferentes observadores (omniscientes, como Maldonado; nescientes, como los demás). No obstante, el teatro se muestra inherente a la vida del protagonista desde el principio - “porque nada hay de determinismo desde la cuna ni de deshonor final en la comedia: sin origen conocido, Urdemalas es hijo de sus obras, un personaje que busca su identidad en un proceso de construcción de la identidad” (Sáez 2015: 150) -, formando parte de su consciencia y acentuando la tensión entre realidad y ficción (esencia y apariencia) en toda la obra.

Al descubrirse actor, Pedro se da cuenta de que “todo el mundo es un ridículo espectáculo, una inmensa picardía, en que nadie es lo que aparenta o cree ser, o lo que debiera ser”, de acuerdo con Zimic (1992: 284). Sin darse cuenta, “Pedro es un artista en la vida, y la necesidad interior de serlo constituye, en definitiva, la razón principal de todo lo que emprende” (Zimic 1992: 265). Como asesor, gitano, ciego, ermitaño y estudiante, demuestra todo su ingenio burlándose de los demás y presentando las debilidades y paradojas de un mundo en todas sus instancias: en el ámbito político, con un alcalde que no sabe gobernar; en el social, a partir de la historia de una gitana que forma parte de la nobleza; en el religioso, con una devota que busca comprar la gracia divina... En esta obra, Pedro es el que asume sus apariencias en un entorno en el que muchos engañan y se engañan, “siempre confundiendo la apariencia con la esencia, la falsedad con la verdad” (Zimic 1992: 265). Lo que parece demostrar el personaje (y su autor),

además de la fragilidad de las apariencias, es que todos, conscientes o inconscientes, son “actores” en este gran teatro que es el mundo.

Por estas razones, la decisión de Pedro de hacerse actor al final no la interpretamos sólo como un deseo de realizarse plenamente en el reino de la ficción, que ofrece ilimitadas posibilidades a su fantasía en búsqueda constante de desahogo en la variedad, sino también como un descubrimiento repentino de que el mundo del teatro se ofrece como una alternativa al teatro del mundo. (Zimic 1992: 285)

PARTE III

Análisis de los *Ocho entremeses*

III.1 *El juez de los divorcios*

Son tres las parejas que intentan separarse frente a un juez de los divorcios: un vejete y su mujer Mariana, un soldado y su esposa Doña Guiomar y un cirujano y su mujer, Aldonza de Minjaca. Un personaje más se presenta solo en el juzgado, el ganapán. Estos reproducen, de manera reconocible en los personajes tipo propios del teatro aurisecular, una serie de vicios que justificaría la separación por parte de sus parejas: al viejo, se le atribuye una insuficiencia viril; al soldado, ser “un vago sin oficio ni beneficio” (Ascensión Sáenz 2004: 1573), en una penuria económica; al cirujano, una carencia de status social; al ganapán, un vicio por el vino. A las mujeres, según Ascensión Sáenz, se les reservan los atributos de “la soberbia, el mal carácter, la tendencia a los gritos, las quejas, el egoísmo” (Ascensión Sáenz 2004: 1573).

Todos aspiran, inútilmente, a disociarse de sus compañeros, y los motivos, a pesar de variados, desembocan en un remate similar. En este entremés de Cervantes, compuesto entre 1606 y 1615,⁷⁵ “se entretajan la acción, las ideas y la risa para crear una ambigüedad de sentido que pone en tela de juicio la validez de la aplicación inflexible de las reglas que rigen la indisolubilidad del matrimonio cristiano” (Restrepo-Gautier 1997: 229). En medio a identidades que se muestran individualizadas y definidas para las mujeres (Mariana, doña Guiomar, Aldonza

⁷⁵ “*El juez de los divorcios*, autre exemple d’entremés de figuras, manifeste, pour sa part, une empreinte de la ‘Villa y Corte’ qui, conjugué aux réminiscences textuelles qu’ il présente avec *El viejo celoso*, suppose une rédaction contemporaine du deuxième séjour madrilène” (Canavaggio 1977: 24).

Minjaca) y generalizadas e indefinidas para los hombres (un vejete, un soldado, un cirujano, un ganapán),⁷⁶ es posible identificar tres relaciones con el enmascaramiento, provenientes de dos de los hombres y de una de las mujeres de la trama.

En el primer caso está el soldado, esposo de Guiomar, que se presenta “bien aderezado”, según la acotación que lo anuncia: “entra un soldado bien aderezado, y su mujer, doña Guiomar” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 725). No obstante, la situación económica expuesta por la mujer - principal motivación para el divorcio, ya que su protesta se basa, esencialmente, en el hecho de que su marido no trabaja, actuando más como “un leño” que como un hombre (Cervantes, *Teatro completo*, p. 726) - evidencia cierta vulnerabilidad financiera del marido, lo que contradice la supuesta buena apariencia:

Quiero decir, que pensé que me casaba con un hombre moliente y corriente, y a pocos días hallé que me había casado con un leño, como tengo dicho; porque él no sabe cuál es su mano derecha, ni busca medios ni trazas para granjear un real con que ayude a sustentar su casa y familia. Las mañanas se le pasan en oír misa y en estarse en la puerta de Guadalajara murmurando, sabiendo nuevas, diciendo y escuchando mentiras; y las tardes, y aun las mañanas también, se va de en casa en casa de juego, y allí sirve de número a los mirones, que, según he oído decir, es un género de gente a quien aborrecen en todo extremo los

⁷⁶ Los hombres, en este entremés, cumplen la función de figuras dramáticas estereotipadas, muy propias del género entremesil. Según María Ascensión Sáenz, “uno de los recursos cómicos [del entremés] es el uso de ‘figuras’, personajes estereotipados perfectamente identificables por el público con una serie de problemas ya conocidos de antemano” (Ascensión Sáenz 2004: 1569).

gariteros. A las dos de la tarde viene a comer, sin que le hayan dado un real de barato, porque ya no se usa el darlo. Vuélvese a ir, vuelve a media noche, cena si lo halla, y si no, santíguase, bosteza y acuéstase; y en toda la noche no sosiega, dando vueltas. Pregúntole qué tiene. Respóndeme que está haciendo un soneto en la memoria para un amigo que se le ha pedido; y da en ser poeta, como si fuese oficio con quien no estuviese vinculada la necesidad del mundo. (Cervantes, *Teatro completo*, pp. 726-727)

Por las declaraciones de la mujer, el soldado es “una estatua que no tiene más acciones que un madero” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 726), lo que puede aludir tanto a su escaso desempeño sexual, según Zimic (1992: 293), como a su carente actitud laboral. El militar que, como una caricatura de soldado, nos recuerda a otro personaje cervantino - el alférez Campuzano, de la novela ejemplar *El casamiento engañoso* -,⁷⁷ se muestra como un individuo “holgazán, parásito, incapaz, insubstancial, engañoso, chismoso” (Zimic 1992: 294), pero también como un personaje “entre ridículo y melancólico, sin más presente o futuro que sus quimeras y sus versos” (Asensio 1971: 100). Según las declaraciones

⁷⁷ De la misma forma que el soldado de *El juez de los divorcios*, el alférez Campuzano surge, en la novela ejemplar de *El casamiento engañoso*, como alguien que aparenta ser lo que no es, presentándose como un oficial - que se casa con doña Estefanía no por amor, sino por codicia - con ningún otro vínculo militar que el uso de su espada como un bastón de apoyo y ostentando nada menos que joyas y cadenas de oro que, a pesar de su imagen, “con sólo ser de alquimia se contentaron; pero estaban tan bien hechas, que sólo el toque o el fuego podía descubrir su malicia” (Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 532). Según Andrés, “Cervantes magistralmente - después de prever algún efecto teatral de suspense - va a focalizarse en un objeto que en principio connota al militar - la espada - pero en este caso desviado de su función utilitarista más característica, ya que tal arma contundente se ve casi inmediatamente metamorfoseada en un vulgar ‘báculo’ que le ayuda a caminar: ‘por servirle su espada de báculo’. En cierto modo, ya tenemos que hacer con un soldado negado en su aspecto exterior y bélico más característico, una caricatura de soldado” (Andrés 2011: 120).

de su mujer, el soldado deja de cumplir, por falta de trabajo y mejores condiciones económicas, su papel de proveedor en su casa, algo considerado su fundamental obligación. La acotación lo presenta con “su vacua pomposidad y su engañosa naturaleza, [...] con que al principio de seguro engañó a doña Guiomar” (Zimic 1992: 295). Dicha incoherencia entre lo que es el personaje y lo que aparenta ser frente a los demás marca su intento de enmascararse, exhibiendo cierta hidalguía donde no la hay.

No solamente el soldado demuestra ser quien no es. El segundo caso de enmascaramiento se identifica, de modo muy sutil, en la mujer de este, doña Guiomar. En un momento del diálogo con su marido, la esposa confiesa tener una criada, a la que el soldado no le da de comer: “¿Qué hay que alegar contra lo que tengo dicho? Que no me dais de comer a mí, ni a vuestra criada; y monta que son muchas, sino una, y aun esa sietemesina, que no come por un grillo” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 729). Zimic resalta que “el hecho de que doña Guiomar tenga esta criada y quisiera tener muchas [...], a pesar de la precaria situación económica en que vive, revela su preocupación de aparentar una categoría social que no tiene” (Zimic 1992: 295).

El contexto de la trama nos hace imaginar que Guiomar ya poseía su título “doña” antes del matrimonio, siendo su categoría social, quizá, lo que haya llamado la atención del soldado y despertado su disposición para el casamiento: “su interés por doña Guiomar empezó por la ventaja económica y la categoría social que prometía su título: Doña” (Zimic 1992: 295). Se trata de “un título honorífico, que se da al caballero, y noble, y al costituydo en dignidad [...]; en las

mujeres se admite con mas indulgencia y facilidad” (Covarrubias Horozco 1611: 690). En este sentido, Guiomar, al optar por no transformar su personalidad, una vez que se niega a abandonar el status ofrecido por su título de nobleza, acaba disimulando su actual coyuntura socioeconómica, simulando, como su marido, una opulenta circunstancia financiera que su situación presente no le permite tener. Sobre eso, comenta Zimic:

En suma, el título Doña se reveló tan engañoso para el Soldado como el ‘buen aderezo’ de éste lo fue para aquélla. Se atraparon mutuamente en la tela del engaño que han urdido, debiendo ahora contemplarse de continuo en su pequeñez y radical falsedad (Zimic 1992: 295).

El tercer personaje que parece simular otra identidad es el cirujano, ya que, de acuerdo con la acotación, accede al escenario vestido “a lo médico”: “entra uno vestido a lo médico, y es cirujano y Aldonza de Minjaca, su mujer” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 729). Zimic destaca que “la impostura del cirujano que se pretendió médico al proponerle el matrimonio a Minjaca” (Zimic 1992: 295) es una de las principales causas del odio de la mujer: “esta lo odia por este engaño, pero no por razones morales, sino tan sólo por el hecho de que todas sus ambiciones sociales y económicas, tan meticulosamente calculadas, han quedado por ello defraudadas” (Zimic 1992: 295). De acuerdo con el *Tesoro* de Covarrubias, el “cirujano” del siglo XVII no se trata exactamente del médico, sino de un puesto más restrictivo, relacionándose con la medicina por la “cura de heridas”:

[...] el Medico que cura de heridas, o llagas. Antiguamente, y en tiempo de Galeno, el barbero, en quãto sangrava, y el boticario en quanto aparejava las medicinas, y el Cirujano en quanto curava las heridas, y el Medico en curar universalmente todo genero de enfermedades estaba reduzido a una persona; de manera que el Medico era barbero, boticario, herbolario, anotomista, algibrista, cirujano, y cõ nombre universal Medico: y es cierto, que el buen Medico debe estar diestro en la Teorica de todas estas artes, ya que no las execute con sus manos lavadas y llenas de anillos, el obrar con ellas se remite al cirujano, de donde tomó el nõbre Chirurgus [...] (Covarrubias Horozco 1611: 610).

De esta forma, el cirujano demuestra vestirse “a lo médico” como una forma de disfraz frente a los demás, con la intención de incrementar su personalidad con la imagen de un puesto social y económico de mayor importancia que el suyo. Para Zimic, “el cirujano falseó premeditadamente su categoría profesional” (Zimic 1992: 296), por motivo, principalmente, de status.

Para Vicente Pérez de León, *El juez de los divorcios* es un entremés formado por diversos asuntos que desembocan en uno principal: “los problemas de convivencia entre el hombre y la mujer unidos en el sacramento del matrimonio” (Pérez de León 2005: 134). El casamiento, como “verdadera base de la organización social de la sociedad católica contrarreformista de los siglos dieciséis y diecisiete” (Pérez de León 2005: 134), parece desvelarse a través de las quejas de las parejas, con vistas a evidenciar una “institución imperfecta y difícil de poner en la práctica” (Pérez de León 2005: 138-139), sin que sea necesario llegarse a su extremo (el adulterio) para que se trasparen “los defectos y vicios más humanos de los

cónyuges” (Pérez de León 2005: 148). Es importante destacar que, en este entremés, no solamente las parejas se muestran alegóricas; todo el aparato jurídico también parece serlo (juez, escribano, procurador), una vez que nadie logra desempeñar su papel y proceder con la función de su puesto: ofrecer el divorcio. Por un lado, está la condición impuesta por el sacramento del matrimonio, que defiende el casamiento religioso para toda la vida; por otro, el interés del cuerpo jurídico de que los conflictos matrimoniales sigan existiendo, legitimando, así, la existencia de sus cargos. Mientras el magistrado, frente a su incapacidad, se lamenta - “y pluguiese a Dios que todos los presentes se apaciguasen como ellos” -, el procurador declara abiertamente: “Desa manera, moriríamos de hambre los escribanos y procuradores desta audiencia; que no, no, sino todo el mundo ponga demandas de divorcios [...]” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 732).

En *El juez de los divorcios*, Cervantes representa las profundas, hirientes contradicciones en que se encuentran a menudo la institución sagrada del matrimonio y la autoridad eclesiástica y jurídica que defiende su indisolubilidad absoluta, sin buena justificación racional, moral o religiosa (Zimic 1992: 304).

La sociedad del siglo XVII expuesta en este entremés, sea cuando relevados los conflictos por status de los que simulan y disimulan sus papeles, sea cuando considerada la referencia jurídica poco efectiva acerca de los conflictos matrimoniales, parece ser evidenciada por Cervantes con la intención de retratar sus contradicciones y evidenciar, burlescamente, el conflicto entre lo que son y lo

que parecen ser las instituciones sociales. No por una coincidencia “uno de los rasgos capitales del arte de los entremeses es el juego equívoco entre realidad y apariencia, entre ilusión y verdad” (Agostini 1964: 293). En palabras de Restrepo-Gautier, “si consideramos la risa en tanto que fenómeno social, nuestra lectura de *El juez de los divorcios* se convertirá de manera inevitable en una exploración de la ideología y de la sociedad de la época” (Restrepo-Gautier 1997: 229).

III.2 *El rufián viudo*

Como es propio de los entremeses, en los que “desfilan casi todos los tipos cómicos que ofrecía la sociedad española” (Cotarelo y Mori 2002: 14), en *El rufián viudo*, llamado *Trampagos*, Cervantes presenta a un protagonista pícaro que, aparentemente, sufre el duelo por la muerte de su coima, hasta el momento en que la sustituye por otra. Compuesta hacia 1611 (Canavaggio 1977: 24), esta obra breve demuestra superar las contradicciones del oxímoron de su título - en el que un rufián, “el que trata y vive deshonestamente con mugeres, solicitándolas, o consintiéndolas el trato con otros hombres” (RAE 1726-1739), se encuentra viudo -, a través del desarrollo de diversos juegos entre esencia y apariencia, revelados en las estilizaciones del discurso, en las idealizaciones personales y - lo más importante para este trabajo - en la simulación del protagonista.

En *El rufián viudo*, *Trampagos*, aparentemente muy afligido por la muerte de Pericona, es alentado por su criado *Vademécum* y por sus compañeros; primero, el rufián *Chiquiznaque* - a quien el protagonista invita a una levada⁷⁸ mal entrar en escena - y, luego, el *Juan Claros*, que viene acompañado por tres mujeres, la *Repulida*, la *Pizpita* y la *Mostrenca*; todos dispuestos a sacar al rufián de su presunta tristeza.

⁷⁸ “Es término del juego de la esgrima, cuando el que va para su contrario, antes de ajustarse con él, tira algunos tajos y reverses al aire para facilitar el movimiento del brazo y entrar en calor” (Rey Hazas y Sevilla Arroyo 1987: 735).

Toda la trama del entremés está compuesta por farsas y apariencias. Al contrario de lo que se puede esperar de los hampones, con su lenguaje germanesco muy característico, la clara función paródica del entremés les permite a los personajes rufianescos empeñarse “en imitar situaciones, acciones, pensamientos, ademanes, parlamentos, expresiones, etc. de las *Églogas* de Garcilaso” (Zimic 1992: 309), aunque sus declamaciones sean lamentos vacíos emocionalmente, como una especie de simulacro lírico:⁷⁹ “¡Miseria humana! ¿Quién de ti confía? Ayer fui Pericona, hoy tierra fría, como dijo un poeta celeberrimo” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 734).⁸⁰ Además, como revela Asensio, dicha lamentación del protagonista, aparentemente rebuscada, ocurre en “dos escalones... uno, la exaltación de la mujer ideal, otro, la rectificación, admitiendo la miseria física [“Para con sus amigas y vecinas, / Treinta y dos años tuvo. [...] Si va a decir verdad, ella tenía / Cincuenta y seis, pero, de tal manera / Supo encubrir los años, que me admiro.” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 736)] y moral de la muerta” [“¡Ah, Pericona, Pericona mía, / Y aun de todo el concejo!” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 739)] (Asensio 1973: 179). El chiste cervantino, en este caso, surge exactamente “de la oposición entre lo que se dice y la manera de decirlo” (Casalduero 1974: 192) y de la contradicción entre lo embellecido y lo vulgarizado.

⁷⁹ De acuerdo con Zimic, “estos rufianes conocen, saborean e interpretan la poesía de Garcilaso de un modo peculiar, siempre desenfocado. Pensando identificarse con ella, lo único que logran es remedar su forma externa, y esto sólo de manera mecánica, burdamente aproximada, errónea o, a menudo, cómicamente sincopada, porque no tienen la menor comprensión de la circunstancia y del espíritu poético que la inspiraron ni sensibilidad alguna para apreciarla en sus valores genuinos” (Zimic 1992: 309-310).

⁸⁰ La referencia puede ser esta: “¡O bien caduco, vano y presuroso! / ... / ¡O miserable hado! / ... / a questo todo agora ya s’encierra / por desventura mía / en la fría desierta y dura tierra (*Égloga I*, 77)” (Zimic 1992: 313).

El rufián, que tiene, ya en su nombre, la junción de “trampa” y “hago”, acusando, así, “la personalidad fullera de su protagonista” (Hsu 2012: 190), parece adoptar un disfraz al vestirse un capuz de luto, una “vestidura lúgubre, que se ponen los conjuntos al difunto, en significación de dolor y tristeza” (Covarrubias Horozco 1611: 1096), en consecuencia de la muerte de Pericona: “Sale Trampagos con un capuz de luto [...]” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 734). Al contrario de lo que sugiere el título de la obra, el personaje no puede ser un viudo, “porque no se casa (en sentido literal) con ninguna de las *marcas* a las que protege y de las que se beneficia, ni siquiera con su favorita” (Tobar Quintanar 2017: 280), como parece ser el caso de la fallecida. Como rufián, su relación con Pericona es guiada, principalmente, por intereses financieros en los servicios de prostitución que esta ejecutaba: “TRAMPAGOS. ¡He perdido una mina potosisca, / Un muro de la yedra de mis faltas, / Un árbol de la sombra de mis ansias! JUAN CLAROS. Era la Pericona un pozo de oro” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 734). De esta forma, el duelo del rufián se muestra mucho más conectado a cierta teatralización que a una actuación más espontánea del personaje.

Trampagos es consolado por sus amigos rufianes, personajes que ejercen la ambigua función de propietario y “protector” de las prostitutas, “so capa de una relación familiar – y, desde luego, alejada de toda norma de control oficial” (Sáez 2015: 79), como destaca Adrián Sáez. El protagonista también es alentado por la Repulida, la Pizpita y la Mostrenca. No obstante, el serenamiento ofrecido por estas tampoco actúa de modo genuino, presentándose como un tipo de autopromoción, en su intento de sustituir a la prostituta fallecida: “PIZPITA.

Pequeña soy, Trampagos, pero grande / tengo la voluntad para servirte; / no tengo cuyo, y tengo ochenta cobas. / REPULIDA. Yo ciento, y soy dispuesta y nada lerda. / MOSTRENCO. Veinte y dos tengo yo, y aun venticuatro, / y no soy mema” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 741).

La vestimenta de Trampagos, en respeto a Pericona, lo acompaña hasta la parte final del entremés, cuando, frente a las ofertas de las mujeres dispuestas a servirle, el presunto viudo elige a la que más capital le promete, la Repulida, e inmediatamente se quita el vestido, desapareciendo, así, la supuesta pena que sentía.⁸¹ Como afirma Sáez, “a fin de cuentas, el rufián tiene que elegir una nueva prostituta para su servicio [...], pero nunca una esposa stricto sensu , por mucho que esta suerte de relación se quiera encubrir con nombre de parentesco y se defina este lance como ‘las bodas de Trampagos’” (Sáez 2015: 78).

TRAMPAGOS. Digo que escojo aquí a la Repulida.
JUAN CLAROS. Con su pan se la coma, Chiquiznaque.
RUFÍAN. Y aun sin pan, que es sabrosa en cualquier modo.
REPULIDA. Tuya soy; ponme un clavo y una S
En estas dos mejillas.
PIZPITA. ¡Oh hechicera!
MOSTRENCO. No es sino venturosa; no la envidies,
Porque no es muy católico Trampagos,

⁸¹ “Esa escena de tanto luto acaba con la llegada de las tres diosas – Repulida, Pizpita, Mostrenca – escoltadas por su jayán. El verso suelto cada vez más firme va adquiriendo una gran amplitud y en su espacio viene a alojarse la belleza nerviosa, retorcida, desgarrada de las hembras que se ofrecen a la elección del nuevo Paris. El juicio se suspende al dar la alarma, pero el alguacil pasa de largo y Trampagos elige a Repulida” (Casalduero 1974: 192-193).

Pues ayer enterró a la Periconá,

Y hoy la tiene olvidada.

REPULIDA. Muy bien dices.

TRAMPAGOS. Este capuz arruga, Vademécum,

y dile al padre que sobre él te preste

una docena de reáles (Cervantes, *Teatro completo*, pp. 743-744).

El mirado de la trama, Trampagos - frente a los mirantes Vademecum, Chiquiznaque, Juan Claros, la Repulida, la Pizpita y la Mostrenca -, parece desempeñar un papel dentro del suyo de rufián: el del viudo que acaba de perder a su mujer. La disimulación de los involucrados no deja clara la omnisciencia o nesciencia de cada personaje, sino subentendida cierta conciencia de actuación. Desde una perspectiva externa, Trampagos demuestra tristeza y desorientación por la pérdida de Periconá,⁸² sentimientos esperados en el caso de viudez. Sin embargo, el personaje no logra sostener su disfraz de viudo, ya que su postura, una viudez que “no dura ni veinticuatro horas” (Tobar Quintanar 2017: 280), titubea entre el dolor por la pérdida, la frustración económica y cierta alegría, culminando en el abandono de la máscara y del capuz. Para Pérez de León, Trampagos se encuentra justamente “en el vértice de un sistema estamental en el que la norma es imitar lo planteado en la sociedad ‘normal’, dejando percibir, en el proceso, la distancia entre la imitación y lo imitado” (Pérez de León 2005: 161), lo que le hace, al principio, representar el duelo propio de situaciones de velatorio y, al final, suplantar su estado de sufrimiento por la imagen de la “pragmática

⁸² “Que el dolor de la muerte de mi ángel / Las manos ata y el sentido todo” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 736).

búsqueda desesperada de una sustituta para la prostituta muerta” (Pérez de León 2005: 162).

El rol dentro del rol del recién viudo, creado por Trampagos, se muestra engañoso y alejado de su realidad de rufián. Su relación con la fallecida no se refiere a ningún matrimonio, de la misma forma que su lenguaje poético no corresponde a lo genuinamente hampesco y su llanto nada tiene que ver con un verdadero duelo. El movimiento que va del engaño al desengaño causa gracia, así como “el fuerte contraste entre la bajeza del sujeto enunciador y la supuesta brillantez de su discurso, por una parte, y entre una visión idealizada de la realidad y la vulgarizada que se esconde detrás, por otra, mueve a risa” (Tobar Quintanar 2017: 281). Trampagos, “haciendo honor a su nombre, hace trampas” (Tobar Quintanar 2017: 280) y demuestra, una vez más, el pensamiento cervantino de que ni la literatura ni tampoco la vida son lo que parecen ser.

Sin moralizar ni condenar abiertamente - como imponen las convenciones del género entremesil -, Cervantes pone a la vista el fraude y el engaño que campan por el mundo. Nada es lo que parece. El dolorido viudo rápidamente se vuelve un novio feliz, la joven, bella y “benemérita” Pericona no era sino una prostituta vieja, desdentada, sifilítica y obstinada en el pecado; el alguacil destinado a hacer cumplir la ley admite sobornos de quienes debería perseguir. En el terreno literario se puede intuir la censura de un uso abusivo y vulgarizador del lenguaje poético y de la pedantería ridícula de quienes quieren elevar inapropiadamente su expresión (Tobar Quintanar 2017: 281).

III.3 *La elección de los alcaldes de Daganzo*

En este entremés,⁸³ el contexto retratado es el de la política, más específicamente el de las elecciones para la alcaldía del pueblo de Daganzo. Los candidatos – que, como los demás personajes, presentan nombres cómicos (Juan Berrocal,⁸⁴ Francisco de Humillos,⁸⁵ Miguel Jarrete⁸⁶ y Pedro de la Rana⁸⁷) – se muestran mayoritariamente en su condición más realista, “cuyos defectos por ser inherentes al hombre pueden ser vistos alegremente” (Casalduero 1974: 196). No obstante, comenta Zimic, “jamás se ha apreciado debidamente la agudeza, la seriedad y la trascendencia de la visión satírica que se expresa en esta extraordinaria obra respecto a la realidad política de la España de Felipe II y su heredero” (Zimic 1992: 325). De esta forma, el carácter cómico de la pieza parece dividir espacio, de modo proporcional, con las críticas cervantinas, pertenecientes, aquí, al ámbito gubernamental.

Los pretendientes a la alcaldía son presentados como “hombres todos de chapa y de caletre, que pueden gobernar, no que a Daganzo, sino a la misma

⁸³ “Le plus controversé, du point de vue de sa genèse, est *La elección de los alcaldes de Daganzo*, dont le contenu fait référence à des événements survenus dans les dernières années du XVI siècle, et dont le dénouement, par sa brutalité, ne laisse pas de rappeler celui des pasos de Lope de Rueda. Il reste que la parenté de certaines situations et de plusieurs répliques avec celles de *Pedro de Urdemalas*, la technique du défilé de figuras, le remplacement de la prose par le vers constituent les indices indiscutables d' une mise au point plus tardive” (Canavaggio 1977: 24).

⁸⁴ “Berrocal - Sitio lleno de berruecos (peñascos graníticos) (RAE).

⁸⁵ “Humillo - Vanidad, presunción y altanería” (RAE).

⁸⁶ “Jarrete - Corva de la pierna humana. [...] Parte alta y carnuda de la pantorrilla hacia la corva” (RAE).

⁸⁷ “Rana - Batracio del orden de los anuros, de unos ocho a quince centímetros de largo, con el dorso de color verdoso manchado de oscuro, verde, pardo, etc., y el abdomen blanco, boca con dientes y pupila redonda o en forma de rendija vertical” (RAE).

Roma”, según el regidor Panduro. Como les parece difícil elegir entre tan (des)calificados aspirantes, ya que “Berrocal tiene el más lindo distinto [...] para ser sacre en esto de mojón y catavinos”; “Miguel Jarrete es águila [...] en tirar con un arco de bodoques”; Francisco de Humillos “un zapato remienda como un sastre”, y Pedro de la Rana tiene la más inigualable memoria, los electores deciden hacer una entrevista con cada uno, momento este en el que Cervantes evidencia aún más la “comiquísima teatralización de las declaraciones admirativas anteriores acerca de ellos” (Zimic 1992: 326).

La trama, además de reflejar un sentimiento de desengaño propio de la época, en la que “las apariencias nos engañan continuamente” y “el corolario del desengaño es la admisión de que el mundo del hombre está desquiciado (por ejemplo, los indignos gobiernan a los dignos)” (Wardropper 1983: 9), puede ser vista como una crítica a los que, sin la más remota idoneidad, ejercen sus cargos públicos en la política. Eso se verifica por el tono irónico con el que Cervantes describe a unos postulantes que, naturalmente, ofrecen sobornos (“¿Hémoslo de comprar a gallipavos, / A cántaros de arroyo y a abierbadas, / Y botas de lo añejo tan crecidas, / Que se arremetan a ser cueros? Díganlo, / Y pondráse remedio y diligencia.”) (Cervantes, *Teatro completo*, p. 756-757); estiman, con orgullo, su propia ignorancia (“Ni tal se probará que en mi linaje / Haya persona tan de poco asiento, / Que se ponga a aprender esas quimeras, / Que llevan los hombres al brasero, / Y a las mujeres, a la casa llana.”) (Cervantes, *Teatro completo*, p. 757);⁸⁸

⁸⁸ “Un importante número de intelectuales era de origen converso, en parte porque los cristianos viejos no quisieron empañar su honra castiza cultivando tareas intelectuales y técnicas,

atestan, como elemento primordial para la alcaldía, el ser cristiano viejo (“Con esto, y con ser yo cristiano viejo, / Me atrevo a ser un senador romano”) (Cervantes, *Teatro completo*, p. 757), y confiesan, como elemento de valoración, tener un desarrollado paladar para los alcohólicos (“Tengo en la lengua / Toda mi habilidad, y en la garganta; / No hay mojón en el mundo que me llegue; / Sesenta y seis sabores estampados / Tengo en el paladar, todos vináticos.”) (Cervantes, *Teatro completo*, p. 758). Según Vicente Pérez de León:

La elección de los alcaldes de Daganzo es, junto al *Retablo de las maravillas*, el entremés de tema más abiertamente político de los ocho publicados de Cervantes. Como el propio título indica, la obra trata de la presentación de unos candidatos a alcaldes en Daganzo, una recóndita aldea de la España profunda de la época. Esta obra ha sido considerada una sátira moral [...] en la que se pone de manifiesto la “ignorancia y superficialidad de un pueblo en la elección de sus gobernantes” [...] y se aprecia un ataque más o menos abierto contra diversos aspectos de la política de la época. En el propio acto de la elección de gobernantes se vislumbra detalles como la institucionalización del soborno [...] y la ambición de poder amparada en la defensa de la sangre pura [...] (Pérez de León 2005: 187-188).

Además de desvelar las personalidades de los políticos, satirizándolos, la pieza también revela cierto enmascaramiento. Esta máscara, vinculada a una cuestión social, no se presenta en forma de indumentaria, sino más bien a modo de

consideradas nefastas desde fines del siglo XV, por ser propias (y por ser *juzgadas* propias) de las castas hispano-hebrea e hispano-moriscas” (Wardropper 1983: 18).

discurso, que hace con que el personaje, a través de la exposición pública, se caracterice como un mandatario. En este sentido, se hace necesario reflexionar acerca de algunos elementos propios de la retórica, definida por Aristóteles como “la facultad de teorizar lo que es adecuado en cada caso para convencer”, a fin de comprender este tipo de disfraz (Aristóteles, *Retórica*, cap. 2, 2-1).

Mientras los demás candidatos demuestran proferir un discurso más relacionado con el género epidíctico - fundado en el elogio o la censura y conectado a cuestiones del presente (Aristóteles, *Retórica*, cap. 3, 3-1) -, compuesto por pronunciamientos que aluden a sus descalificados atributos, el personaje que parece disfrazarse de político, a partir de un discurso más concerniente con esta figura, es Pedro Rana. Su plática no se encuentra en el ámbito del autoelogio, que suele carecer de una practicidad social, ya que “no conlleva temas sobre los cuales es necesario tomar una decisión” (Sáenz 2006: 551), sino en el de las exhortaciones, que mezclan lo digno a lo útil, identificándose, así, mucho más con el género deliberativo, basado, según el estagirita, en el consejo o la disuasión y relacionado con eventos futuros (Aristóteles, *Retórica*, cap. 3, 3-1).

Empezando su discurso a partir de la práctica de la *captatio benevolentiae* (“Como Rana, habré de cantar mal”), el candidato opta por hablar acerca de su condición, no de su ingenio como los demás. Afirma que, si fuera elegido alcalde de la ciudad, su “vara no sería tan delgada, como las que se usan de ordinario”, por lo que no se inclinaría a los cohechos, “ni otras dádivas, o ruegos o promesas, o favores”. Asimismo, comenta que sería “bien criado y comedido, parte severo y nada riguroso”, sin la necesidad de deshonorar al miserable o de ser soberbio o

arrogante frente a los delincuentes (Cervantes, *Teatro completo*, pp. 759-760). Sobre los comentarios de Rana, afirma María Ascensión Sáenz:

Rana tiene claro lo que necesita decir y cómo presentar lo que él haría si fuera alcalde. Usa una metáfora para referirse a su legislatura como alcalde, la vara, alegando que ejercería el poder con fuerza y sería resistente a los sobornos, tanto como una vara de roble o encina. [...] De todos ellos es el que expone un discurso con cuestiones interesantes y relacionadas con el mandato de un alcalde, como el soborno, la imparcialidad, las buenas maneras al impartir justicia, y en donde se habla de los males que aquejan a muchos alcaldes y que él quiere evitar, tales como la arrogancia, la soberbia, la imprudencia, las malas maneras y los sobornos. [...] Por tanto, es la presentación más elocuente y convincente (Sáenz 2006: 555).

Aunque los oyentes se deslumbren frente a las aparentemente preciosas colocaciones de Rana, Humillos puntúa, de modo enfático: “Esos ofrecimientos que ha hecho Rana, /Son desde lejos. A fe que si él empuña / Vara, que él se trueque y sea otro hombre / Del que ahora parece” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 761). Mientras Humillos, Berrocal y Jarrete optan por declarar lo que, para ellos, representa lo apreciable, presentándose, en realidad, como lo deshonoroso, Rana elige exclamar sus pretensiones, aparentemente calificadas, sin exhibir garantías de que sea realmente competente para ejecutarlas. Sin embargo, Cervantes parece indicar, de modo sutil, su crítica generalizada: en el momento en que los gitanos son anunciados (“Señores, aquí están unos gitanos / Con unas gitanillas

milagrosas; / Y, aunque la ocupación se les ha dicho / En que están sus mercedes, todavía / Porfían que han de entrar a dar solacio / A sus mercedes”), el candidato supuestamente justo, al contrario de los demás, se muestra incomodado con la presencia de los recién llegados, a partir del siguiente comentario: “¿Ellos no son gitanos? Pues adviertan / Que no nos hurten las narices” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 762).⁸⁹

El discurso de Rana parece aludir, aunque indirectamente, a un tipo de pensamiento político del Renacimiento basado en la manutención del poder monárquico. En su obra *El Príncipe*, Nicolás Maquiavelo resalta que los monarcas que han logrado realizar las mayores empresas en su época “han hecho grandes cosas superando al final a aquellos que se han basado en la lealtad” (Maquiavelo, *El Príncipe*, p. 138). Para el filósofo italiano, más importante que la palabra dada es la disimulación, que “el que mejor ha sabido imitar a la zorra ha salido mejor librado” (Maquiavelo, *El Príncipe*, p. 139). Y complementa: “Pero hay que saber disfrazar bien tal naturaleza y ser un gran simulador y disimulador: y los hombres son tan crédulos, y tan sumisos a las necesidades del momento, que el que engaña encontrará siempre quien se deje engañar” (Maquiavelo, *El Príncipe*, p. 139).

Un príncipe no ha de tener necesariamente todas las cualidades citadas, pero es muy necesario que parezca que las tiene. Es más, me atrevería a decir eso: que son perjudiciales si las posees y practicas siempre, y son

⁸⁹ “Los gitanos tenían fama de pillos, vendían bestias malas haciéndolas pasar por buenas o vendían las que robaban, como se ve en *La gitanilla*. [...] Por esta fama que llevan los ladrones, cuando anuncian a los gitanos en la *Elección*, Rana comenta brevemente: “¿Ellos no son gitanos? Pues adviertan / que no nos hurten las narices” (Agostini 1965: 71).

útiles si tan solo haces ver que las posees: como parecer compasivo, fiel, humano, íntegro, religioso, y serio; pero estar con el ánimo dispuesto de tal manera que si es necesario no serlo puedas y sepas cambiar a todo lo contrario. [...] Todos ven lo que pareces pero pocos sienten lo que eres y esos pocos no se atreven a oponerse a la opinión de la mayoría que tiene además el poder del estado que les protege [...]. Procure pues el príncipe ganar y conservar el estado: los medios serán siempre juzgados honorables y alabados por todos; ya que el vulgo se deja cautivar por la apariencia y el éxito, y en el mundo no hay más que vulgo; y los pocos no tienen sitio cuando la mayoría tiene donde apoyarse (Maquiavelo, *El Príncipe*, pp. 140-141).

Cervantes parece criticar ambas posturas: la del político desprovisto de aptitudes y la del que simula sus atributos como forma de persuadir al público. De la misma manera que una personalidad descalificada (como la de Humillos, Berrocal y Jarrete), aunque exhibida en su plenitud (sin simulacros) no se muestra ideal, la apariencia adecuada (como la de Rana,) carente de su esencia (considerando su aptitud discriminatoria) tampoco lo es. En palabras de Pérez de León, “la esencia de la obra queda resumida en el personaje de Rana y su vínculo con el arbitrio que se pone en práctica; la distancia entre su discurso y lo que verdaderamente hace es similar a la del esquema del examen y su verdadera utilidad” (Pérez de León 2005: 198). En esta sátira, en la que se descubre “la falsedad del individuo, que demuestra su superioridad con la acreditación de actos poco edificantes” (Pérez de León 2005: 181), Cervantes parece retratar a

hombres rústicos que, con o sin simulaciones, más se asemejan a envases huecos, ineptos y estériles que a políticos ideales .

III.4 *La guarda cuidadosa*

No debe de ser una coincidencia la desilusión que parece sufrir Cervantes en su intento de progreso en la vida militar y la frustración vivida por el personaje del soldado en *La guarda cuidadosa*. Aunque no sea una obra autobiográfica, Cervantes, el valiente soldado de la batalla de Lepanto, en la que fue herido con tres tiros de arcabuces, “que serão, para ele, seu mais belo título de glória” (Canavaggio 2005: 68), parece utilizar su experiencia malograda en batalla como influencia para la creación de su personaje.

De acuerdo con Rey Hazas y Sevilla Arroyo, es en el año de 1571 cuando Cervantes pasa a formar parte de la compañía de Diego de Urbina en Italia y, junto a la galera *Marquesa*, “participa el 7 de octubre en la batalla de Lepanto, donde demuestra una valentía cercana al heroísmo [...]” (Rey Hazas y Sevilla Arroyo 1995: 10). En dicho enfrentamiento, además de los dos tiros recibidos en el pecho, uno alcanza su mano izquierda, dejándola inutilizada y dando origen al apodo “manco de Lepanto”. Cuatro años después, munido de cartas de recomendación y reconocimiento de sus logros, escritas por las dos máximas autoridades españolas en Italia “(esto es, el Virrey, el Duque de Sessa, y el Capitán General, Don Juan de Austria)” (Rey Hazas y Sevilla Arroyo 1995: 13), Cervantes intenta regresar a España, “con la probable intención de que le nombraran capitán, y quizá también acuciado por las dificultades económicas de su familia”. No obstante, es capturado por la flota turca y llevado, junto a su hermano Rodrigo,

como esclavo a Argel, de donde solamente logró salir transcurridos cinco años de cautiverio (Rey Hazas y Sevilla Arroyo 1995: 13).

El 24 de octubre de 1580 Miguel de Cervantes pisaba de nuevo tierra española y se encontraba con una situación familiar bastante precaria. Tenía además la necesidad imperiosa de rehacer su vida, y, para ello, intentó ampararse en sus méritos militares, que hasta la fecha únicamente le habían acarreado dificultades; pero tampoco ahora le serían de utilidad, porque sus valedores, don Juan de Austria y el Duque de Sessa, habían muerto. Sólo logró que le enviaran a Orán en mayo de 1581 con una oscura misión, posiblemente cercana al espionaje, que al menos le había de servir para ambientar, más tarde, su *Gallardo español*. Abandonó, así, para siempre sus aspiraciones de ser capitán y pensó en América, pero también en vano. El 17 de febrero de 1582 se dirige por carta a Antonio de Eraso, “del Consejo de Indias de Lisboa”, para solicitar un puesto vacante al otro lado del Atlántico, mas no lo consigue. Tampoco se lo conceden en Madrid (Rey Hazas y Sevilla Arroyo 1995: 19).

En *La guarda cuidadosa*, comedia posiblemente escrita en 1611,⁹⁰ el personaje del soldado parece representar este desprecio social vinculado a la figura del militar, “un soldado que por su pobreza no puede alcanzar el amor, ni siquiera de una fregona”. Al decidir actuar como un vigilante de Cristina, por quien está enamorado, parece representar “la legión de soldados desafortunados de esta

⁹⁰ “Constatons tout d'abord que les deux intermèdes qui, du fait des allusions qu' ils renferment, peuvent être datés avec une quasi certitude - *La guarda cuidadosa* et *El vizcaíno fingido* - ont été écrits l' un et l' autre durant la seconde période madrilène, puisqu' ils ont tous deux comme terminus a quo 1611” (Canavaggio 1977: 24).

época, que habiendo sido los protagonistas para alcanzar la grandeza de la monarquía española, viven en el olvido y la miseria y ponen de manifiesto la decadencia del imperio” (Luna Rubio 2007: 323). A pesar de su amor no correspondido, ya que la muchacha prefiere “no verlo, no hablarle, maldecirle cuando le encuentra por la calle”,⁹¹ el soldado opta por quedarse frente a la casa de la amada, como un guardia, con vistas a llamar la atención de la muchacha y ahuyentar a todos los que intenten acercarse a ella: “[...] y esto es cada día, porque todos los días estoy en esta calle y a su puerta; porque soy su guarda cuidadosa; soy, en fin, el perro del hortelano, etc. Yo no la gozo, ni ha de gozarla ninguno mientras yo viviere [...]” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 768).

Este personaje sin identidad parece contar solamente con su profesión como elemento caracterizador. Se trata de “el soldado”, reconocido por su uniforme que, en este contexto, demuestra funcionar como una máscara capaz de ocultar la filiación del personaje en cuestión. Según Martín Morán, Cervantes parece reservar un tratamiento disfórico a la disimulación de identidad proveniente del uniforme; este “no es más que un delegado de la autoridad, sin personalidad propia, sin una identidad personal; al vestir el uniforme ha negado su individualidad y ha asumido las imposiciones del otro, de la norma, como único motivo de identidad; se ha reducido a un rol” (Martín Morán 2000: 203). El soldado, sin embargo, no es el único a asumir este tipo de máscara en la obra.

⁹¹ “Con no verme, con no hablarme, con maldecirme cuando me encuentra por la calle, con derramar sobre mí las lavazas cuando jabona y el agua de fregar cuando friega” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 768).

De entre los que buscan a la doncella está el sacristán, que se presenta, en la trama, como un adversario del soldado, una vez que también posee intereses por Cristina. Así como el primero, este es reconocido por su título eclesiástico, no por su nombre, reduciéndose a esta máscara que parece encubrir su personalidad, reprimir sus pulsiones e imponerle un rol social vinculado a una dignidad de la iglesia. No obstante, tanto el soldado como el sacristán se encuentran en una baja categoría dentro de sus áreas correspondientes, idea que puede contraponerse a la autoridad que ejercen o deberían ejercer y que favorece el recurso cómico.

Los dos amantes traban una burlesca discusión en el inicio de la obra, en la que evidencian sus intenciones y sus estrategias de conquista. El acólito afirma que ya le ha dado muchas “dádivas” a Cristina, como “una destas cajas de carne de membrillo, muy grande, llena de cercenaduras de hostias blancas como la misma nieve, y de añadidura cuatro cabos de velas de cera, asimismo blancas como un armiño” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 767), regalos muy probablemente hurtados de la iglesia, sea por su baja condición financiera, sea por su carácter cristiano cuestionable. Frente al caudal del sacristán, ridículo por escaso e incluso irreligioso, al soldado le resta confesar sus tácticas, evidenciando, inevitablemente, su condición aún más inferior que la de su rival:

Que el otro día le envié un billete amoroso, escrito por lo menos en un revés de un memorial que di a Su Majestad, significándole mis servicios y mis necesidades presentes (que no cae en mengua el soldado que dice que es pobre), el cual memorial salió decretado y remitido al limosnero mayor; y, sin atender a que sin duda alguna me podía valer cuatro o seis

reales, con liberalidad increíble y con desenfado notable, escribí en el revés dél, como he dicho, mi billete; y sé que de mis manos pecadoras llegó a las suyas casi santas (Cervantes, *Teatro completo*, pp. 767-768).

Tras expulsar, bajo amenazas, al sacristán, el soldado se pone de guardia delante de la casa de Cristina y empieza a echar a uno por uno de los que se aproximan de la puerta de la fregona. El primero es un mozo que pide limosnas, a quien el soldado le ofrece un “cuarto de a ocho”, acompañado de la promesa de “romperle las costillas a coces” en el caso de que aparezca nuevamente en aquel entorno (Cervantes, *Teatro completo*, p. 770). El siguiente es un vendedor de “tranzaderas, Holanda de Cambray, randas de Flandes e hilo portugués” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 770), que opta por no entrar en la casa de Cristina después del ultimátum del soldado: “Pues también me parece a mí que no entre dentro desa casa; si no, ¡por Dios, [que he] de molelle los huesos, sin dejarle ninguno sano!” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 771). El último a ser ahuyentado es el zapatero que, al llevar unas chinelas a la fregona, es impedido de entregárselas.

El amo de la fregona, el soldado y el sacristán se encuentran, juntamente con Cristina y su señora, en la parte final de la trama. Frente al embate de los celosos enamorados, el ama le pregunta a Cristina si alguno de los pretendientes ya le ha deshonrado, refiriéndose directamente a su virginidad. Cristina, ingenuamente, le responde que sí, que el sacristán lo ha hecho, “en mitad de la calle de Toledo, a vista de Dios y de todo el mundo” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 778); sin embargo, la fregona no parece aludir al acto sexual, sino a ciertas

agresiones verbales proferidas por el misario, aunque su discurso refleje cierta ambigüedad cómica: “[...] me llamó de sucia y de deshonesto, de poca vergüenza y menos miramiento, y otros muchos baldones deste jaez; y todo por estar celoso de aquel soldado” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 778). Las ofensas a Cristina se contraponen a las pretensiones declaradas por el sacristán que, en nota, le escribe:

Digo yo, Lorenzo Pasillas, sotasacristán desta parroquia, que quiero bien, y muy bien, a la señora Cristina de Parraces; y en fee desta verdad, le di ésta, firmada de mi nombre, fecha en Madrid, en el cimiterio de San Andrés, a seis de mayo deste presente año de mil y seiscientos y once. Testigos: mi corazón, mi entendimiento, mi voluntad y mi memoria (Cervantes, *Teatro completo*, p. 778).

Cristina, que es disputada por dos hombres, elige al que presenta una mejor situación aparente, es decir, al sacristán. Aunque este le haya tratado mal en cierta ocasión, dejando subentendido el carácter degradante del religioso (lo que se contradice a su dignidad eclesiástica), la fregona demuestra pautarse por el que más status parece poseer, siendo este impuesto por su uniforme.

Se hace importante resaltar que la iglesia, en los Siglos de Oro, representa una poderosa institución religiosa y social, detentora de un gran número de propiedades y “destinataria de rentas e ingresos propios (los diezmos)” (Bennassar 2010: 194). Como un estamento privilegiado y socialmente problemático, es satirizada por la literatura entremesil, que “aparte de camuflar, en ocasiones, tras ropajes didácticos o moralistas su verdadera intencionalidad”,

opta por “utilizar una figura que, prácticamente con exclusividad, personifica a todo el estamento. Esa figura es la del sacristán, que apenas tenía representatividad en el ámbito eclesial como representante ínfimo del grupo” y que, por eso, surge como un personaje que concentra “los defectos y calamidades que se atribuían a sus superiores” (Fernández Oblanca 1992: 211-212). Eugenio Asensio recuerda que, a partir de la finalización del Concilio de Trento, en 1563, y su condenación de la sátira anticlerical, se exigía que tanto los personajes de frailes como los de curas impúdicos fueran sustituidos, en las obras literarias, por uno de cargo eclesiástico jerárquicamente inferior, como es el caso de los sacristanes (Asensio 1970: 21).

Aunque consideramos que las figuras de sacristanes que aparecen en los entremeses personifican al estamento eclesiástico, percibimos que los rasgos con que son caracterizados no se refieren a cuestiones doctrinales o ideológicas o a creencias cuestionadas. Con frecuencia será un enredo amoroso, la utilización de un lenguaje pedante e indescifrable o determinadas prácticas en realización con su oficio (entierros, apegos al vino o al aceite, etc.) lo que predominará como elemento caracterizador, según tendremos ocasión de comprobar (Fernández Oblanca 1992: 212).

Justo Fernández Oblanca comenta que, además de la pedantería lingüística que parece estereotipar al personaje del sacristán, la figura es caracterizada por su “extraordinaria apetencia sexual” (Fernández Oblanca 1992: 219), lo que explicaría la posible preferencia de las mujeres por los representantes de la iglesia: “Esta

lujuria o voracidad sexual es [...] un rasgo consustancial a la figura cómica del sacristán y por ello aparece prácticamente siempre que lo hace la figura” (Fernández Oblanca 1992: 221). Sin embargo, esta no parece ser la principal conveniencia del religioso en *La guarda cuidadosa*; más que la atracción sexual, Cristina demuestra ser influenciada, de modo decisivo, por un falso nivel económico y social del representante eclesiástico.

Mientras el soldado es descrito, desde la primera acotación de la pieza, como alguien que surge “a lo pícaro” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 766), lo que, de acuerdo con Covarrubias, alude a picaño, que significa “el andrajoso y despedaçado” (Covarrubias Horozco 1611: 1212) - , representando, por lo tanto, a un “personaje de baja condición, astuto, ingenioso y de mal vivir” (Real Academia Española 2020), el sacristán intenta convencerle a Cristina de sus intenciones a través de regalos y expectativas de fortuna. El soldado que, además del mensaje de amor, nada pudo ofrecerle a la muchacha que no fueran sus sentimientos - “suspiros, lágrimas, sollozos, parasismos, desmayos [...]” - (Cervantes, *Teatro completo*, p. 768), compite con el religioso, que finge disfrutar de una mejor situación financiera, presente solamente en su discurso: “De bonísima gana [quisiera casarme con Cristina], aunque perdiese la expectativa de tres mil maravedís de renta que ha de fundar agora sobre mi cabeza una agüela mía, según me han escrito de mi tierra” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 778). La música que cierra el entremés, cantada por los galanteadores, confirma las sospechas: Cristina opta por su pretendiente tomando como fundamento una condición socioeconómica subentendida a partir de los uniformes de los candidatos, es decir,

sus máscaras. En este caso, elige al que más status goza en la sociedad de su contemporaneidad: al sacristán.

Siempre escogen las mujeres
Aquello que vale menos,
Porque excede su mal gusto
A cualquier merecimiento.
Ya no se estima el valor,
Porque se estima el dinero,
Pues un sacristán prefieren
A un roto soldado lego. (Cervantes, *Teatro completo*, p. 780)

Mientras los personajes que se disfrazan lo hacen por un objetivo concreto, a partir de la negación del yo y de la afirmación del disfraz - siendo la máscara, en este caso, “la expresión de un deseo” (Martín Morán 2000: 204) -, los que adoptan el uniforme, como es el caso del soldado y del sacristán de *La guarda cuidadosa*, lo realizan por una condición social que, como consecuencia, se deshace del sujeto y lo sustituye por el uniformado, un representante de la norma, la ley o la autoridad en una de sus jerarquías (Martín Morán 2000: 206). Aunque, igualmente, ambos personajes representen a individuos sin recursos o pertenecientes a las más bajas categorías, según sus carreras (siendo este uno de los puntos burlescos de la obra), es la máscara de sacristán la que le ofrece más poder y una engañosa idea de estabilidad en comparación a su adversario. De la misma forma que reflexiona el zapatero tras oír unas trovas compuestas por el militar - “éstas me han sonado tan

bien, que me parecen de Lope, como lo son todas las cosas que son o parecen buenas" (Cervantes, *Teatro completo*, p. 773) -, Cristina, como participante en esta sociedad de apariencias, también demuestra estimar no lo que es, sino lo que parece ser de menor inferioridad, representado, en este caso, por el rol del sacristán.

III.5 *El vizcaíno fingido*

Aunque Zimic empiece su capítulo sobre *El vizcaíno fingido* aludiendo al dictamen de “no es gran cosa” (Zimic 1992: 355) y Vicente Pérez de León reitera que, de entre los entremeses cervantinos, puede ser que se trate de “uno de los más decepcionantes en cuanto a la relación entre lo que acontece en la obra y su conclusión” (Pérez de León 2005: 217), la pieza breve se presenta como un teatro de extremado interés a la luz de la dicotomía esencia-apariencia. Son muchos los juegos de disfraz en la trama, siendo el engaño su principal argumento.

El entremés, probablemente compuesto en 1611 (Canavaggio 1977: 24), se refiere a una burla que el personaje Solórzano resuelve poner en práctica contra la prostituta Cristina. A pesar de no tan verosímil, el plan de Solórzano se resume a pedirle a la mujer diez escudos, además de una cena evaluada en veinte escudos más, para él y su presunto amigo vizcaíno, a cambio de entregarle una cadena de oro, “que pesa ciento y veinte escudos” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 786). La víctima desconfía, en un primer momento, de “tanta liberalidad” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 787), pero acaba por consentir. Sin embargo, Solórzano deshace el trato posteriormente y, al devolverle el dinero a Cristina, recupera la cadena afirmando no reconocerla como verdadera y amenazando denunciar a la mujer a las autoridades. Al final, el engaño, afirma Casaldueiro, “consiste en sacarse una cena gratis” (Casaldueiro 1974: 202).

Hay innúmeros detalles, en este entremés, que componen el juego entre ser y parecer. En un primer momento, es posible identificar dicha articulación en la escena del personaje Solórzano, que le presenta a su amigo Quiñones dos bolsas, cada una con una cadena diferente, pero muy parecidas: una de oro legítimo y otra, de material no precioso. Estos serán los objetos responsables por el engaño. En otro momento de la trama, Brígida le comenta a la amiga Cristina que circula por la “puerta principal de la villa madrileña”⁹² la noticia de que se “quitaban los coches, y que las mujeres descubriesen los rostros por las calles” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 783). A Brígida la información le parece “lo peor que hay en el mundo”⁹³, ya que les impide el uso de los coches a las mujeres “de mala vida”, obligándolas a andar de modo contrario a las costumbres de las estafadoras - que “solían taparse el rostro con el cuello, extremadamente grande, del manto” (Rey Hazas y Sevilla Arroyo 1987: 783) - e imposibilitándole sentirse como si fuera “una mujer principal” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 784). En una tercera ocasión, el mismo personaje aprovecha la ausencia de Cristina para difamarla frente a Solórzano: “[...] que sepa que tiene las tetas como dos alforjas vacías, y que no le huele muy bien el aliento, porque se afeita mucho [...]” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 790). Sin embargo, cuando Cristina vuelve a la escena, Brígida le comenta, de modo adulterado, su conversación con el desconocido: “[...] también le dije cómo vas muy limpia, muy linda y muy agraciada; y que toda eras ámbar, almizcle y algalia entre algodones” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 791). De este modo, todo el

⁹² “Puerta de Guadalajara: situada hacia el número 42 de la actual calle Mayor, era la puerta principal de la villa madrileña, muy celebrada en la época tanto por sus tiendas como por ser lugar de reunión de gente *non sancta*” (Rey Hazas y Sevilla Arroyo 1987: 726, nota 24).

⁹³ “Pues para nosotras, ¿puede ser peor en el mundo?” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 783).

entremés parece estar compuesto por pequeños encubrimientos, introduciendo el tema del engaño y evidenciándolo en una relación compartida, en distintos niveles, por todos los involucrados.

El responsable por el principal embuste de la trama es Solórzano, que cuenta con el auxilio de Quiñones para poner en práctica su maquinación. El plan es burlarse de una “sevillana”, Cristina, acostumbrada a promover farsas: “[...] a pesar de la taimería desta sevillana, ha de quedar esta vez burlada” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 782). Solórzano empieza su proyecto yendo a la casa de Cristina y contándole que “la suerte ha querido que de Vizcaya” un amigo suyo le enviara su hijo, “vizcaíno, muy galán”, “un poco burro”, con algo de “mentecato” que, cuando “se toma algún tanto, un si es un no, del vino, pero no de manera que de todo en todo pierda el juicio, puesto que se le turba” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 786). Añade que, “cuando está asomado, y aun casi todo el cuerpo fuera de la ventana, es cosa maravillosa su alegría y su liberalidad: da todo cuanto tiene a quien se lo pide y a quien no se lo pide” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 786), siendo, por lo tanto, una fácil presa para los dos.

Y, para principio, traigo aquí a vuesa merced esta cadena en este bolsillo, que pesa ciento y veinte escudos de oro, la cual tomará vuesa merced, y me dará diez escudos agora, que yo he menester para ciertas cosillas, y gastará otros veinte en una cena esta noche, que vendrá acá nuestro burro o nuestro búfalo, que le llevo yo por el naso, como dicen; y, a dos idas y venidas, se quedará vuesa merced con toda la cadena, que yo no quiero más de los diez escudos de ahora. La cadena es bonísima, y de muy buen

oro, y vale algo de hechura. Hela aquí; vuesa merced la tome (Cervantes, *Teatro completo*, p. 786).

Cristina, a principio, sospecha de la propuesta del desconocido, principalmente del hecho de que “podrá ser esta cadena de alquimia; que se suele decir que no es oro todo lo que reluce” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 787). El dicho popular aporta, nuevamente, referencias que aluden a la articulación entre lo que parece, pero no lo es. El embustero le aconseja ir a un platero de su confianza, para averiguar la veracidad de su discurso y el valor de su cadena. Tras la confirmación del mérito de la joya, Cristina le confirma a Solórzano la elaboración de la cena, entregándole también los diez escudos solicitados.

Luego, Solórzano y Quiñones van a la casa de Cristina, antes mismo del horario estipulado. Quiñones, el disfrazado de la trama, inventa un dialecto que, según sus intenciones, “se asemeja” a la lengua vasca, siendo esta su única y principal caracterización de vizcaíno: “Vizcaíno, manos bésame vuesa merced, que mándeme” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 791). Sobre la comicidad de dicho personaje, Eugenio Asensio señala que la sociedad española aurisecular, “sintiendo la urgencia de un habla común y unificada en una península lingüísticamente tan abigarrada, aclamaba a los cómicos que ponían en la picota de la risa las transgresiones gramaticales del vizcaíno, del negro, del portugués” (Asensio 1970: 28). En la trama, ambas amigas se convencen de que se trata realmente de un hombre de Vizcaya y le sirven un aperitivo con gusto. Tras beber

y comer, los farsantes se marchan, con la promesa de retornar más tarde para la cena.

Solórzano encamina el gran embuste a su desenlace cuando entra nuevamente en la casa de Cristina con la noticia de una desgracia: “A la vuelta desta calle, yendo a la casa, encontramos con un criado del padre de nuestro vizcaíno, el cual trae cartas y nuevas de que su padre queda a punto de espirar, y le manda que al momento se parta, si quiere hallarle vivo” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 794). Le restituye los diez escudos a la mujer, con diez escudos más del vizcaíno, y le solicita la devolución de la cadena. No obstante, Solórzano, al recibir la joya, afirma ser esta falsa. Cristina no entiende el malentendido, ya que no sabe cómo se hizo el cambio, y Solórzano amenaza llamar al Corregidor. Al entrar un alguacil, el embustero la denuncia, pero le presenta una solución:

Ahora bien; yo quiero hacer una cosa por vuesa merced, señora Cristina, siquiera porque no la chupen brujas, o, por lo menos, se ahorque: esta cadena se parece mucho a la fina del vizcaíno; él es mentecapto y algo borrachuelo; yo se la quiero llevar, y darle a entender que es la suya, y vuesa merced contente aquí al señor alguacil; y gaste la cena desta noche, y sosiegue su espíritu, pues la pérdida no es mucha (Cervantes, *Teatro completo*, p. 796).

Cristina, frente a lo ocurrido, acepta, agradecida, la reparación propuesta por Solórzano: le paga media docena de escudos al alguacil y se ofrece a servirles la cena a todos. Quiñones, en este momento, vuelve a la escena y se quita la

máscara; en el caso, empieza a hablar claro, afirmando que “nunca hablo yo turbio, si no es cuando quiero” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 797) y revelando, consecuentemente, la trampa.

En el teatro dentro del teatro presente en *El vizcaíno fingido*, Cristina y Brígida (mirantes nescientes) participan, sin conocimiento, de la pequeña farsa enredada por Solórzano, mientras que este y su cómplice (mirados omniscientes) optan, voluntariamente, por interpretar una pequeña pieza, en la que Solórzano desempeña su propio papel y Quiñones, enmascarado, representa a un forastero. Cervantes sigue, aquí, utilizando los personajes-tipo corrientes del género entremesil – en el caso, el de vizcaíno, el de burlador, el de prostituta –, pero sin limitarse a una fórmula. Al contrario, el escritor “somete estas figuras a una reelaboración tal, que equivale a una verdadera transformación [...]” (Rey Hazas y Sevilla Arroyo 1987: LII), en la que el vizcaíno “reduce también su ámbito, y aparece sólo como falso vizcaíno, como mero instrumento de una burla” (Rey Hazas y Sevilla Arroyo 1987: LII), el cortesano, como el charlatán de los más bajos, y la prostituta, como la aprovechadora convertida en víctima de la trama. El motivo del engañador engañado también se muestra metamorfoseado: no es solamente la estafa de Solórzano la responsable por la farsa, sino que, aquí, todos parecen traicionarse: sea Cristina con relación al falso vizcaíno, Brígida con relación a Cristina y, finalmente, el lector / espectador con relación al final no ejemplar de la obra, a pesar de su intención moralista, explícita por Solórzano en el inicio del entremés (“Cuando las mujeres son como éstas, es gusto el burlallas; cuanto más, que esta burla no ha de pasar de los tejados de arriba”) (Rey Hazas y

Sevilla Arroyo 1987: 782). Como explica Canavaggio, “le désabusement consécutif au retour de Solórzano perd ainsi sa valeur exemplaire, puisqu’il préserve l’impunité du pseudo-biscayen et de son complice; le véritable *desengaño* est donc celui du spectateur, édifié – sans l’aide d’aucun sermon – sur la réalité des moeurs de la Villa y Corte” (Canavaggio 1977: 366).

La falsa cadena, que nos hace acordar de las joyas de “alquimia” del alférez Campuzano, en la novela ejemplar *El casamiento engañoso*, (Cervantes 2005: 532) parece servir de metáfora para todo lo que “reluce y no es oro” en la historia de *El vizcaíno fingido*. Como afirma Pérez León, “las aparentes cortesanas son prostitutas, el aparente vizcaíno habla perfectamente castellano, el gallardo Solórzano demuestra su valentía engañando a dos mujeres” y, por último, “el representante de la justicia está compinchado con los embaucadores” (Pérez de León 2005: 225). El juego entre esencia y apariencia, así, se revela en el disfraz de vizcaíno adoptado por Quiñones, a través del metateatro propuesto por Solórzano, pero se evidencia también en todos los protagonistas de este entremés, desvelando cierta complejidad humana a partir de un retrato paradójico de la vida de su tiempo.

III.6 *El retablo de las maravillas*

A pesar de *El retablo de las maravillas*, entremés compuesto muy probablemente a partir de 1612,⁹⁴ haber sido ampliamente estudiado por la crítica como un ejemplo de obra metateatral,⁹⁵ el enmascaramiento de sus personajes parece adecuarse mucho más a otra categoría. Aunque sean conocidos los dos planos dramáticos que forman la obra - el de la realidad, vinculado al entremés propiamente dicho o la obra-marco, y el de la ficción, conectado al retablo escenificado internamente o la obra enmarcada (Martínez Iniesta 2009: 169) -, la interpretación a la que se someten los enmascarados de la trama demuestra asociarse a temas como la contrarreforma y la limpieza de sangre, de inclinación evidentemente más sociológica. En palabras de González Maestro, “*El retablo de las maravillas*, como ningún otro entremés, pone de manifiesto la intolerancia, alienación y mediocridad de la sociedad española de los Siglos de Oro”, cuestiones que acaban por manifestarse, inevitablemente, en la dicotomía identidad-disfraz (González Maestro 2008: 527).

⁹⁴ “Enfin, *El retablo de las maravillas* inclut une série d'allusions à la crise subie dans les années 1611-1615 par les théâtres de Madrid, qui nous induisent à préférer l'hypothèse d'Asensio [1612] à toutes celles qui, au seul vu des propos de Chanfalla sur les inondations de Séille, ont été émises par les historiens antérieurs” (Canavaggio 1977: 24).

⁹⁵ “*El retablo de las maravillas*, por su estructura, viene a ser una muestra clara de teatro dentro del teatro, pues, incluido en el entremés, se halla el espectáculo de títeres que lleva Chanfalla por los pueblos y monta aquí en la casa del regidor Juan Castrado” (Martínez Iniesta, Martínez Bennecker 2009: 170). Otros títulos sobre la metateatralidad en *El retablo de las maravillas*: Villarino Cela (2006: 901-908), Corces (2003: 35-42), Gobat (1997: 73-97), Zimic (1982: 153-172), González Maestro (2008: 531)

Chanfalla y Chirinos son los responsables por el gran embuste que conduce toda la trama. Al gobernador, no nombrado; al alcalde, Benito Repollo; al regidor, Juan Castrado, y al escribano, Pedro Capacho,⁹⁶ Chafalla se presenta como Montiel, “el que trae el *Retablo de las maravillas*” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 801), así considerado “por las maravillosas cosas que en él se enseñan y muestran”(Cervantes, *Teatro completo*, p. 801). Les explica que su fabricación se dio gracias al sabio Tontonelo, quien lo compuso con vistas a que ninguno pudiera “ver las cosas que en él se muestran” teniendo “alguna raza de confeso” o sin haber sido “procreado de sus padres de legítimo matrimonio” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 801). Y complementa: “el que fuere contagiado destas dos tan usadas enfermedades, despídase de ver las cosas, jamás vistas ni oídas, de mi retablo” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 801). Acerca de eso, explica Eugenio Asensio:

La acción se sitúa entre villanos de Castilla, la clase social más envanecida de su pureza de sangre, tanto que, considerándolo como una nobleza natural superior a la sangre azul hereditaria, tildaban de linaje impuro no sólo a los hombres de ciudad, sino a los nobles mismos. El teatro, espectáculo urbano o palatino, se ha burlado a menudo de estas ridículas pretensiones. Pero nadie las ha satirizado con tan audaz ironía como contienda acerca de la limpieza de sangre que desgarraba la sociedad española (Asensio 1970: 29-30).

⁹⁶ En esta pieza, Cervantes vuelve a burlarse de los representantes públicos a partir de sus apellidos.

Los espectadores, formados por “las autoridades populares, Juana Castrada y Teresa Repolla, gente del pueblo y un sobrino de Benito Repollo” (Martínez Iniesta 2009: 171), asumen, entonces, el desafío de ver las “maravillas” prometidas por la escenificación. Aunque el plan de la pareja sea justamente no presentar absolutamente nada frente al público, Chanfalla empieza su narración anunciando la salida del “valentísimo Sansón, abrazado con las columnas del templo” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 806). Repollo es el primero a confirmar sus visiones ante los demás, en su intento de parecer un cristiano viejo y un hijo legítimo, según las reglas establecidas. Como el “más ignorante de las autoridades y también el más extrovertido, viene a ser el mejor aliado de los titiriteros; es el primero que coopera con los estafadores”, ya que “no sólo *ha visto* la primera figura [...], sino que interviene en el espectáculo pidiendo cuidado al personaje bíblico” (Martínez Iniesta 2009: 172). El escribano, inseguro frente a un teatro donde no se observa nada, le pregunta al regidor si este logra ver algo, quien no contesta ni con “sí”, ni con “no”, sino con “pues, ¿no le había de ver? ¿Tengo yo los ojos en el colodrillo?” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 806). El gobernador también simula la visión, comentando, con la intención de convencerse a sí mismo, sobre su supuesta percepción: “Milagroso caso es éste: así veo yo a Sansón ahora, como el Gran Turco; pues en verdad que me tengo por legítimo y cristiano viejo” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 806). De esta forma, cada uno de los espectadores parece interpretar el papel estipulado por los farsantes, contribuyendo, así, para el éxito de toda la trampa.

Chirinos narra el paso de un toro, lo que desencadena una simulación más, hecha ahora por la hija de Castrado: “No pienso volver en mí en tres días, ya me vi en sus cuernos, que los tiene agudos como una lesna” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 806). El gobernador, en un desahogo en separado del grupo, deja de interpretar su papel momentáneamente y declara: “Basta: que todos ven lo que no veo; pero al fin habré de decir que lo veo, por la negra honrilla” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 806).

Lo más difícil se ha conseguido y el espectáculo ha echado a rodar, la gran mentira ha empezado a funcionar. Nadie se atreve a admitir que se haya dejado engañar, porque, además de estar en juego su honra, todos son conscientes de que se les ha pagado a los autores para ver el retablo (Martínez Iniesta 2009: 172).

Chirinos sigue su narración incluyendo, en la función imaginaria, una manada de ratones, “de aquellos que se criaron en el Arca de Noé” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 807). Castrada y Repolla se alborotan frente a la plaga inminente, destacando la cantidad de los roedores (“¡Por el siglo de mi abuela, que pasan de milenta!”) (Cervantes, *Teatro completo*, p. 807) y describiendo la actuación de los mismos que se entran “sin reparo ninguno” por las faldas de las mujeres (“Yo sí soy la desdichada, porque se me entran si reparo ninguno; un ratón morenico me tiene asida de una rodilla.”) (Cervantes, *Teatro completo*, p. 807).

Quien sigue con la narración de los maravillosos acontecimientos es Chanfalla, describiendo el agua que origina al río Jordán, “que con tanta priesa se

deja descolgar de las nubes” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 807): “Toda mujer a quien tocare en el rostro, se le volverá como de plata bruñida, y a los hombres se les volverán las barbas como de oro” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 807). El único que cuestiona, no la escena narrada por el presunto Montiel, sino su propio origen, es el gobernador, que, por separado del restante del público, comenta: “¿Qué diablos puede ser esto, que aún no me ha tocado una gota, donde todos se ahogan? Mas ¿si viniera yo a ser bastardo entre tantos legítimos?” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 807).

Tras la salida de docena de leones rampantes y de osos colmeneros, Chirinos les presenta a los espectadores a Herodías, “cuyo baile alcanzó en premio la cabeza del Precursor de la vida” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 808) y pide a alguien que le ayude a bailar. Es Repollo quien primero se manifiesta, enfatizando la belleza no vista de la princesa (“¡Ésta sí, cuerpo del mundo, que es figura hermosa, apacible y reluciente!”) (Cervantes, *Teatro completo*, p. 808) e invitando a su sobrino a que baile con la dama. Según Asensio, Chanfalla logra, con este plan, sustituir a sus títeres por “los espectadores villanos – los alcaldes y sus familiares – a quienes mueve con los cordelillos de su obsesión, haciéndoles ver visiones hijas de su deseo de ser cristianos viejos y de su temor de no serlo” (Asensio 1970: 30). Ya para Casaldueiro, la escena es emblemática, ya que evidencia tanto el poder de la palabra haciéndose verdad como el carácter del pueblo, que parece llevar a sus últimas consecuencias la interpretación del papel de cristiano no converso e hijo legítimo: “no es un bailarín que baila solo, es un hombre que baila con la nada hecha palabra, y el autor dominante, imperioso, implacable, va dirigiendo el

movimiento y sometiendo a su entusiasmo el ritmo de la humanidad” (Casalduero 1974: 207).

¡Con qué levedad surge la esencia del arte dramático y la esencia de la sociedad! De un lado, la virtud de la palabra crea la doble realidad, la de la escena y la de los espectadores; de otro, ese principio, esa esencia, ese convencionalismo tiránico, el mutuo acuerdo de los hombres le hace tal. El hombre crea la norma y luego se somete a ella (Casalduero 1974: 207).

Un furrier invade el espacio de la escenificación, le comunica al gobernador la llegada de treinta hombres de armas, que necesitan alojamiento en media hora, y se va. A pesar del desacuerdo de Chanfalla, Benito Repollo comenta: “Yo apostaré que los envía el sabio Tontonelo” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 809). En el regreso del oficial, Repollo vuelve a debatir la veracidad de su petición, siendo controvertido solamente por el gobernador, que oscila, de modo discreto, entre la realidad y el fingimiento. Frente a los espectadores que parecen contemplar el baile solitario del sobrino, el furrier se interroga: “¿Está loca esta gente? ¿Qué diablos de doncella es ésta, y qué baile, y qué Tontonelo?” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 810), evidenciando no ver absolutamente nada. Frente a la dicha confesión pública, todos empiezan a acusarle de ser converso e ilegítimo, clamando “*e illis es*” y desencadenando, en consecuencia, la exasperación del furrier: “Es el momento final, se está formando el gran barullo con que termina la Maravilla de la tontería humana” (Casalduero 1974: 208).

Para poder sostenerse, todas estas mentiras se convierten pronto en arma truculenta, homicida contra el prójimo: al declarar el furrier que no ve las “maravillas” del retablo, los aldeanos, que aseguran verlas, lo asaltan, acusándolo del peor crimen y pecado [...]. Hasta los que han admitido, aparte, no haber visto en absoluto esas “maravillas” (Capacho, Gomecillo) se convierten en rigurosos acusadores de los que confiesen sinceramente que no las ven (Zimic 1992: 372).

La simulación se transforma, para los personajes del entremés, en “el instrumento más conveniente y eficaz para proteger sus propios intereses personales y materiales” (Zimic 1992: 372). Zimic comenta que antes, “los aldeanos querían ver, a toda costa, las ‘apariciones’ del retablo y, al no verlas, recurrieron a la mentira”; luego, “ven distintamente al furrier – funcionario, por desgracia, muy familiar en su realidad; a quien, claro está, no quisieran ver por nada en el mundo, y así recurren otra vez a la mentira” (1992: 371-372). Así, parecen transformar la nada en algo y a alguien en nadie, jugando con la esencia y la apariencia de acuerdo con su interés en parecerse a un cristiano viejo e hijo legítimo e ignorar la petición del oficial.

Todos han visto todo ante el temor de pasar por confesos o bastardos, cuando un furrier interrumpe el baile con el anuncio de que llega al pueblo una compañía de caballos y ha de ser alojada. También quisieran que esa llegada fuera obra de Tontonelo, pero es una realidad, y mientras el bailarín vuelve a su danza interrumpida, caen todos sobre el furrier, que no estando avisado no sabe lo que pasa (Casalduero 1974: 208).

Cervantes, en *El retablo de las maravillas*, demuestra expandir el recurso del rol dentro del rol a toda la colectividad de personajes. Como afirma Zimic, “todo el público del retablo parece interpretar, algunos más, otros menos, un papel dentro del suyo. Eso porque todos proclaman ‘como verdad lo que todos ellos, en su intimidad, reconocen como patente mentira’” (Zimic 1992: 366). Aunque la primera máscara que surge en el entremés, la de Montiel, promovida por Chanfalla, se relacione mucho más a un pequeño teatro elaborado por el personaje y, consecuentemente, a la categoría metateatral, las demás simulaciones parecen vincularse a un cierto “campo de prueba” social, en el que las interpretaciones se manifiestan a partir de la inseguridad de los personajes acerca de su propio origen y del carácter de hipocresía frente a un tema como el de la limpieza de sangre: “Sí, todos saben que son cristianos viejos e hijos legítimos, pero..., al pensarlo muy bien, ¿puede uno estar por completo seguro de no estar, de algún modo, infectado por esas ‘dos tan usadas enfermedades’?” (Zimic 1992: 366).

Todos acaban asegurando que han visto todas las maravillas del retablo, cuando la verdad es que nadie ha visto nada, “car il n’y a rien a voir”. Al principio, creen de veras que van a verlas, lo cual simboliza la credulidad popular en los atributos especiales del cristiano viejo; durante la representación se afana patéticamente por verlas y, al frustrarse su expectativa, deciden pretender que las ven, recurriendo, cada uno a su modo, a las mentiras más descaradas para no tener que admitir la verdad. De manera muy ingeniosa, Cervantes hace que no sólo los que confiesan

abiertamente su fingimiento (Capacho, Gomecillos), sino todos los espectadores del retablo queden, de un modo u otro, expuestos en su mentira consciente, y a menudo en el momento menos esperado [...] (Zimic 1992: 370).

Desde el ultimátum decretado por los Reyes Católicos, en 1492, la conversión al catolicismo pasa a ser una exigencia gubernamental establecida a todos los judíos y moros de España. Para que puedan permanecer en el país, se hacen necesarias la abdicación de sus creencias y la adopción de la religión católica. Sin embargo, la conversión al cristianismo no representa la única exigencia en el plan de homogeneización española y combate a la herejía. Ser cristiano nuevo en los Siglos de Oro supone cumplir “todos y cada uno de los preceptos [cristianos] a rajatabla” (Zorita Bayón 2010: 60).

Los judíos que en 1492 decidieron convertirse al cristianismo y seguir llevando su vida habitual en España en vez de afrontar las incertidumbres de una nueva diáspora, no tardaron en comprobar que iban a sufrir una serie de limitaciones debidas a su origen racial. La Inquisición iba a impedirles, a ellos y a sus descendientes, que volvieran a la fe de sus antepasados; pero a esta restricción se añadía la de los estatutos de limpieza de sangre, factor destinado a impedir que los cristianos sinceros que descendían de judíos pudiesen ocupar puestos de poder y de respetabilidad en la Iglesia y en el Estado (Wardropper 1983: 17).

Según Azriel Bibliowicz, cualquier acusación acerca de que “se le vio señalar las estrellas el día viernes - hecho que marcaba para los judíos la entrada del sábado -, o que sacudió las sábanas durante ese día, o que se lo vio bañarse, o que fritaba sus viandas en aceite vegetal”(Bibliowicz 2005) es lo suficiente para que un converso vuelva a ser un sospechoso. Miguel Zorita Bayón comenta que, “si una vez bautizados retornaban a sus prácticas judías, inmediatamente eran considerados herejes, y esto suponía un delito civil que los alejaba del conjunto de la sociedad” (2010: 60).

Para localizar a un hereje entre los judíos conversos, se indagaba (que de ahí proviene la palabra Inquisición, de inquirir) en sus costumbres, encontrando si así lo deseaban indicios de judaísmo en cuestiones tan simples como la costumbre mediterránea (que no exclusivamente hebrea) de cocinar con aceite de oliva en vez de con grasa de cerdo. De esta forma cualquier converso era sospechoso de herejía. Es más, cualquier pobre desgraciado que fuese objetivo de este tribunal podía ser detenido por sospechoso, porque otro de los puntos importantes de todo este delirante proceso era que cualquiera podía denunciar anónimamente. El Santo Oficio se convertía entonces en juez y parte de un proceso en el que en ningún momento se informaba al sospechoso sobre el motivo de su detención (Zorita Bayón 2010: 60).

Innúmeros son los intereses relacionados con la denuncia en contra de los no cristianos en la época. Los vecinos cumplen el papel de vigilantes efectivos de su alrededor, pudiendo actuar como delatores aun sin pruebas. Ya los inquisidores

son pagados con los bienes confiscados de los prisioneros, “lo que constituía una invitación a denunciar a cualquiera que fuera su enemigo”. Además, a un denunciado, es frecuente que se le tome declaración bajo prácticas de tortura (Zorita Bayón 2010: 61). Frente a este contexto, es comprensible el hecho de que, a un cristiano de esta época, viejo o nuevo, no le conviene generar cualquier pensamiento de incertidumbre acerca de su religiosidad.

A partir de esta perspectiva, se llega a entender la reacción de todo el público frente al retablo presentado por Chanfalla y Chirinos. Admitir no ver a Sansón, al toro, a la manada de ratones, a los leones y osos; no sentir el frescor de las aguas del río Jordán y no deslumbrarse con el baile de la princesa Herodías significa abrir espacios para las desconfianzas y para posibles delaciones, cuyos riesgos, en el contexto de la época, son enormes. Los pocos titubeos, manifestados por el escribano, en un primer momento, y por el gobernador, en un segundo, no llegan a ser verdaderamente confesiones comprometedoras y públicas, siendo estos condicionados a actuar como la mayoría, en nombre del honor. Luego, la acusación que se le hace, al final del entremés, al furrier, solo reitera la idea de que la mentira no puede sufrir vacilaciones y relega, al oficial, la culpabilidad que cualquiera del grupo podría verdaderamente sufrir, una vez que nadie logra ver las figuras del teatro.

Cervantes, en este juego entre esencia y apariencia dado a partir del enmascaramiento colectivo, parece evidenciar no solamente la hipocresía de una platea, sino las contradicciones de una sociedad perseguidora y perseguida que, a fin de efectuar los intereses políticos de la Corona, conduce a su pueblo a una

postura de simulación y disimulación. *El Retablo de las maravillas*, así, se convierte en una pieza que declara, ante su público, las injusticias e incoherencias vinculadas a la limpieza de sangre en la España del siglo XVII, aunque tal crítica, como sugiere González Maestro, no haya sido debidamente reconocida por los coetáneos del dramaturgo en su momento (González Maestro 2008: 531). En este sentido, el espectáculo presentado por el presunto Montiel, imposible de ser apreciado por su grupo de espectadores, parece reproducir, en una especie de *mise en abyme*, la contingente alienación de los lectores de Cervantes frente a este entremés, ya que, en ambos casos, los asistentes parecen no ver (o no querer ver) lo que realmente hay delante de sí.

El uso de la cultura como instrumento ideológico resultó habitual en este contexto. El teatro de Cervantes no solo no se prestó a semejante manipulación, a diferencia de buena parte de la obra de Lope y Calderón, sino que incluso la denunció ante la Historia. La dramaturgia cervantina resultó ser un discurso ético y estético para la posteridad mucho más que para su propio tiempo. Sus contemporáneos estaban demasiado alienados como para ser capaces de percibir el mensaje de libertad – de libertad contra corriente – que emanaba de sus obras (González Maestro 2008: 531).

III.7 *La cueva de Salamanca*

En el entremés *La cueva de Salamanca*, posiblemente escrito entre 1606 y 1615 (Canavaggio 1977: 24), Cervantes presenta el insigne tema del marido engañado, asociado a “ce stéréotype le binôme consacré du barbier et du sacristain luxurieux” (Canavaggio 1977: 153), a través de la actuación de innúmeros personajes que interpretan un papel dentro del suyo: Leonarda, la mujer; Cristina, su criada; Carraolano, el estudiante; Reponce, el sacristán, y Roque, el barbero. Las únicas personas dramáticas que desempeñan un único rol en toda la trama son Pancraccio, el marido, que se convierte en el engañado por todos los anteriores, y Leoniso, el compadre, que ejerce un papel secundario en la obra.

Son cuatro los momentos que marcan el engaño y, consecuentemente, las escenas de mayor comicidad del entremés: la salida del marido, caracterizada por la interpretación de Leonarda fingiendo desconsuelo frente a la inminente ausencia de su esposo; la vuelta inesperada de este, destacada por la simulación de su mujer en el papel de recatada y prudente ante el intento del marido de adentrar a casa; la presentación engendrada por el estudiante de la supuesta nigromancia aprendida en la cueva de Salamanca, y, por último, el desenlace del engañado, que refuerza su posición, impuesta desde el inicio, de burlado de la trama (Casalduero 1974: 210).

La obra empieza con la disimulación de Leonarda delante de su marido, en el momento en que este se prepara para ausentarse debido a un compromiso

familiar (el casamiento de su hermana) de escasos días: “PANCRACIO. Enjugad, señora, esas lágrimas, y poned pausa a vuestros suspiros, considerando que cuatro días de ausencia no son siglos” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 812). La mujer demuestra, en presencia de su espectador (el marido), sentir un inmenso dolor por su partida, a punto de “apretarle el corazón”,⁹⁷ lo que le causa, falsamente, un desmayo. Toda la escenificación de Leonarda es corroborada por el comentario de Cristina, su cómplice y criada: “¡Oh, espejo del matrimonio! A fe que si todas las casadas quisiesen tanto a sus maridos como mi señora Leonarda quiere al suyo, que otro gallo les cantase” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 813). El marido, ante el aparente incómodo de su esposa, se sensibiliza, ofreciéndole cancelar el viaje, lo que es rápida y cómicamente refutado por la mujer: “PANCRACIO. Mi ángel, si gustas que me quede, no me moveré de aquí más que una estatua. LEONARDA. No, no, descanso mío; que mi gusto está en el vuestro; y, por agora, más que os vais que no os quedéis, pues es vuestra honra la mía” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 813).

En el momento en que sale Pancracio, Leonarda y la criada empiezan a actuar exactamente en conformidad con su real identidad, no más con su aparente personalidad. Demuestran felicidad por la partida del marido e ilusión por la posibilidad de recibir, allí mismo, al sacristán y al barbero, sus respectivos amantes:

⁹⁷ “Tenme, Cristina, que se me aprieta el corazón” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 812).

LEONARDA. Allá darás, rayo, en casa de Ana Díaz. Vayas, y no vuelvas; la ida del humo. Por Dios, que esta vez no os han de valer vuestras valentías ni vuestros recatos.

CRISTINA. Mil veces temí que con tus extremos habías de estorbar su partida y nuestros contentos (Cervantes, *Teatro completo*, p. 814).

No obstante, las dos son sorprendidas por una visita inesperada, la de un estudiante, que surge en busca de protección contra la tempestad que se aproxima. Tras la averiguación de Cristina acerca de la capacidad del forastero en los requisitos “pelar capones” y “guardar secretos”, el estudiante salmantino recibe el consentimiento para dormir, aquella noche, en el pajar de la residencia.

Entran en escena, en este momento de la trama, el sacristán y el barbero. Mientras los amantes garantizan el esparcimiento de la noche por medio de música y baile, Pancraccio regresa a casa debido a una avería en la rueda del coche. Reconociendo la voz de su esposo, Leonarda recomienda a los dos amantes que se escondan en el desván. Como estrategia para ganar tiempo, la mujer finge no reconocer completamente a su marido, ya que, según la esposa, “la voz de un gallo se parece a la de otro gallo” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 819); y decide lanzarle preguntas personales para verificar su identificación.

Leonarda es redicha, zalamera, hipócrita; el marido la cree honesta y recatadísima. Con su arte para el disimulo y la imaginación presta al engaño, entretiene al marido, en su regreso inesperado, haciéndole mil preguntas para dar tiempo a que los amigos se escondan. Es amiga del

baile, se recrea viendo la agilidad de su sacristán y al final del entremés confiesa que sólo el decoro le impide bailar el escarramán (Agostini del Río 1965: 77).

Después de mucho contestar y ya sin ninguna paciencia, Pancracio accede a la casa e identifica voces en su interior. Cristina le comenta que se trata de un pobre estudiante metido en el pajar, lo que desagradea al dueño de la residencia. El estudiante, “con ínfulas de nigromante” (Asensio 1970: 22), como forma de poner en práctica una estratagema que le permitirá instalar una ficción dentro de otra, sale de su escondrijo y le explica a Pancracio que, “si no tuviera tanto miedo, y fuera menos escrupuloso” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 821), utilizaría sus habilidades aprendidas en la cueva de Salamanca para cenar “a costa de sus herederos”.⁹⁸ Las palabras de Carraolano son exitosas en su intención de provocar la curiosidad del marido, quien le pide que siga con su magia, si esta se muestra “sin peligro y sin espanto” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 821). El estudiante empieza, entonces, a actuar como un narrador y a relatar que dos demonios saldrán en figura del sacristán y del barbero, trayendo, junto a ellos, una canasta de fiambres. La actuación del estudiante parece evocar tanto la disimulación de Leonarda (“¡Jesús! Librada sea yo de lo que librarme no sé”) (Cervantes, *Teatro completo*, p. 821) como la interpretación de Cristina (“¿Mas que lo dice por el sacristán Riponce y por maese Roque, el barbero de casa? ¡Desdichados dellos, que

⁹⁸ “La ciencia que aprendí en la Cueva de Salamanca, de donde yo soy natural, si se dejara usar sin miedo de la Santa Inquisición, yo sé que cenara y recenara a costa de mis herederos [...]” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 821).

se han de ver convertidos en diablos!"), que le siguen la teatralización (Cervantes, *Teatro completo*, p. 821).

ESTUDIANTE. Vosotros, mezquinos, que en la carbonera
hallastes amparo a vuestra desgracia,
salid, y en los hombros, con priesa y con gracia,
sacad la canasta de la fiambreira;
no me incitéis a que de otra manera
más dura os conjure. Salid: ¿qué esperáis?
Mirad que si a dicha el salir rehusáis,
tendrá mal suceso mi nueva quimera (Cervantes, *Teatro completo*, p. 822).

Los presuntos diablos, que se encontraban escondidos, se presentan frente al público en el que todos son omniscientes de la situación, con excepción del marido. Todos empiezan a cantar, bailar y cenar, divirtiéndose con la graciosa escena creada y la credulidad necia de Pancracio,⁹⁹ tanto relacionada con la magia del estudiante como con la perfección de su matrimonio.¹⁰⁰ El recurso del teatro en el teatro, en *La cueva de Salamanca*, posee más intérpretes (mirados omniscientes) que asistentes (mirantes nescientes), siendo esta categoría reservada exclusivamente a Pancracio. Zimic resalta que esta modalidad de TeT difiere, justamente en este punto, de las demás explotadas por la dramaturgia cervantina,

⁹⁹ Es posible verificar una relación paradójal entre el nombre del marido y sus actuaciones durante la trama. "Pancracio", de origen griego, significa "detentor del poder". Milagros Ezquerro destaca que, a pesar de este significado, "toda la obra demuestra que su poder es ilusorio, ya que todos lo burlan". Se trata de un personaje típico del teatro aurisecular de marido burlado, siendo uno de sus puntos débiles su curiosidad por "lo nunca visto" (Ezquerro 1988: 46).

¹⁰⁰ "La credulidad de Pancracio en la magia explica su credulidad en la perfección de su matrimonio y viceversa [...]" (Zimic 1992: 386).

ya que el espectáculo se organiza “para un espectador particular quien, no reconociéndose en absoluto en su propia inmensa estupidez que los diablos le están representando con tanta obviedad, se convierte, de hecho, en el foco y hazmerreír de la farsa” (Zimic 1992: 383). Pancracio, al juzgar “la verdad por la mera apariencia de las cosas” (Zimic 1992: 383), prefiere reemplazar la realidad por la fantasía, lo que le impide ver lo que existe, es decir, las simulaciones de su mujer y sus cómplices.

En este sentido, Pancracio reitera, a partir de su convencimiento relacionado con la historia diabólica del estudiante, su postura como necio, una vez que “una persona que recurre a la magia, a sabiendas de que ésta se considera arte diabólico, es, necesariamente para la Iglesia, un necio, un enajenado” (Ortiz 2010: 2). Concomitantemente, los personajes causadores del engaño demuestran utilizar de dicha táctica como forma de ejercer sus relaciones de poder ante el marido. Solamente este parece creer en la presunta magia regida por el estudiante, lo que les permite a los demás personajes manipular su realidad, con el intuito de disimular la traición de Leonarda. La explotación del pensamiento mágico, comenta Miguel Magdaleno Santamaría, “es, junto con el engaño, la estrategia fundamental de la que se sirven los personajes que no creen en la magia para manipular la percepción y el comportamiento de aquellos que sí creen” (Santamaría 2016: 48), lo que le convierte a Pancracio en un personaje subyugado por la dominación de un grupo que se aprovecha de la ignorancia humana para lograr sus propósitos.

Cervantes, aquí, parece burlarse no solamente de las instituciones sociales, como el matrimonio, o los valores morales, como la fidelidad, sino también de toda la irrealidad presente en las creencias, hechicerías y supersticiones. En este mundo de engaños, la mujer finge su lealtad al marido, la criada simula su honestidad al patrón, el sacristán y el barbero aparentan ser demonios y el estudiante falsea su identidad a partir de lo místico y no de lo racional. El marido Pancracio, frente a la escenificación en la que se muestra un mentecato, parece juzgar la verdad a partir de su apariencia, sin profundizarla o cuestionarla. Ya al público lector, Cervantes demuestra revelarles una doble perspectiva sobre cada *dramatis persona*, en la que ambos roles (el de la identidad y el del disfraz) no se entremezclan, sino que coactúan de acuerdo con los intereses de los personajes.

III.8 *El viejo celoso*

En el último entremés de la publicación cervantina de 1615, *El viejo celoso*, estamos frente a disimulaciones que circundan, así como en *La cueva de Salamanca*, a un único personaje. En este caso, el mirante de los disfraces que componen la pieza es Cañizares, mientras que los mirados de la trama son representados por su mujer, Lorenza; su vecina, Ortigosa, y su sobrina y criada, Cristina. Son las tres las que interpretan un papel dentro del suyo, con vistas a engañar al viejo esposo y a lograr el reto establecido entre todas: “burlar la vigilancia del marido” (Casalduero 1974: 212). Dicho argumento comparte semejanzas con la novela ejemplar *El celoso extremeño*, publicada dos años antes en las *Novelas ejemplares* cervantinas, en la que también es posible encontrar a un anciano que se casa con una joven y que, a pesar de su celo excesivo, no logra evitar la entrada de otro hombre, mucho más joven y atractivo, quien le permite a la mujer gozar no solamente de los amores de alguien con más vitalidad, sino también de su libertad.

El entremés, compuesto entre 1606 y 1615 (Canavaggio 1977: 24), empieza con una conversación entre Lorenza, Cristina y Ortigosa, en la que la esposa le confiesa a su vecina estar, por primera vez, dialogando con alguien de fuera de su vivienda tras casarse con el viejo Cañizares. Lorenza demuestra profundo rencor por su marido, una vez que este, en razón de sus celos, no le permite salir de casa, ni tampoco recibir a nadie que le haga compañía; además, en razón de su edad,

necesita muchos cuidados de salud y acaba por presentar un cuerpo física y sexualmente contrastante al de su joven mujer.

Ortigosa intenta alentarla con el siguiente refrán: “con una caldera vieja se compra otra nueva” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 826), lo que le deja a Lorenza aún más inconformada: “Y aun con esos y otros semejantes villancicos o refranes me engañaron a mí; que malditos sean sus dineros, fuera de las cruces; malditas sus joyas, malditas sus galas, y maldito todo cuanto me da y promete” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 826). Ante las quejas acerca de Cañizares, la vecina le hace a Lorenza una propuesta: recibir a un mozo que ella le traiga, que es “como un ginjo verde; quiere bien, sabe callar y agradecer lo que por él se hace” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 827). Como una forma de convencerse a sí misma de lo que pretende hacer, la joven declara a las compañeras que, si “no me clavara él las ventanas, cerrara las puertas, visitara a todas horas la casa, desterrara della los gatos y los perros, solamente porque tienen nombre de varón” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 828), le perdonaría “sus dádivas y mercedes” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 828), lo que demuestra que el resentimiento y el “incontenible deseo de venganza” (Zimic 1992: 396) de Lorenza son mayores y más estimulantes a la infidelidad que su necesidad sexual.

El marido, Cañizares, en diálogo con su compadre, también refuerza las desconfianzas ya mencionadas por su mujer, confesando que siente celos “del sol que mira a Lorencita, del aire que le toca, de las faldas que la vapulean” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 830) y reafirmando su actitud como un modo de prevenirse y no darle espacio a la “ocasión”: “las ventanas, amén de estar con llave,

las guarnecen rejas y celosías; las puertas jamás se abren; vecina no atraviesa mis umbrales, ni los atravesará mientras Dios me diere vida” (Cervantes, *Teatro completo*, pp. 830-831). El compadre se muestra de acuerdo con los procedimientos del amigo y le pregunta por qué tanto descontentamiento, si su mujer no sale de casa, a lo que Cañizares contesta, como una especie de presagio: porque “no pasará mucho tiempo en que no caya Lorencica en lo que le falta; que será un mal caso, y tan malo, que en sólo pensallo le temo, y de temerle me desespero, y de desesperarme vivo con disgusto” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 831).

Ortigosa decide poner su táctica en acción y, para eso, adopta un nuevo rol, a fin de convencer a Cañizares de su historia. La vecina, que no se disfrazaba, pero simula una situación ficticia frente al marido, va a la casa de este y, tras la insistencia de Lorenza, su entrada en la residencia es permitida. Ortigosa surge con un guadamecí, pintado con las figuras de Rodamonte, Mandricardo, Rugero y Gradaso,¹⁰¹ y le suplica a Cañizares que le dé algo por la artesanía, una vez que su hijo está preso “por unas heridas que dio a un tundidor, y ha mandado la justicia que declare el cirujano” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 833). Al alzar el cuero, el prometido galán entra por detrás, sin que lo vea Cañizares, encaminándose a los aposentos de Lorenza. El marido, que no es amigo “de figuras rebozadas ni por rebozar” (Cervantes, *Teatro completo*, p. 834), le ofrece un doblón a la vecina, con la condición de que esta salga inmediatamente de su casa, llevando su producto.

¹⁰¹ Personajes de *Orlando Furioso*. (Cervantes, *Teatro completo*, p. 833).

[...] el guadamecí, que en el nivel más superficial de la farsa es un mero recurso cómico para encubrir al amante, simboliza, simultáneamente, la preocupación exclusiva con lo exterior de Cañizares para guardar a su esposa. Cegado por los obsesivos celos que le causa el mero pensamiento de un hombre en la casa - las figuras de los caballeros andantes en el guadamecí -, Cañizares no puede ver al amante de carne y hueso tras él encubierto, que la mujer ha admitido por íntimas compulsiones, a las que el marido nunca supo dirigirse (Zimic 1992: 396).

Lorenza, en este momento, se va a su habitación, enojada, de cierta forma, por la manera como ha tratado Cañizares a la vecina. Ya dentro, decide narrar a Cristina y a su marido lo que ocurre en el dormitorio, desde el detallismo del mancebo (“mozo, bien dispuesto, pelinegro, y que le huele la boca a mil azahares.”) (Cervantes, *Teatro completo*, p. 836) hasta los actos a ser practicados con el muchacho (“Lavar quiero a un galán las pocas barbas que tiene con una bacía llena de agua de ángeles, porque su cara es como la de un ángel pintado”) (Cervantes, *Teatro completo*, p. 836). Cristina, que se encuentra al lado de Cañizares, opta por interpretar a la chica que se sorprende con todo lo dicho por su tía, oscilando entre la excitación a partir de las palabras de Lorenza (“¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías!”) y la reprobación de tales hechos (“Ríñala, tío, porque no se atreva, ni aun burlando, a decir deshonestidades”) (Cervantes, *Teatro completo*, p. 836). El marido, a pesar de nervioso, considera el discurso de Lorenza una broma (“¿Bobear, Lorenza? Pues a fe que no estoy yo de gracia para sufrir esas burlas”) (Cervantes, *Teatro completo*, p. 836), lo que es inmediatamente rebatido por la

mujer (“Que no son sino veras, y tan veras, que en este género no pueden ser mayores”) (Cervantes, *Teatro completo*, p. 836).

[...] al comprender Lorenza que su matrimonio es un subterfugio con que su viejo marido la explota, la tormenta, la degrada y le imposibilita una vida normal, se apodera de ella el resentimiento y un incontenible deseo de venganza, que se sobrepone hasta a la excitante anticipación de los posibles placeres sexuales con el amante. Así, a la mentira en que el marido la ha hecho vivir, en la notoria escena del adulterio Lorenza responde engañándolo con aquella verdad que él más teme y aborrece [...] (Zimic 1992: 396).

Tras muchas provocaciones, Cañizares decide invadir la habitación donde está Lorenza, afirmando que, aunque se trate de una burla, entrará para desenojar a su mujer, pero es recibido con una bacía de agua en los ojos. El tiempo que utiliza para limpiarse es el mismo que lleva el galán para salir de la casa. Y Lorenza, interpretando su nuevo rol, confiesa:

¡Mirad con quién me casó mi suerte, sino con el hombre más malicioso del mundo! ¡Mirad cómo dio crédito a mis mentiras, por su menoscabo, fundadas en materia de celos, que menoscabada y asendereada sea mi ventura! Pagad vosotros, cabellos, las deudas deste viejo; llorad vosotros, ojos, las culpas deste maldito; mirad en lo que tiene mi honra y mi crédito, pues de las sospechas hace certezas, de las mentiras verdades, de las burlas veras y de los entretenimientos maldiciones. ¡Ay, que se me arranca el alma! (Cervantes, *Teatro completo*, p. 837)

A pesar de la importancia de la actuación de Ortigosa, que ejerce el papel de “personaje y directora de la acción de la trama y es la única, aparte del propio Cañizares, con capacidad de ubicarse dentro y fuera de la casa, conectando así espacios privados y públicos” (Pérez de León 2005: 263), el enmascaramiento más relevante de este entremés, desde la perspectiva de la dicotomía esencia-apariencia, es el de Lorenza, que logra, a partir de su representación, jugar no solamente con la simulación-disimulación, sino construir un “engaño con la verdad” (Urbina 1990: 738). Esta se muestra falsificada hasta tal punto “que Lorenza puede proclamar la verdad sin que el viejo la crea” (Martínez 1993: 632), una vez que la perspectiva limitada del esposo hace con que todo lo que dice Lorenza suene como una burla.

Lope de Vega, en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de 1609, alude a la técnica de “engañar con la verdad”, justificando su uso en el teatro con el gusto del público y explicando su significado de manera sucinta:

El engañar con la verdad es cosa
que ha parecido bien, como lo usaba
en todas sus comedias Miguel Sánchez,
digno por la invención de esta memoria:
siempre el hablar equívoco ha tenido
y aquella incertidumbre anfibológica
gran lugar en el vulgo, porque piensa
que él solo entiende lo que el otro dice. (Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*,
vv. 319-326)

El “engañar con la verdad”, según el pensamiento de G. T. Northup, se refiere a “una afirmación verdadera enunciada con palabras ambiguas o en una situación equívoca con el objeto de despistar al interlocutor que interpretará de modo erróneo lo que se le ha dicho” (Lama de la Cruz 2011: 119). De esta forma, el “hablar equívoco” o la “incertidumbre anfibológica”, mencionados por Lope, representan una habilidad de cierto personaje de engañar a otro utilizando, para eso, una información real, con la intención de que el burlado lo interprete como una falacia. Además de despertar el deleite del público, a partir del reconocimiento de la verdad en detrimento del personaje engañado, el procedimiento se muestra ingenioso por fortalecer el carácter discreto de la *dramatis persona* que lo emplea – en el caso, Lorenza-, una vez que no necesitó servirse de la mentira. En palabras de Victor Lama, “era este juego de perspectivas el que interesaba al dramaturgo: un personaje (no necesariamente el gracioso) interpretaba en sentido equivocado una frase o una situación cuyo sentido correcto conocían los espectadores” (Lama de la Cruz 2011: 120).

Lorenza desarrolla un rol dentro del suyo, invirtiendo el orden de la realidad-ficción de la obra enmarcada (su interpretación frente a Cañizares) en relación con la presente en la obra marco, con vistas a que lo que se considera artificio (su discurso acerca de la traición) es, de hecho, la realidad, y viceversa. Cuando Lorenza expresa los reales actos y sentimientos que ocurren en sus aposentos, su marido lo considera todo como si perteneciera al ámbito de la quimera, mientras que, cuando simula honestidad y rectitud, momento este en que interpreta, Cañizares toma dicha representación como un carácter esencial de

su mujer. Siendo así, “se opera una serie de transformaciones que van desde el desdoblamiento de las perspectivas que introduce la teatralización del adulterio hasta el engaño del marido y el consiguiente desengaño de la esposa” (Martínez 1993: 632-633).

Tras la salida disimulada del galán, Lorenza, que poco antes describía con vehemencia los encantos del amor, desmiente en otro acceso de ira lo ocurrido en el cuarto: “de las sospechas hace certezas, de las mentiras verdades, de las burlas veras, y de los entretenimientos maldiciones”. Afirma como burlas las veras en un movimiento de autodefensa, y lleva así el engaño hasta sus últimas consecuencias ya que la riña entre los esposos “cubre incruentemente la desastrada ofensa del marido” (Martínez 1993: 633).

La vida de los personajes se muestra teatralizada, siendo este el camino de la transgresión elegido por los mirados omniscientes de la trama (Ortigosa, Lorenza y Cristina). Al mirante nesciente, Cañizares, le queda asumir la historia de la vecina y el sermón final de su mujer como situaciones auténticas, mientras que la actuación de Lorenza en su habitación se convierte en disimulo, demostrando, así, su falta de discernimiento entre lo que es y lo que parece ser en su alrededor. El rol dentro del rol surge como una respuesta a un conflicto de realidad ya existente - el casamiento entre el anciano y la joven y la represión sufrida por esta. Una respuesta del colectivo femenino (Ortigosa, Lorenza y Cristina), de diferentes generaciones, al tratamiento ofrecido a la mujer de los siglos XVI y XVII,

considerada “como un ser inferior, incapaz de poseer convicciones firmes, incapaz de tener buen juicio”(Chul 1999: 113) y resumidas a mera propiedad masculina, sea de su padre, sea de su marido.

La mujer se hallaba en una situación de verdadera inferioridad respecto al hombre, y era si no una sierva, su criada de mejor categoría. A pesar de tan decantado culto a la dama, o sea, a la mujer, del que eran llenos los géneros literarios aristocráticos, sobre todo las historias de caballerías y las novelas pastoriles, la mujer era poco menos que un mueble, es decir, parte de los bienes. Perteneía primero al padre, y después al marido. El casamiento correspondía a los padres y tutores, como al dueño disponer a su antojo de su hacienda (Lúdovik Osterc 1988: 98).

Más que una burla a un viejo celoso, esta obra breve de Cervantes parece jugar no solamente con la dicotomía ser-parecer de las personas dramáticas, sino también con la veracidad-falsedad propia de las situaciones matrimoniales, como la infidelidad de Lorenza que, para Cañizares, no pasa de una broma. Dicha dualidad, además, parece conectarse a las dicotomías libertad y prisión, emancipación y dominación, femenino y masculino,¹⁰² presentes en toda la obra, con la intención de censurar, así como hace el entremés cervantino - “un género de teatro que, aunque obviamente chistoso, rechaza las resoluciones unificadoras de

¹⁰² “La polarización de la sociedad está representada por el enfrentamiento entre el mundo masculino y el femenino. El mundo masculino entronca con la España cerrada y contrarreformista, que se empeña en ocultar la verdadera naturaleza de la realidad, y en concreto, trata de negar la condición humana de la mujer. Este mundo asfixiante ignora la libertad de conciencia de la mujer, sus necesidades afectivas, sexuales y de todo tipo, tratando de racionalizar unas convenciones sociales que van contra la naturaleza del amor” (Chul 1999: 123).

la comedia y propone un mundo donde lo tramposo y la ambigüedad de juicio y percepción 'solucionan' los conflictos sin trascender el mismo nivel conflictivo" (Clamurro 1982: 321) - las limitaciones propias de la sociedad de su tiempo.

Conclusión

Los enmascaramientos de los personajes cervantinos que componen las *Ocho comedias y ocho entremeses* son analizados, en el presente trabajo, de acuerdo con tres posibles categorías: la primera, relacionada con la sociedad del Siglo de Oro, busca discutir las normas propias del contexto social a partir del uso del disfraz; la segunda, conectada al decoro, presenta los modos de actuar de las *dramatis personae* controvertidas y ampliadas por intermedio de la máscara; la tercera, vinculada al metateatro, muestra el desafío a los límites de la ficción literaria a través del recurso del disfraz. Dichas vertientes, lejos de representar el agotamiento de las posibilidades clasificatorias de las máscaras, intentan abarcar diferentes perspectivas (social, comportamental, dramática), con vistas a poner de manifiesto tanto la relación entre ser y parecer, desarrollada por Cervantes en su teatro, como rasgos de la poética dramática del autor.

Hablar de enmascaramiento en el teatro de Cervantes es tratar necesariamente de simulación y disimulación, resultado del uso del disfraz que revela lo que no se es (simulación), al mismo tiempo que oculta lo que se es (disimulación), en un juego entre esencia y apariencia. El ser, conectado al personaje sin máscara, supone lo real dentro del mundo ficticio, mientras que el parecer, correspondiente al disfraz, implica lo ficticio insertado en la fábula teatral, pudiendo, no raras veces, haber cierta amalgama entre lo que es y lo que aparenta ser el personaje. Es justamente este juego entre esencia y apariencia, ocasionado por el uso de la máscara, el responsable por brindarles cierta complejidad a las personalidades escenificadas, incrementando así sus contradicciones y conflictos.

No hay espacio para personajes-tipo en esta construcción, ya que la idea del disfraz es justamente superarlos, sea para cuestionar un contexto social o una costumbre de la época; sea para provocar, a partir de técnicas dramáticas, el juego entre ficción y realidad. Siendo así, Cervantes parece poner en duda, a partir de sus personajes disfrazados, la separación entre persona dramática y su carátula o, como lo define Aristóteles,¹⁰³ entre ser y parecer (alma y cuerpo), al mismo tiempo que los profundiza psicológicamente, dándoles facetas.

El hecho de que Cervantes desarrolle personajes que polemizan sus realidades, a partir de críticas a la sociedad de la época; expanden su forma de actuar frente a un objetivo, a través de diferentes códigos decorosos, o que juegan con los conceptos de ficción y realidad, desde el recurso del metateatro, parece convergir para un mismo punto: el compromiso artístico del autor con la verosimilitud. Eso porque cuando Zara, en *Los baños de Argel*, se revela de alma

¹⁰³ “Queda expuesto, por tanto, de manera general qué es el alma, a saber, la entidad definitoria, esto es, la esencia de tal tipo de cuerpo. Supongamos que un instrumento cualquiera –por ejemplo, un hacha– fuera un cuerpo natural: en tal caso el ‘ser hacha’ sería su entidad y, por tanto, su alma, y quitada ésta no sería ya un hacha a no ser de palabra. Al margen de nuestra suposición es realmente, sin embargo, un hacha: es que el alma no es esencia y definición de un cuerpo de este tipo, sino de un cuerpo natural de tal cualidad que posee en sí mismo el principio del movimiento y del reposo. Pero es necesario también considerar, en relación con las distintas partes del cuerpo, lo que acabamos de decir. En efecto, si el ojo fuera un animal, su alma sería la vista. Esta es, desde luego, la entidad definitoria del ojo. El ojo, por su parte, es la materia de la vista, de manera que, quitada ésta, aquél no sería en absoluto un ojo a no ser de palabra, como es el caso de un ojo esculpido en piedra o pintado. Procede además aplicar a la totalidad del cuerpo viviente lo que se aplica a las partes ya que en la misma relación en que se encuentra la parte respecto de la parte se encuentra también la totalidad de la potencia sensitiva respecto de la totalidad del cuerpo que posee sensibilidad como tal. Ahora bien, lo que está en potencia de vivir no es el cuerpo que ha echado fuera el alma, sino aquel que la posee. El esperma y el fruto, por su parte, son tal tipo de cuerpo en potencia. La vigilia es enteiquia a la manera en que lo son el acto de cortar y la visión; el alma, por el contrario, lo es a la manera de la vista y de la potencia del instrumento. El cuerpo, a su vez, es lo que está en potencia. Y así como el ojo es la pupila y la vista, en el otro caso –y paralelamente– el animal es el alma y el cuerpo. Es perfectamente claro que el alma no es separable del cuerpo o, al menos, ciertas partes de la misma si es que es por naturaleza divisible: en efecto, la enteiquia de ciertas partes del alma pertenece a las partes mismas del cuerpo (Aristóteles, *Acerca del alma*, pp. 104-105).

cristiana, es su disfraz de mora lo que le permite a la trama mantener cierta coherencia entre el hecho de haber una creyente en Cristo viviendo en el entorno argelino; cuando la dama tapada de *El rufián dichoso* se declara enamorada de Lugo, es su antifaz lo que le concede al protagonista la posibilidad de comprobar su castidad, legitimando su futura santidad; cuando Roberto y Andrea, en *La gran sultana*, deciden disfrazarse de griegos como forma de acceder a la ciudad de Constantinopla, son sus máscaras las responsables por mantener la cohesión interna de la pieza y legalizar su estancia en dicha localidad. De la misma forma, cuando don Fernando se presenta como el cautivo Juan Lozano, o Margarita como la mujer vestida de hombre, en *El gallardo español*, son sus simulaciones lo que les posibilita alcanzar el entorno musulmán preservando la lógica de la trama; cuando Julia y Porcia, en *El laberinto de amor*, deciden vestirse como hombres, su cambio de género es lo que hace con que su viaje en busca de sus amores sea seguro y razonable, considerando el contexto de la época; cuando Angélica, en *La casa de los celos*, se disfraza de pastora, es su actitud la que se convierte en posibilidad de unión entre lo bucólico y lo paladino; cuando Cardenio y Torrente disimulan, en *La entretenida*, su real identidad fingiendo ser don Silvestre Almendárez y su criado, esta actitud les posibilita interpretar dichos roles en el intento de poner en práctica su embuste; lo mismo que en *Pedro de Urdemalas*, quien tiene sus timos legitimados por sus múltiples disfraces.

En este sentido, se hace posible comprender el enmascaramiento, tanto en las comedias ejemplificadas arriba como en los entremeses, como una técnica dramática conectada a una estrategia de mantenimiento de la verosimilitud en la

obra, aspecto este, sin duda, muy importante para el autor. Inevitablemente, dicho pensamiento alude al discurso del cura, presente en el *Quijote*, sobre la comedia, que parece sonar como la voz de Cervantes y su valoración del precepto:

Porque ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera scena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? ¿Y qué mayor que pintarnos un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo rectórico, un paje consejero, un rey ganapán y una princesa fregona? [...] y fundándose la comedia sobre cosa fingida, atribuirle verdades de historia y mezclarle pedazos de otras sucedidas a diferentes personas y tiempos, y esto no con trazas verisímiles, sino con patentes errores, de todo punto inexcusables? Y es lo malo que hay ignorantes que digan que esto es lo perfecto y que lo demás es buscar gullurías. [...] Y no sería bastante disculpa desto decir que el principal intento que las repúblicas bien ordenadas tienen permitiendo que se hagan públicas comedias es para entretener la comunidad con alguna honesta recreación y divertirla a veces de los malos humores que suele engendrar la ociosidad, y que pues este se consigue con cualquier comedia, buena o mala, no hay para qué poner leyes, ni estrechar a los que las componen y representan a que las hagan como debían hacerse, pues, como he dicho, con cualquiera se consigue lo que con ellas se pretende. A lo cual respondería yo que este fin se conseguiría mucho mejor, sin comparación alguna, con las comedias buenas que con las no tales, porque de haber oído la comedia artificiosa y bien ordenada saldría el oyente alegre con las burlas, enseñado con las veras, admirado de los sucesos, discreto con las razones, advertido con los embustes, sagaz con los ejemplos, airado contra el vicio y enamorado de la virtud: que todos

estos afectos ha de despertar la buena comedia en el ánimo del que la escuchare, por rústico y torpe que sea, y de toda imposibilidad es imposible dejar de alegrar y entretener, satisfacer y contentar la comedia que todas estas partes tuviere mucho más que aquella que careciere dellas, como por la mayor parte carecen estas que de ordinario agora se representan. (Cervantes, *Don Quijote*, pp. 553-555)

El recurso del enmascaramiento, que se manifiesta a través de las “identidades falsas, de los cambios de nombres y hasta de sexo” (Gómez Canseco y Valle Ojeda Calvo 2015: 50), excede el conocido argumento de enriquecimiento escénico, mostrándose fundamental para la concepción de un mundo literario poco clausurado, que apunta siempre “al escape, a través de la literatura, de los dogmas de su época” (Pérez Simón 2006), sin comprometer uno de los aspectos, quizá, más valorados por el autor alcaláino: la verosimilitud. Siendo así, Cervantes utiliza el enmascaramiento en sus personajes como una forma de poner de relieve lo establecido socialmente (como ocurre en las comedias *Los baños de Argel*, *El rufián dichoso*, *La gran sultana*, y en los entremeses *El juez de los divorcios*, *La elección de los alcaldes de Daganzo*, *La guarda cuidadosa* y *El retablo de las maravillas*); crear nuevas posibilidades de actuación de sus personajes, respetando los principios del decoro (como en *El gallardo español*, *La gran sultana* y en *El laberinto de amor*) y demostrar la tenue línea existente entre la realidad y la ficción, retomando la concepción de mundo como un inmenso teatro (como lo hace en *El gallardo español*, *La casa de los celos*, *La gran sultana*, *El laberinto de amor*, *La entretenida*, *Pedro de Urdemalas*, y en *El rufián viudo*, *El vizcaíno fingido*, *La cueva de salamanca* y *El viejo*

celoso), consciente de que la técnica también le garantiza coherencia dramática frente a su libertad creadora.

Es posible decir que este trabajo pone en evidencia cierto pensamiento dialéctico de Cervantes. Sus paradojas no se encuentran solamente en los títulos de sus obras, como *El rufián dichoso* o *El rufián viudo*, o en la conocida contradicción del loco lúcido del *Quijote*, sino también en la elección de los recursos escénicos del autor, como es el caso del enmascaramiento en sus comedias y entremeses. Con esta estrategia, Cervantes logra demostrar lo que un personaje es y aparenta ser, al mismo tiempo que consigue metaforizar las contradicciones de una sociedad estamental, basada en el status sobre una vivencia innoble; evidenciar la necesidad de conversión del rol en busca de emancipación, además de exponer la vida y no vida, la necesidad de ser uno mismo y otros, al borrar las fronteras entre realidad y ficción. La búsqueda cervantina por su verdad artística, quizá, esté en la manifestación de las contradicciones, como parte inherente de la existencia y, consecuentemente, del arte. Esencia y apariencia, vida y literatura, de este modo, pueden ser comprendidas como una dialéctica fundamental en el teatro cervantino.

Conclusão

Os disfarces das personagens cervantinas que compõem as *Ocho comedias y ocho entremeses* são analisados, no presente trabalho, segundo três possíveis categorias: a primeira, relacionada à sociedade do Século de Ouro, busca discutir as normas próprias do contexto social a partir do uso do disfarce; a segunda, conectada ao decoro, apresenta as formas de atuar das *dramatis personae* controversas e ampliadas por meio da máscara; a terceira, vinculada ao metateatro, mostra o desafio dos limites da ficção literária através do recurso do disfarce. Estas vertentes, longe de representar o esgotamento das possibilidades classificatórias das máscaras, procuram abarcar diferentes perspectivas (social, comportamental e dramática), visando evidenciar tanto a relação entre ser e parecer, desenvolvida por Cervantes em seu teatro, como traços da poética dramática do autor.

Falar de mascaramento no teatro de Cervantes é tratar necessariamente de conceitos como simulação e dissimulação, resultados do uso do disfarce que revela o que não é (simulação), ao mesmo tempo que esconde o que é (dissimulação), num jogo entre essência e aparência. O ser, ligado à personagem sem máscara, supõe o real dentro do mundo ficcional, enquanto que o parecer, correspondente ao disfarce, representa o fictício inserido na fábula teatral, podendo, não raras vezes, haver uma certa amálgama entre o que é e o que parece ser a personagem. É justamente essa interação entre essência e aparência, provocada pelo uso da máscara, a responsável por conferir certa complexidade às personagens encenadas, aumentando assim suas contradições e conflitos.

Não há espaço para personagens-tipo nesta construção, uma vez que a ideia do disfarce é justamente superá-los, seja para questionar um contexto social o um

costume da época, seja para provocar, a partir de técnicas dramáticas, o jogo entre ficção e realidade. Sendo assim, Cervantes parece colocar à prova, a partir de suas personagens disfarçadas, a separação entre pessoa dramática e sua máscara ou, como define Aristóteles, entre ser e parecer (alma e corpo), ao mesmo tempo que as aprofunda psicologicamente, dando-lhes facetas.

O fato de Cervantes desenvolver personagens que polemizam suas realidades, a partir de críticas à sociedade da época; que expandem suas formas de atuar frente a um objetivo, através de diferentes códigos decorosos, ou que jogam com os conceitos de ficção e realidade, desde o recurso do metateatro, parece convergir a um mesmo ponto: o compromisso artístico do autor com a verossimilhança. Isso porque quando Zara, em *Los baños de Argel*, revela-se de alma cristã, é o seu disfarce de moura que permite à trama manter uma certa coerência entre o fato de haver uma crente em Cristo vivendo em um ambiente argelino; quando a dama coberta de *El rufián dichoso* se declara apaixonada por Lugo, é o seu véu o que dá ao protagonista a possibilidade de provar sua castidade, legitimando sua futura santidade; quando Roberto e Andrea, em *La gran sultana*, decidem se fantasiar de gregos como modo de ter acesso à cidade de Constantinopla, são suas máscaras as responsáveis por manter a coesão interna da peça e legalizar sua estadia nesta localidade. Da mesma forma, quando dom Fernando se apresenta como o cativo Juan Lozano, ou Margarita como a mulher vestida de homem, em *El gallardo español*, são suas simulações o que lhes possibilita alcançar o espaço muçulmano preservando a lógica da trama; quando Julia e Porcia, em *El laberinto de amor*, decidem se vestir de homem, a mudança de

gênero é o que torna sua viagem em busca de seus amores segura e sensata, considerando o contexto da época; quando Angélica, em *La casa de los celos*, se disfarça de pastora, é a sua atitude que se converte em possibilidade de união entre o bucólico e o paladino; quando Cardenio e Torrente dissimulam, em *La entretenida*, sua real identidade fingindo ser dom Silvestre Almendárez e seu criado, esta atitude lhes possibilita interpretar tais papéis na tentativa de colocar em prática sua mentira; o mesmo que em *Pedro de Urdemalas*, personagem que tem seus golpes legitimados por seus múltiplos disfarces.

Neste sentido, faz-se possível compreender o mascaramento, tanto nas comédias exemplificadas como nos entremeses, como uma técnica dramática conectada a uma estratégia de manutenção da verossimilhança na obra, aspecto este, sem dúvida, muito importante para o autor. Inevitavelmente, este pensamento alude ao discurso sobre a comédia presente no *Quijote*, que parece soar como a voz de Cervantes e sua valorização do preceito:

Porque ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera scena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? ¿Y qué mayor que pintarnos un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo rectórico, un paje consejero, un rey ganapán y una princesa fregona? [...] y fundándose la comedia sobre cosa fingida, atribuirle verdades de historia y mezclarle pedazos de otras sucedidas a diferentes personas y tiempos, y esto no con trazas verisímiles, sino con patentes errores, de todo punto inexcusables? Y es lo malo que hay ignorantes que digan que esto es lo perfecto y que lo demás

es buscar gullurías. [...] Y no sería bastante disculpa desto decir que el principal intento que las repúblicas bien ordenadas tienen permitiendo que se hagan públicas comedias es para entretener la comunidad con alguna honesta recreación y divertirla a veces de los malos humores que suele engendrar la ociosidad, y que pues este se consigue con cualquier comedia, buena o mala, no hay para qué poner leyes, ni estrechar a los que las componen y representan a que las hagan como debían hacerse, pues, como he dicho, con cualquiera se consigue lo que con ellas se pretende. A lo cual respondería yo que este fin se conseguiría mucho mejor, sin comparación alguna, con las comedias buenas que con las no tales, porque de haber oído la comedia artificiosa y bien ordenada saldría el oyente alegre con las burlas, enseñado con las veras, admirado de los sucesos, discreto con las razones, advertido con los embustes, sagaz con los ejemplos, airado contra el vicio y enamorado de la virtud: que todos estos afectos ha de despertar la buena comedia en el ánimo del que la escuchare, por rústico y torpe que sea, y de toda imposibilidad es imposible dejar de alegrar y entretener, satisfacer y contentar la comedia que todas estas partes tuviere mucho más que aquella que careciere dellas, como por la mayor parte carecen estas que de ordinario agora se representan. (Cervantes, *Don Quijote*, pp. 553-555)

O recurso do disfarce, que se manifesta através das “identidades falsas, de los cambios de nombres y hasta de sexo” (Gómez Canseco y Valle Ojeda Calvo 2015: 50), excede o conhecido argumento de enriquecimento cénico, mostrando-se fundamental para a concepção de um mundo literário pouco clausurado, que visa sempre “al escape, a través de la literatura, de los dogmas de su época” (Pérez

Simón 2006), sem comprometer um dos aspectos talvez mais valorizados pelo autor alcalaíno: a verossimilhança. Sendo assim, Cervantes utiliza o mascaramento em suas personagens como uma forma de destacar o que é estabelecido socialmente (como ocorre nas comédias *Los baños de Argel*, *El rufián dichoso*, *La gran sultana*, e nos entremeses *El juez de los divorcios*, *La elección de los alcaldes de Daganzo*, *La guarda cuidadosa* y *El retablo de las maravillas*); criar novas possibilidades de atuação de suas personagens, respeitando os princípios do decoro (como em *El gallardo español*, *La gran sultana* e *El labirinto de amor*) e demonstrar a tênue linha existente entre a realidade e a ficção, retomando a concepção de mundo como um imenso teatro (como ocorre em *El gallardo español*, *La casa de los celos*, *La gran sultana*, *El laberinto de amor*, *La entretenida*, *Pedro de Urdemalas* e em *El rufián viudo*, *El vizcaíno fingido*, *La cueva de Salamanca* e *El viejo celoso*), consciente de que a técnica também garante coerência dramática diante de sua liberdade criadora.

É possível dizer que este trabalho evidencia um certo pensamento dialético de Cervantes. Seus paradoxos não se encontram somente nos títulos de suas obras, como *El rufián dichoso* ou *El rufián viudo*, ou na conhecida contradição do louco lúcido do *Quijote*, mas também na escolha dos recursos cênicos do autor, como é o caso dos disfarces empregados em suas comédias e entremeses. Com esta estratégia, Cervantes consegue demonstrar o que uma personagem é e aparenta ser, ao mesmo tempo que alcança metaforizar as contradições de uma sociedade estamental, baseada no status sobre uma vivência ignóbil; evidenciar a necessidade de conversão do papel em busca de emancipação, além de expor a vida e a não vida, a necessidade de ser si mesmo e outros, ao apagar as fronteiras

entre realidade e ficção. A procura cervantina por sua verdade artística, talvez, esteja na manifestação das contradições, como parte inerente da existência e, conseqüentemente, da arte. Essência e aparência, vida e literatura, deste modo, podem ser compreendidas como uma dialética fundamental no teatro cervantino.

Resumen

Este trabajo tiene, como objetivo, hacer un análisis del recurso del enmascaramiento presente en todas las obras teatrales que componen *Las ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, de Miguel de Cervantes. Responsable por distintas simulaciones y disimulaciones de roles - sea para cuestionar la realidad que circunda a los personajes, transformar los roles sociales o borrar las fronteras entre ficción y realidad - dicha técnica dramática se muestra vinculada a un juego entre esencia y apariencia que parece formar parte de la concepción *dramática* del autor. En este sentido, reflexionar acerca de la tensión entre el ser y el parecer de las figuras dramáticas presentes en las comedias y entremeses, a partir de sus disfraces, se hace fundamental para una mayor comprensión y valoración del teatro de Cervantes.

Resumo

Este trabalho tem, como objetivo, analisar o recurso dramático de mascaramento presente em todas as peças que compõem *Las ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, de Miguel de Cervantes. Responsável por diferentes simulações e dissimulações de papéis - seja para questionar a realidade que cerca os personagens, transformar papéis sociais ou apagar as fronteiras entre ficção e realidade - essa técnica dramática mostra-se ligada a um jogo entre essência e aparência que parece fazer parte da concepção dramática do autor. Nesse sentido, refletir sobre a tensão entre o ser e o parecer das figuras dramáticas presentes nas comédias e entremeses, a partir de seus disfarces, é essencial para uma maior compreensão e valorização do teatro de Cervantes.

Bibliografía

ABEL, L. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1968.

ABI-AYAD, A. "Las mujeres cervantinas en las obras de cautiverio", *Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 1999, pp. 173-184.

AGOSTINI DEL RÍO, A. A. *El teatro cómico de Cervantes*, Madrid, Imprenta Aguirre, 1965.

AGOSTINI, A. "El teatro cómico de Cervantes", *BRAE*, 1964, pp. 223-308.

ALBUISECH, L. "'Mezclar verdades con fabulosos intentos': metateatro y aporía en 'El gallardo español de Cervantes'", *Anales cervantinos*, Tomo 36, 2004, pp. 329-344.

ALCALDE FERNÁNDEZ-LOZA, P. "La verdad y la mentira en el teatro de Cervantes: el caso del 'Laberinto de amor'", *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, 2004, pp. 193-200.

AMENÁBAR, I. C. "El traje barroco en el virreinato del Perú 1650-1800: una metáfora del cuerpo", ZAFRA, R.; AZANZA, J. J., *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Akal, 2000, pp. 111-126.

ANDRÉS, C. "La representación del espacio y los objetos en 'El casamiento engañoso'", STROSETZKI, C. *Visiones y revisiones cervantinas: Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantinas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011, pp. 119-128.

ANDRES-SUÁREZ, I. "La autorreferencialidad en el teatro español del Siglo de Oro". En ANDRES-SUÁREZ, I.; LÓPEZ DE ABIADA, J. M.; RAMÍREZ

MOLAS, P. *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid, Editorial Verbum, 1997, pp. 11-29.

ARBOLEDA, C. *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*, Salamanca, Universidad, 1991.

ARELLANO, I. *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

ARELLANO, I. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 2008.

ARISTÓTELES. *Acerca del alma*, Madrid, Gredos, 2003.

ARISTÓTELES. *Ética Nicomaquea*, Buenos Aires, Colihue, 2007.

ARISTÓTELES. *Retórica*, Madrid, Gredos, 2014.

ARISTÓTELES. *Retórica*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1998.

ARJONA, J. H. "El disfraz varonil en Lope de Vega", *Bulletin Hispanique*, XXXIX, 1937, pp. 1-27, Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-disfraz-varonil-en-lope-de-vega--0/>, Acceso el 02/08/2021.

ASCENCIÓN SÁENZ, M. "‘El juez de los divorcios’ o la institución matrimonial en entredicho(s)", *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Volumen 2, 2004, pp. 1569-1576.

ASENSIO, E. "Entremeses", *Suma cervantina*, Londres, Tamesis Books, 1973, pp. 171-179.

ASENSIO, E. "Introducción", CERVANTES, M. *Entremeses*, Madrid, Castalia, 1970, pp. 7-49.

ASENSIO, E. *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Editorial Gredos, 1971.

BALLART, P. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.

BEL BRAVO, M. A. *La familia en la historia. Propuestas para su estudio desde la "nueva" historia cultural*, Madrid, Ediciones Encuentros, 2000.

BENNASSAR, B. *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 2010.

BIBLIOWICZ, A. *Cervantes y la Inquisición*, 2005, Disponible en http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/abril_05/25042005_01.htm, Acceso el 10/10/2016.

BRAVO-VILLASANTE, C. *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, SGEL, 1976.

BUNES IBARRA, M. A. de. *La imagen de los musulmanes y del Norte de África en la España de los siglos XVI y XVII. Los caracteres de una hostilidad*, Madrid, Consejo Superior de Investigación Científica, 1989.

CAMARERO, A. *La teoría ético-estética del decoro en la antigüedad*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2000.

CANAVAGGIO, J. *Cervantès dramaturge: Un théâtre à naître*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977.

CANAVAGGIO, J. *Cervantes*, São Paulo, Editora 34, 2005.

CANAVAGGIO, J. *Historia de la literatura española, El siglo XVII*, Tomo III, Barcelona, Ariel, 1995.

CANTALAPIEDRA, F. *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Kassel, Edition Reichenberger, 1995.

CARBALLO, L. A. de. *Cisne de Apolo*, Madrid, Aldus, 1958.

CARRASCÓN, G. "Disfraz y técnica teatral en el primer Lope", *Edad de Oro*, XVI, 1997, pp. 121-136.

CASALDUERO, J. *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1974.

CASCALES, F. *Tablas poéticas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tablas-poeticas--2/html/>, Acceso el 10/05/2016.

CASTIGLIONE, B. *Los cuatro libros del Cortesano*, Madrid, Librería de los Bibliófilos, 1873, Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-cuatro-libros-del-cortesano/>, Acceso el 20/12/2022.

CASTRO, A. "La edad conflictiva: castas, honra y actividad intelectual", RICO, F. *Historia y crítica de la Literatura Española*, Barcelona, Crítica, 1983.

CERVANTES, M. *Teatro completo*, Barcelona, Planeta, 1987.

CERVANTES, M. *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Crítica, 2001.

CERVANTES, M. *Novelas ejemplares*, Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2005.

CERVANTES, M. *Comedias y tragedias*, Madrid, Real Academia Española, 2015.

CHEVALIER, M. "Decoro y decoros", *Revista de Filología Española*, Tomo LXXIII, 1993, pp. 5-24.

CHUL, P. "La libertad femenina en los entremeses de Cervantes: 'El juez de los divorcios' y 'El viejo celoso'", *Anales cervantinos*, Tomo 35, 1999, pp. 111-126.

CICERÓN. *El orador*, Madrid, Alianza Editorial, 2017.

CLAMURRO, W. H. "'El Viejo celoso' y el principio festivo del entremés cervantino", *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 317-324.

CLOSE, A. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007.

CORCES, L. "Estudio genérico y metateatralidad en 'El retablo de las maravillas'", *Actas del XXXVIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*, Madrid, AEPE, 2003, pp. 35-42.

COTARELO Y MORI, E. "Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde finales del siglo XVI a mediados del XVII", REY HAZAS, A. *Teatro breve del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 14.

COTARELO Y VALLEDOR, A., *El teatro de Cervantes*, Madrid, RABM, 1915.

COUDERC, C. *Galanes y damas en la Comedia Nueva. Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana - Vervuert, 2006.

COVARRUBIAS HOROZCO, S. *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, Disponible en <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>, Acceso el 10/05/2016.

CRUZ DE AMENÁBAR, I., "El traje barroco en el virreinato del Perú 1650-1800: una metáfora del cuerpo", *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal Ediciones, 2000, pp. 111-126.

DÍEZ BORQUE, J. M. "El disfraz y otras estrategias para el éxito de la comedia", LOBATO, M. L., *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2011, pp. 21-36.

DÍEZ BORQUE, J. M. *El teatro en el Siglo de Oro*, Madrid, Taurus, 1988.

DÍEZ BORQUE, J. M. *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. "La sociedad española del siglo XVII", RICO, F. *Historia y crítica de la Literatura Española*, Barcelona, Crítica, 1983.

DORREGO, L. "'La entretenida': un entramado social", *La comedia de enredo, Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 23-38.

ELIAS, N. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

ENGUIX BARBER, R. "Metateatralidad y renovación dramática cervantina. Estudio de los elementos metadramáticos de 'Pedro de Urdemalas', 'El rufián dichoso' y 'El retablo de las maravillas'", *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, Número 19, 2015, pp. 447-474.

EREMIEV TORO, B. "El par simulación disimulación y el arte de saber vivir", *Alpha*, 28, 2009, pp. 169-180, Disponible en <http://www.scielo.cl/pdf/alpha/n28/art11.pdf>, Acceso el 20/11/2016.

ESCALONILLA, R. A. *La dramaturgia del disfraz en Calderón*, Pamplona, EUNSA, 2004.

ESTÉVEZ MOLINERO, Á. "La (re)escritura cervantina de 'Pedro de Urdemalas'", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Volumen XV, Number 1, Spring 1995, pp. 82-93.

EZQUERRO, M. "Análisis semiológicos de 'La cueva de Salamanca'", *Criticón*, Número 42, 1988, pp. 43-52.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M. *La sociedad española en el Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Gredos, 1989.

FERNÁNDEZ OBLANCA, J. *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo XVII*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1992.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, D. *Las comedias bizantinas de Lope de Vega: caracterización genérica, tradición y trascendencia*, Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016.

FERNÁNDEZ-SANTAMARÍA, J. A. "Simulación y disimulación. El problema de la duplicidad en el pensamiento político español del Barroco", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo CLXXVII, Cuaderno I, Madrid, 1980, pp. 741-767.

FINE, R. "Hacia una poética del personaje dramático cervantino", *Siglo de Oro español en España y América: Estudios y ensayos*, Neuquén, Editorial Nacional del Comahue, 2006, Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpr9k6>, Acceso el 01/01/2015.

FORESTIER, G. *Le théâtre dans le théâtre*, Genève, Droz, 1981.

HERMENEGILDO, A. "Mirar en cadena: artificios de la metateatralidad en Cervantes", HART, C. P.; HERMENEGILDO, A.; OLIVA, C. *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo*, Actas del Coloquio de Montreal, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pp. 77-92.

GARCÍA AGUILAR, I. "La entretenida", CERVANTES, M. *Comedias y tragedias*, Volumen complementario, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 135-146.

GARCÍA AGUILAR, I. "Nota 244+", CERVANTES, M. *Comedias y tragedias*, Madrid, Real Academia Española, 2015, p. 697.

GARCÍA GUTIÉRREZ, J. "Dos aspectos de la cosmovisión barroca: la vida como sueño y el mundo como teatro", *Revista de estudios extremeños*, Volumen 58, Número 3, 2002, pp. 863-976.

GARCÍA LORENZO, L. "Cervantes, Constantinopla y 'La gran sultana'", *Anales Cervantinos*, Tomo 31, 1993, pp. 201-213.

GOBAT, L. "Juego dialéctico entre realidad y ficción: 'El retablo de las maravillas' de Cervantes", ANDRÉS-SUÁREZ, I.; LÓPEZ DE ABIADA, J. M.; RAMIREZ MOLA, P. *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Verbum, 1997, pp. 73-97.

GÓMEZ CANSECO, L. "Lecturas cervantinas: La gran sultana, doña Catalina de Oviedo", CERVANTES, M. *Comedias y tragedias*, Volumen Complementario, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 111-123.

GÓMEZ CANSECO, L. "Nota 2084+", CERVANTES, M. *Comedias y tragedias*, Madrid, Real Academia Española, 2015, p. 543.

GÓMEZ CANSECO, L.; VALLE OJEDA CALVO, M. "Cervantes y el teatro", CERVANTES, M. *Comedias y tragedias*, Volumen complementario, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 9-60.

GONZÁLEZ GARCÍA, J. M. "Norbert Elias: literatura y sociología en el proceso de la civilización", *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, Número 65, 1994, pp. 55-77.

GONZÁLEZ GARCÍA, J. M. "Sociología e iconología", *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, Número 84, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1998, pp. 23-43.

GONZÁLEZ MAESTRO, J. "Cervantes y el entremés, poética de una comicidad crítica", *Con los pies en la tierra. Don Quijote en su marco geográfico e histórico*, XII Coloquio Internacional de la asociación de Cervantistas, Argamasilla de Alba, 2008, pp. 525-536.

GONZÁLEZ MAESTRO, J. "Poética clásica y preceptiva lopesca en el teatro experimental cervantino. Sobre decoro y polifonía", *El teatro en tiempos de Felipe II: Actas de las XXI Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 65-82.

GONZÁLEZ MAESTRO, J. "Poética del personaje en las comedias de Miguel de Cervantes", Nota 14, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Número 19.2, 1999, pp. 55-86.

GONZÁLEZ MAESTRO, J. *Calipso Eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2013.

GONZÁLEZ MAESTRO, J. *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid, Iberoamericana, 2000.

GONZÁLEZ, A. "El disfraz en las comedias cervantinas", *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 1998, pp. 583-589.

GONZÁLEZ, A. "Espectacularidad en dos comedias cervantinas con espacios italianos: 'El laberinto de amor' y 'La casa de los celos'", *Cervantes en Italia, Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantinas*, Asociación de Cervantistas, Palma de Mallorca, 2001, pp. 155-163.

GONZÁLEZ, A. "La propuesta dramática de *La entretenida* de Cervantes", *El escritor y la escena VIII: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1999, pp. 65-72.

GONZÁLEZ, L. "La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica", LOBATO, M. L. y DOMÍNGUEZ, F., *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2004, pp. 905-916.

GONZÁLEZ; A. "Ilusión y engaño en el teatro cervantino", *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglo de Oro: Actas Selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2007, pp. 207-219.

GRACIÁN, B. "El Discreto", Nota 3, *Oráculo manual y arte de prudencia*, Madrid, CSIC, 2003.

GRACIÁN, B. *El Héroe; El Discreto*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004, Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-heroe-el-discreto--0/html/000545ae-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_24_, Acceso el 01/12/2016.

GRACIÁN, B. *Oráculo manual y arte de prudencia*, Madrid, CSIC, 2003.

HERMENEGILDO, A. "Mirar en cadena: artificios de la metateatralidad en Cervantes". HART, C. P.; HERMENEGILDO, A.; OLIVA, C. *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo*, Actas del Coloquio de Montreal, 1997, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pp. 77-92.

HERMENEGILDO, A. "Sombras escénicas de la realidad y de la ficción: el teatro de Cervantes", *En torno al teatro del Siglo de Oro: XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería, 2001, pp. 23-38.

HERMENEGILDO, A.; RUBIERA, J.; SERRANO, R. "Más allá de la ficción teatral: el metateatro", *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, Número 5, 2011, pp. 09-16.

HERNANDEZ BERMEJO, M. A. "La imagen de la mujer en la literatura moral y religiosa de los siglos XVI y XVII", *Norba*, Número 8-9, 1987-88, pp. 175-188.

HORACIO. *Arte poética*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1984.

HORNBY, R. *Drama, Metadrama and Perception*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1986.

HSU, C. Y. "Sobre la figura de Trampagos en 'El rufián viudo'", *Anales Cervantinos*, Volumen 44, 2012, pp. 187-206.

INAMOTO, K. "La mujer vestida de hombre en el teatro de Cervantes", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12.2, 1992, pp. 137-143, Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cervantes-bulletin-of-the-cervantes-society-of-america--0/html/0278ae3e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_35.html#I_31_, Acceso el 01/04/2017.

JUÁREZ ALMENDROS, E. *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro*, Woodbridge, Tamesis, 2006.

JURADO SANTOS, A. *Tolerancia y ambigüedad en "La Gran Sultana" de Cervantes*, Kassel, Edition Reichenberger, 1997.

KUHNI, J. "Aspectos de la realidad y la ilusión, juegos semánticos del metateatro en 'Los baños de Argel' (1585-1595) de Miguel de Cervantes", LÓPEZ DE ABIADA, J. M.; RAMÍREZ MOLAS, P.; ANDRÉS-SUÁREZ, I. *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Editorial Verbum, 1997, pp. 49-58.

LAMA DE LA CRUZ, V. "Engañar con la verdad, 'Arte nuevo', v. 319", *Revista de Filología Española*, Tomo 91, 2011, pp. 113-128.

LARSON, C. "El metateatro, la comedia y la crítica. Hacia una nueva interpretación", *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, 1992, pp. 1013-1020.

LÁZARO CARRETER, F. "Imitación y originalidad en la poética renacentista", *Historia y crítica de la literatura española*, Volumen 2, Tomo 1, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 91-97.

LÓPEZ PINCIANO, A. *Philosophia antigua poética*, Madrid, Marsiega, 1953.

LUNA RUBIO, M. E. "La defensa de la libertad de la mujer y de los soldados-hidalgos en 'La guarda cuidadosa' De Miguel de Cervantes", *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Las dos orillas*, Tomo II, México, FCE, Asociación Internacional de Hispanistas, Tecnológico de Monterrey, El Colegio de México, 2007, pp. 321-330.

MAQUIAVELO, N. *El Príncipe*, Madrid, Cátedra, 1992.

MARAVALL, J. A. "La cultura del Barroco: una estructura histórica", RICO, F. *Historia y crítica de la Literatura Española*, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 49-52.

MARTÍN MORÁN, J. M., "Los velos de identidad en el 'Quijote'", *Atti della VI Giornata Cervantina*, Padova, Unipress, 2000, pp. 197-217.

MARTÍNEZ INIESTA, B.; MARTÍNEZ BENNECKER, J. B. "Ficción y realidad en el 'Retablo de las maravillas' de Cervantes", *Lemir*, 13, 2009, pp. 169-176.

MARTÍNEZ, M. J. "Burla y ejemplaridad en 'El viejo celoso'", *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 629-634.

MCKENDRICK, M. *Playing the King. Lope de Vega and the limits of conformity*, London, Tamesis, 2000.

MORALES, J. R. *Cervantinas y otras páginas*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Cátedra Jorge Guillén, 2006.

MOSCA, L. do L. S. *Retóricas de ontem e de hoje*, São Paulo, Humanitas, 2004.

NÚÑEZ RIVERA, V. "El rufián dichoso, entre verdades y fabulosos intentos", *Anales Cervantinos*, Volumen XLIX, 2017, pp. 119-152.

OEHRLEIN, J. "El actor en el Siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social", DÍEZ BORQUE, J. M. *Actor y técnica de representación del Siglo de Oro*, London, Tamesis Book Limited, 1988, pp. 17-34.

OLID GUERRERO, E. *Del teatro a la novela: el ritual del disfraz en las Novelas ejemplares de Cervantes*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2015.

ORTIZ, A. "La relación entre la tradición discursiva antisupersticiosa y la literatura española del Siglo de Oro. Cervantes y Alarcón", *Nuevos caminos del Hispanismo: Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Volumen 2, Madrid, Iberoamericana, 2010, p. 106.

ORTIZ, F. "Apología en defensa de las comedias", 1614, en ARJONA, J. H. "El disfraz varonil en Lope de Vega", *Bulletin Hispanique*, Tomo XXXIX, Número 2, Burdeos, 1937, p. 19, Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-disfraz-varonil-en-lope-de-vega--0/>, Acceso el 02/08/2021.

OSTERC, L. *El pensamiento social y político del Quijote*, Madrid, UNAM, 1988.

PÉREZ DE LEÓN, V. *Tablas destempladas: los entremeses de Cervantes a examen*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.

PONTÓN, G., “‘Representar lo que soy’: identidad y metateatro en ‘Las burlas de amor’”, *Anuario Lope de Vega, Texto, literatura, cultura*, XXVI, 2020, pp. 86-108.

PRESOTTO, M. “Vestir y desvestir: apuntes sobre la indumentaria en la dramaturgia del primer Lope de Vega”, *Annali di Ca’ Foscari*, XXXIV 1-2, 1995, pp. 365-383.

QUINTILIANO, M. F. *Instituciones oratorias*, Libro XI, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004, Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/instituciones-oratorias--0/html/ffbc2d6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_51.html#I_123_, Acceso el 01/08/2016.

Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*, 1726-1739, Disponible en <http://web.frl.es/DA.html>, Acceso el 10/08/2016.

Real Academia Española. *Diccionario de la Real Academia Española*, Disponible en <http://dle.rae.es/?id=5Ow0VXW>, Acceso el 10/08/2016.

REDONDO, A. *Revisitando las culturas del Siglo de Oro. Mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007.

RESTREPO-GAUTIER, P. “‘Y así, a todos os recibo a prueba’: Risa e ideología en ‘El juez de los divorcios’ de Cervantes”, *Anales Cervantinos*, Volumen 33, 1997, pp. 229-246.

REY HAZAS, A. “Las comedias de cautivos de Cervantes”, *Actas de las XVI Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Almagro, 1993, pp. 29-56.

REY HAZAS, A. "Cervantes se reescribe: teatro y 'Novelas Ejemplares'", *Criticón*, Número 76, 1999, pp. 119-164.

REY HAZAS, A. "Cervantes y el teatro", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 20, 2005, pp. 21-96.

REY HAZAS, A.; SEVILLA ARROYO, F. "Introducción", CERVANTES, M. *Teatro completo*, Planeta, 1987, pp. XI-LXXIII.

REY HAZAS, A.; SEVILLA ARROYO, F. "Nota 39", CERVANTES, M. *Teatro completo*, Planeta, 1987, p. 735.

REY HAZAS, A.; SEVILLA ARROYO, F. "Nota 24", CERVANTES, M. *Teatro completo*, Planeta, 1987, p. 726.

REY HAZAS, A.; SEVILLA ARROYO, F. *Cervantes: vida y literatura*, Madrid, Alianza, 1995.

RICAPITO, J. V. "Don Quijote y el 'Cortegiano' de Castiglione: un ejercicio en la imitación, el rechazamiento y la parodia", *Cervantes en Italia: Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 2001, pp. 349-361.

RICCI, T. "'La cortegiania' y la 'cortesana filosofía': B. Castiglione y B. Gracián", *Revista de Humanidades de Valparaíso*, Número 5, 2015, pp. 99-110.

RICO GARCÍA, J. M. "Nota 1486", CERVANTES, M. *Comedias y tragedias*, Madrid, Real Academia Española, 2015, p. 629.

RICO GARCÍA, J. M. "Nota 2497", CERVANTES, M. *Comedias y tragedias*, Madrid, Real Academia Española, 2015, p. 663.

RICO, F. *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona, Editorial Crítica, 1980.

RIVADENEIRA, P. *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano, para gobernar y conservar sus Estados*, Madrid, Oficina de Pantaleón Aznar, 1788.

RIVERO RODRÍGUEZ, M. *La España de Don Quijote. Un viaje al Siglo de Oro*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

ROBBINS, J. *Incomparable Realms*, Londres, Reaktion Books, 2022.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispánico*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2005.

RUIZ PÉREZ, P. "Dramaturgia, teatralidad y sentido en 'La casa de los celos'", *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 1990, pp. 657-672.

SABIK, K. "La evolución del teatro cervantino: teoría y práctica (comedias)", BERNAT VISTARINI, A. *Volver a Cervantes, Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, pp. 1035-1040.

SÁENZ, M. A. "Argumentos de persona del género deliberativo", *Edad de oro cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, 2006, pp. 551-556.

SÁEZ, A. J. "Mujeres de quita y pon. El examen de putas en 'El rufián viudo'", *Atlanta: Revista de las Letras Barrocas*, Volumen 3, Número 2, 2015, pp. 71-82.

SÁEZ, A. J. "Pedro de Urdemalas", CERVANTES, M. *Comedias y tragedias*, Volumen complementario, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 146-156.

SÁEZ, R. M. M.; PEIRÉ SANTAS, P.; PUEO DOMÍNGUEZ, J. C.; PUYUELO ORTÍZ, E. *El horacianismo en Bartolomé Leonardo de Argensola*, Madrid, Huerga & Fierro, 2002.

SÁNCHEZ LLAMA, I. "La lente deformante: la visión de la mujer en la literatura de los Siglos de Oro", *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Volumen 2, 1993, pp. 941-948.

SANTAMARÍA, M.M. *Acercamiento al pensamiento mágico y la superstición en el discurso literario de la Primera Modernidad española: Miguel de Cervantes y María de Zayas*, Disertación de Máster, Lincoln, University of Nebraska, 2016, Disponible en <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1020&context=modlangdiss>, Acceso el 09/05/2020.

SAPIENCIA, O. *Nuevo tratado de Turquía con una descripción [sic] del sitio y ciudad de Constantinopla, costumbres del gran Turco, de su modo de gobierno, de su palacio, consejo, martyrios de algunos martyres y de otras cosas notables*, Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1622, Disponible en <https://archive.org/details/A021027>, Acceso el 20/01/2022.

SOLOVIEV, V. *La gran controversia. Oriente y Occidente*, Buenos Aires, Dunken, 2012.

SOSA, M. B. "Estrategias metateatrales en 'Pedro de Urdemalas' (y su relación con la poética del 'Quijote')", *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, 2006, pp. 901-908.

SOSA, M. B. "Nuevas reflexiones en torno al metateatro en la escritura dramática cervantina", *Estudios de Teatro Español y Novohispano: Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filología y Literaturas Hispánicas, 2005, pp. 121-135.

TENORIO, O. "El laberinto en el Siglo de Oro", *Actas del Congreso 'El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio'*, Volumen 2, 2005, pp. 1613-1626.

THACKER, J. "La figura de la Comedia en 'El rufián dichoso' de Cervantes", *La comedia de santos: coloquio internacional*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 121-134.

THACKER, J. *Role-play and the world as stage in the "comedia"*, Liverpool University Press, 2002.

TOBAR QUINTANAR, M. J. "La originalidad de Cervantes en 'El rufián viudo'", *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, Número 17, 2017, pp. 279-294.

TORRES, S. "Di/simulación: los pliegues de la subjetividad a comienzos de la Modernidad", ACCETTO, T. *La disimulación honesta*, Buenos Aires, Cuenco de Plata, 2005.

URBINA, E. "Hacia 'El viejo celoso' de Cervantes", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38, 1990, pp. 733-742.

VALDÉS, J. *Diálogo de las lenguas*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004, Disponible en

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp26t4>, Acceso el 10/05/2016.

VEGA, L. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcms3r3>, Acceso el 16/05/2020.

VEGA, L. *Arte nuevo de hacer comedias*, Madrid, Cátedra, 2006.

VILLARINO CELA, M. "La metateatralidad en entremeses de Cervantes y su reescritura", PARODI, A.; D'ONOFRIO, J.; DIEGO VILA, J. *El Quijote en Buenos Aires: Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2006, pp. 901-908.

VIVAR, F. *Cervantes y los límites del ser*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana - Vervuert, 2014.

WARDROPPER, B. W. "Temas y problemas del Barroco español", RICO, F. *Historia y crítica de la literatura española*, Tomo III, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 5-48.

ZIMIC, S. "'El retablo de las maravillas', parábola de la mentira", *Anales cervantinos*, XX, 1982, pp. 153-172.

ZIMIC, S. "Algunas observaciones sobre 'La casa de los celos' de Cervantes", *Hispanófila*, 49, 1973, pp. 51-58.

ZIMIC, S. *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.

ZORITA BAYÓN, M. *Breve Historia del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Nowtilus, 2010.