

**DE LA TAPADA AL DESNUDO (EL VESTUARIO  
COMO SIGNO ESCÉNICO EN EL TEATRO ESPAÑOL)**

**JAVIER NAVARRO DE ZUVILLAGA**  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO  
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIFENSES  
1996



## DE LA TAPADA AL DESNUDO (EL VESTUARIO COMO SIGNO ESCÉNICO EN EL TEATRO ESPAÑOL)

JAVIER NAVARRO DE ZUVILLAGA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

Por el título de esta intervención se podría pensar que voy a hablar de las comedias de capa y espada, así como que lo del desnudo es un eufemismo. En cuanto a lo primero así es, pero ya veremos que no tanto en cuanto a lo segundo.

La comedia de capa y espada es la comedia de actualidad; en ella se pueden seguir acontecimientos del momento, como entradas reales<sup>1</sup> o controversias literarias<sup>2</sup>. Y los tipos que presentan son reflejo de las gentes que poblaban las ciudades españolas de la segunda mitad del siglo XVI y todo el siglo XVII. En cuanto a su vestuario se podría decir, como consecuencia de todo ello, que es también el vestuario del momento. Veremos que, en general, así es.

Leyendo a nuestros autores de preceptiva dramática de la época se aprenden algunas cosas sobre el vestuario teatral.

Cervantes nos hace un inventario de los aparatos que un autor de comedias del tiempo de Lope de Rueda disponía para sus representaciones y dice que “se encerraban en un costal y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado y en cuatro barbas y cabbelleras y cuatro cayados, poco más o menos”. Y más adelante nos dice que Navarro “mudó el costal de vestidos en cofres y baúles”<sup>3</sup>. Es decir, nos da el dato de que el vestuario teatral creció, al menos en cantidad, a lo largo de los dos primeros tercios del siglo XVI.

Por otro lado Pellicer de Tovar contempla el tema del vestuario como un precepto más de la comedia: “sea el precepto diez y siete el modo de vestir la comedia, pues la gala y el adorno en los que la representan es elocuencia muda que escuchan los ojos. Para lo cual necesita de acomodarse a los trajes de las naciones donde introduce el suceso, si es en Francia, Inglaterra, Roma, Alemania, España, Turquía o la India occidental y oriental, cuidar de advertir a los actores los usos de aquellas provincias según el tiempo de que escribe”<sup>4</sup>. Este preceptista, basándose en el *Ut pictura poesis*, nos dice, en magnífica expresión barroca, que el vestuario teatral es un lenguaje, con lo que adelanta de forma muy clara las modernas aproximaciones semióticas al tema. Pero también nos habla de la propiedad del vestuario, tanto en sentido geográfico como cronológico. No hay documento más claro que éste en cuanto a la consideración del vestuario teatral como tema de importancia en nuestro teatro barroco.

<sup>1</sup> Calderón, *Guárdate del agua mansa*

<sup>2</sup> Tirso, *El vergonzoso en palacio*

<sup>3</sup> Prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses*, Madrid 1615

<sup>4</sup> *Idea de la comedia de Castilla*, Madrid 1635, ms. 2255 de la B. N. de Madrid

Juan de Zabaleta afina aún más, pues hablando de lo que el espectador debe apreciar en una representación dice: "Observe nuestro oyente con gran atención la propiedad de los trajes, que hay representantes que en vestir los papeles son muy primorosos. En las cintas de unos zapatos se suele hallar una naturaleza que admira"<sup>5</sup>. O sea, nos dice Zabaleta, que algunos detalles del vestir pueden ser signos de la forma de ser de quien los lleva. Sólo me queda la duda de si se está refiriendo al personaje o al propio actor, pero el resultado, para el tema que nos ocupa, es prácticamente el mismo.

José Alcázar, en un apartado dedicado al traje nos advierte: "En el traje se deben considerar la propiedad y la riqueza. No debe el turco vestirse de vestidos alemanes, ni el español de arábigos. Los pintores persas, en adornando la cabeza de un hombre con sombrero, afirman que han representado un francés con todos sus números. Semejante error cometeríamos nosotros si representásemos un turco con ropilla y capa italiana y turbante"<sup>6</sup>. El texto de Alcázar se refiere fundamentalmente a la propiedad del vestido, pero introduce también algo que hasta ahora no había sido aludido por los preceptistas: la riqueza del vestido. Es una pena que el autor no se extienda sobre este último tema, como se ha extendido sobre el otro.

Podríamos resumir diciendo que desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII el vestuario teatral fue creciendo paulatinamente en cantidad y en calidad; y además se tuvo en cuenta su condición de signo escénico, constituyendo un lenguaje visual sobre el tablado.

Pero vamos a ver cómo algunas opiniones de testigos de la época contradicen las recomendaciones de nuestros preceptistas.

El francés Brunel, que viajó por España en el siglo XVII, refiriéndose a las representaciones en los corrales madrileños, dice: "Los trajes de los hombres no son ricos ni proporcionados a los asuntos. Una escena romana y griega se representa con los trajes españoles"<sup>7</sup>.

Pero por si la visión del extranjero pudiera parecer poco de fiar, he aquí lo que dice el propio Lope de Vega:

Los trajes nos dijera Julio Pólix,  
si fuera necesario, que en España  
es de las cosas bárbaras que tiene  
la comedia presente recibidas,  
sacar un turco un cuello de cristiano,  
y calzas atacadas un romano.<sup>8</sup>

Naturalmente una cosa es la teoría y otra la práctica.

<sup>5</sup> *El día de fiesta por la tarde*, Madrid 1960, ed. de G. I. Doty, Jena, 1938, p. 12

<sup>6</sup> *Ortografía castellana* (ms. ca. 1960), en B. J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, nº 96, I

<sup>7</sup> cit. por J. M. Díez Borque en *La vida española en el Siglo de Oro según los extranjeros*. Ed. del Serbal, Barcelona 1990, p. 225

<sup>8</sup> *Apre nuevo de hacer comedias*. Espasa-Calpe, Madrid 1981, p. 18

En relación con la riqueza del vestido es de consignar el hecho de las distintas prohibiciones que se promulgaron en contra de la misma. José Peñicor y Tovar nos da cuenta en marzo de 1644 de una de ellas, referida a “que farsantes ni farsantas no puedan salir al tablado con vestidos de oro ni de telas”<sup>9</sup>

Debo confesar que estoy asombrado. Una vez que me he puesto a estudiar en serio el tema del vestido en la comedia barroca he descubierto que es un asunto que tiene mucha mayor entidad de la que se pudiera pensar a primera vista.

No se trata ya sólo de los conocidos juegos escénicos de la tapada y el embozado o de los disfraces en todas sus variantes; se trata de que el vestido está presente en muchos más aspectos. No sólo es que el vestido sea protagonista o signifique esto o lo otro en muchos momentos, aparte de los juegos escénicos ya citados, sino que existen escenas y comedias que yo calificaría como “escenas y comedias de trapos”. Y las llamo así porque no es solamente el vestido y la ropa, sino hasta las propias telas quienes adquieren un gran protagonismo. Y además no sólo en las didascalias, sino en el propio texto que dicen los personajes. Por así decirlo, los personajes tienen los trapos en la boca.

Ejemplos significativos de esto son dos comedias de Lope. *La discreta enamorada*<sup>10</sup> comienza con una escena en la que aparecen madre e hija tapadas. En la escena IV del mismo Acto I Fenisa, la hija, deja caer el pañuelo al pasar ante Lucindo y, cuando éste lo recoge y se lo da, con el pretexto de asegurarse de si es suyo, se “desenfalda”, o sea, se destapa, para buscarse en las mangas y en las faldiqueras y todo este meneo de trapos se pone en boca de los personajes. En la escena VI, aún Acto I, vuelve a la carga:

BELISA (la madre): ¿Haste quitado tu manto?  
 FENISA: Quitado, señora, está.  
 BELISA: Pues toma ese manto allá.  
 (pp. 37-38)

En la escena XI del mismo acto Lucindo le anuncia a su criado que la obligará a hacerse pasar por mujer (“Yo te pondré un manto” (p. 54)) para dar celos a Fenisa. Poco después en la misma escena Hernando, criado de Lucindo, alude a las sábanas como disfraz. En la última escena de este acto, aparte de hacer alusión al pañuelo que Fenisa dejó caer, Lucindo, como pago a su ayuda para conseguir a Fenisa, le promete a Hernando “ropilla y calzas” (p. 66).

En la escena II del Acto II Hernando se ve obligado por Lucindo a hacerse pasar por mujer, poniéndose un manto y haciendo “saya del herrero” (pp. 71-72). A lo largo de la escena IV Hernando, así travestido, hace preguntas a Lucindo sobre su ropa: “¿Qué te parece la saya?” y “¿Llevo mal los bajos?” y Gerarda, al verle de esta traza, creyéndole mujer, comenta: “¿Gentil brío y arte tiene! A fe que es ropa de fama” (p. 73). Y este mismo personaje utiliza en la mis-

<sup>9</sup> *Avisos históricos ...* (1639-1644). Madrid *Semanario Erudito*, tomos 31-33 1790

<sup>10</sup> Espasa-Calpe, Col. Austral n° 842, Madrid 1981

ma escena esta metáfora: “¡Ay, amores lisonjeros./ de engaño y traición vestidos!” (p. 75). En la siguiente escena Lucindo le dice al travestido Hernando, para dar celos a Gerarda: “Mi bien, enfaldarse así/ parece mucho rigor./ Descubríos a esa dama./ pues Dios os dio tal belleza, ...” (p. 77). En la escena XII, en la que Lucindo corteja a Fenisa en la ventana, la dice a Fenisa al despedirse: “Dame alguna prenda tuya/ con que me vaya a acostar” (p. 88). En la escena XV Fenisa, para poder leer un papel de Lucindo, hace creer a su madre que es “memoria de vestidos míos que el capitán me ha dado ...” (p. 97). En la escena XVII la misma Fenisa, describiendo al Capitán lo sucedido la noche anterior, dice: “... sin luz no acierto el vestido,/ topo el manteo en efecto, ...” (p. 102).

En la escena I del Acto III se produce un intercambio de ropas entre Lucindo y Hernando y, con ese motivo, tiene lugar el siguiente diálogo:

HERNANDO - Mis telas son telarañas.  
¿Qué importa ser gentilhombre,  
si faltan galas?  
LUCINDO - Pues bien ...  
HERNANDO - Dame esa capa con oro.  
LUCINDO - Dirate, Hernando, un tesoro.  
Toma el sombrero también.  
HERNANDO - Tú podrás ponerte el mío.  
(*Cambian de capa y sombrero*)  
LUCINDO - A fe que quedo galán.  
HERNANDO - ¡Ah, Lucindo, cómo dan  
los vestidos talle y brío!  
(p. 114)

En la escena III Hernando entretiene a Belisa, haciendo como que la corteja mientras Lucindo corteja realmente a Fenisa, hija de aquélla. En su parlamento el criado hace referencia a las “tocas reverendas”, al “estupendo monjil”, al “chapín enlutado” y al “manto” de la más que madura y viuda señora.

En la escena VIII Gerarda confiesa que el que ella cree su marido, Doristeo, la ha encontrado disfrazada (p. 129). En la escena X Lucindo vuelve a hacer referencia, en presencia de Fenisa, a que su criado Hernando se disfrazó de mujer (p. 134). Y en la escena XI es el propio Hernando el que confiesa a Fenisa que él fue esa dama, “disfrazado con un manto”, de quien ella tiene celos (p. 137).

Fenisa le pide al Capitán en la escena XIII que venga a verla “muy galán y muy rebozado”.

En la escena XVI Hernando se refiere a Fenisa como “dama encubierta”.

En la escena XVIII el Capitán, refiriéndose a Doristeo y Finardo, confundiéndoles con Lucindo y Hernando, les denomina “aquellos enbozados”.

Finalmente en la escena XX Gerarda aparece en hábito de hombre.

Asimismo considero *El acero de Madrid*,<sup>15</sup> también de Lope, como “comedia de trapos”.

En la escena III del Acto I, en una situación muy parecida a la descrita antes en la escena

XI del Acto I de *La discreta enamorada*, se produce el siguiente diálogo entre Lisardo, el galán, y su criado Beltrán en relación con el guante y papel que dejó caer Belisa:

- LIS: A este guante deberás  
calzas, ropilla y jubón.  
BELT: ¡Oh milagro soberano  
y de ningún hombre oído  
que un guante hiciese un vestido,  
siendo oficio de la mano!  
Y el papel, ¿qué das por él?  
LIS: Camisas por él tendrás. (p. 963)

En esta comedia el criado no se disfraza de dama ...todavía, sino de médico (pp. 966 y 974).

La escena XII del Acto II transcurre en diálogo entre el caballero Octavio y su criado Salucio, mientras éste viste a aquél (p. 982).

En la escena V del Acto III se entabla el siguiente diálogo:

- RISELO: Tocas, medias, cintas, guantes,  
te quiero dar, prenda mía,  
mañana, en casa de la Hermosa,  
y de una tela vistosa.  
MARCELA: Téngase, que eso sería  
gasto excesivo.  
RISELO: Mi bien,  
yo gusto de esto.  
MARCELA: Yo no;  
oiga la que quiero yo.  
RISELO: ¿Qué quiere ella que le den?  
MARCELA: Doce varas de estameña  
para un hábito franciscano,  
con que me suba en un risco  
a ser fraíla barroqueña,  
y un poco de tafetán  
para cierto escapulario;  
Pero será necesario,  
si lo que pido me dan,  
pedir a Teodora el suyo,  
para que por su medida  
me lo corten. (p. 990)

Beltrán, en la escena IX del Acto III, hace referencia al episodio del *Poema de Fernán González*, según el cual el conde fue librado al ser disfrazado de mujer por la infanta, preludivando su propia escapada.

<sup>11</sup> O. C., Ed. Aguilar, México D. F. 1991, 11

En las dos últimas escenas de la comedia, el lacayo Beltrán, que ya se había disfrazado de médico, lo hace de mujer, con un manto, y Belisa se disfraza de hombre. Los propios personajes lo pintan así:

BEL: ¡Oh, lo que la noche encubre!  
BELT: ¡Gallarda vienes, por Dios!  
BEL: Trocado habemos los dos  
el ser que el hábito cubre.  
BELT: Yo llevo gentil galán.  
BEL: Yo llevo famosa dama. (p. 994)

En otra comedia nos da Lope noticia de los cambios en la moda, con este diálogo:

Don Gonzalo: Ahora bien, ¿qué hay en Madrid?  
Bernab: Han hecho la mejor  
cosa del mundo  
Don Gonzalo: ¿De qué manera?  
Bernab: Han desterrado las calzas.<sup>12</sup>

La aversión literaria por las calzas se inaugura en España con el *Diálogo sobre la invención de las calzas*, de Lope de Rueda en el que satiriza esta prenda y del que cito estos versos:

Yo sé quién medio enfermo  
De andar tan justo y atado,  
Tan enhiesto y estirado,  
Que me parece estafermo  
Cuando lo veo parado.<sup>13</sup>

Ya sabíamos que los personajes de Lope no tenían pelos en la lengua, pero ahora sabemos que, en muchas ocasiones, tiene los trapos en la boca.

También Calderón parece sentir cierta afición por poner los trapos en boca de sus personajes. En su comedia *Antes que todo es mi dama*<sup>14</sup>, la Jornada II se inicia con una escena en la que los dos lacayos, hartos de esperar despiertos a sus amos hasta las primeras luces, dialogan en estos términos:

MEND: ... ¿no basta  
que al amanecer, y que vestidos  
hasta estas horas nos tengan,  
grullas de capa y espada?  
HERN: ¡Pluguiera a Dios eso fuera  
cada noche!  
MEND: ¿Cada noche  
no acostarse?

<sup>12</sup> *La nueva victoria de Gonzalo de Córdoba*, 1622

<sup>13</sup> *Obras 1567-1579*, Col. de libros españoles raros y curiosos, Madrid, J. Perales y Martínez 1895-1896, p. 291

<sup>14</sup> O. C., Aguilar, Madrid 1973, T II

HERN: Pues ¿hubiera  
 cosa de más gusto que  
 sin tener uno pereza,  
 hallarse cada mañana  
 vestido? Porque ¿hay paciencia  
 para despertar un hombre  
 en camisa, y mirar llenas  
 todas sus sillas de alhajas  
 que ha de acomodar por fuerza?  
 Resuélvese en que ha de ser,  
 y por el jubón empieza.  
 Saca una pierna, y por un  
 calzón de lienzo la entra;  
 y después de haberla puesto  
 su escarpín y su calceta,  
 y su media y su zapato,  
 y su liga, zapato, media  
 y calzón, sacrificada  
 vuelve a sacar otra pierna.  
 Item más, otros calzones;  
 átales las bocas, tienta  
 las ligas, y halla que siempre  
 una está floja, otra prieta.  
 Con siete nudos y siete  
 lazadas, siete agüjetas  
 se ataca, tres y tres y una.  
 Ya en calzas y en jubón, llega  
 peine y escobilla, juecos  
 del copete y las guedejas:  
 lávase manos y cara,  
 pónese una bigotera  
 y encájase en cuello y manos  
 una golilla y dos vueltas,  
 una ropilla, una daga,  
 una pretina, y tras ella  
 espada, capa y sombrero.  
 ¿Y para que es toda esta  
 cáfila de alhajas? Para  
 quitárselas con la misma  
 orden a la noche. ¿Y hay  
 quien dormir vestido sienta,  
 ahorrando el dormir vestido  
 de tantas impertinencias?  
 (886)

Esto es evidentemente una sátira del vestir de los caballeros de la época que nos da, al mismo tiempo, fe de cómo era su atuendo y de en qué orden lo vestían. Y tiene un cierto eco del *Diálogo sobre la invención de las calzas*, de Lope de Rueda, que ya he citado.

La importancia como regalo, es decir económica, que Lope daba a las prendas de vestir en las dos comedias antes citadas, se repite en Calderón en *Los empeños de un acaso* cuando Don Diego le dice a Hernando, criado de Don Juan, como pago a que lleve un mensaje: "Toma, Hernando, por tu vida;/ que yo un vestido te ofrezco,/ si traes respuesta" (op. Cit., p. 1048). A partir de aquí el vestido andará en boca de Hernando con frecuencia: "¡Ay vestido,/ en qué confusión me has puesto"; "¡Válgame Dios! ¿Si el vestido/ será de color, o negro?" (p. 1048).

También en *En casa con dos puertas, mala es de guardar*, utiliza Calderón el regalo de un vestido al lacayo por parte de su señor, pero este caso le da pie a hacer una sátira de las mañas de los sastres. Transcribo el fragmento:

LISAR: Porque apruebas y no cansa,  
toma aquel vestido que luce  
de camino, Calabazas.

CALAB: Tus manos, señor, te beso  
de resultas de las plantas,  
no tanto por el vestido,  
aunque es dádiva extremada,  
como por dármele hecho:  
y en tanto que se levanta  
quien la ropa me ha de dar,  
escúchame en dos palabras  
lo que hecho un vestido ahorra.

(Hace las dos voces)

Señor maestro, ¿cuántas varas  
de paño son menester  
para mí? - Siete y tres cuartas.  
-Con seis y media la hace  
Quiñones. - Pues que le haga;  
mas si él saliere cumplido,  
yo me pelaré las barbas.  
-¿Qué tafetán? - Ocho. - Siete  
ha de ser. - No quite nada  
de siete y media. - ¿Ruan?  
-Cuatro. - No. - Si un dedo falta,  
no puede salir. -¿De seda?  
-Dos onzas, treinta de lana.  
-¿Bocací a los bebederos?  
-Media vara. -¿Angeo? -Otra tanta.  
-¿Botones? -Treinta docenas.  
-¿Treinta? -¿Habrás más de contarlas?  
Cintas, faltriqueras, hilo:  
vamos con todo esto a casa.  
Junte vuesarced los pies,  
ponga derecha la cara,  
tienda el brazo. -Seor maestro,  
son matachinas. -¿Qué gracia  
haré el calzón! -Oye ested,

la ropilla ancha de espaldas,  
 derribadica de hombros,  
 y redondita de falda.  
 -Frisa para las faldillas  
 haber sacado nos falta.  
 -Póngala usted. -Que me place.  
 -¡Ab! Si; esto se me olvidaba:  
 entretelas. -Deste viejo  
 ferreruelo me las haga.  
 -Voy a cortarlo al momento.  
 -¿Cuándo vendrá esto? -Mañana  
 a las nueve. -La una es:  
 ¡oh, cuánto este sastre tarda!  
 -Seor maestro, todo el día  
 me ha tenido usted en casa.  
 -No he podido más, que he estado  
 acabando una enaguas  
 que, como mil paños llevan,  
 no fue posible acabarlas.  
 (Otra voz)  
 -¡Ah! Caballero, muy seca  
 está esta obra. -Remojarla.  
 -Angosto vino el calzón.  
 -De paño es, no importa nada,  
 que luego dará de sí.  
 -Esta ropilla está ancha.  
 -No importa nada, es de paño,  
 que ella embeberá (así basta,  
 que los paños dan y embeben  
 como el sastre se lo manda.)  
 -El ferreruelo esta corto.  
 -Más de media liga tapa  
 y ahora no se usan largos.  
 -¿Qué se debe? -Poco o nada:  
 veinte del calzón, veinte  
 de la ropilla y sus mangas,  
 diez del ferreruelo, treinta  
 de los ojales... y tantas  
 impertinencias, que en fin,  
 que me venga o que me vaya,  
 quien me da un vestido hecho  
 me da la mejor alhaja.  
 (op. cit., p. 294)

Además de lo dicho, este largo parlamento nos da cuenta de las prendas que se usaban, de las telas que se empleaban para hacerlas, de las medidas que se utilizaban y de los precios que costaban.

En este sentido no quiero dejar de citar otro fragmento en el que Calderón nos da con precisión la noticia de determinadas prendas que han pasado de moda. Se trata de cuando Eugenia, la protagonista de *Guárdate del agua mansa*<sup>15</sup>, le dice a su amiga Clara:

Los non fagades de antaño  
Que hablaron con las doncellas  
Y las demás deste caso,  
Con las calzas atacadas  
Y los cuellos se llevaron  
A Simancas, donde yacen  
Entre mugrientos legajos  
(382)

Recordemos que en un pasaje antes citado Calderón nos describía muy bien lo que eran las calzas atacadas, a las que también se refería Lope en su *Arte nuevo...* (ut supra)<sup>16</sup>. Como esta comedia se puede fechar como pronto en 1649, ya que las dos jóvenes protagonistas asisten a la entrada de D<sup>a</sup> Mariana de Austria en Madrid, quiere decirse que para esta fecha ambas prendas estaban pasadas de moda. Lo de las calzas ya lo sabíamos, desde 1622, por Lope (ut supra).

No acaban aquí las referencias al vestido en esta comedia. Cuando Don Alonso presenta a sus hijas a Don Toribio y éstas le hacen ascos, les dice su padre: “¡Os habrá el estilo y traje/ desagradado!” (op. cit., p. 383). Bien es verdad que Calderón lo presenta como un fantoche y especifica que va “vestido de camino ridículamente”. (op. cit., p. 382) Y en el mismo párrafo les advierte: “...porque no quiero/ Que lo que a mi me ha costado/ Tanta fatiga y anhelos,/ Me malbarate un mocito/ Que gaste en medias de pelo/ Más que vale un mayorazgo./ Si viera por un sombrero/ De castor dar veinte o treinta/ Reales de á ocho yo a mi yerno/ Sacados de mi sudor,/ Perdiera mi entendimiento...”<sup>17</sup>.

Aún utiliza Calderón otra prenda de vestir en la misma comedia: el guardainfante. No hay termino más expresivo de la función de un objeto que éste, pues es una prenda con la que podían ocultar su estado las mujeres embarazadas, aunque lo llevaban en cualquier estado<sup>18</sup>. Don Toribio, que es de pueblo, alcanza a ver esta prenda, hecha de armadura de alambre y cintas, en el cuarto de D<sup>a</sup> Eugenia y la confunde con una escala, denunciándolo al padre de la joven, Don Alonso, el cual, que sí sabe lo que es, monta en cólera con el joven por su falta de entendimiento. Pero esta confusión entre una prenda que sirve o puede servir para ocultar una situación vergonzosa - pues si no, no se ocultaría - y un objeto que sirve para acceder a la intimidad del cuarto sin ser visto, supone una equivalencia semántica. Pero además pone una nota de atrevimiento en la comedia, que se acepta porque viene de un ignorante. Pero el atrevimiento

<sup>15</sup> B. A. E., t IX

<sup>16</sup> Atacar significa abrochar, pero ya hemos visto de qué manera se abrochaban estas calzas.

<sup>17</sup> Las medias de pelo son de seda cruda.

<sup>18</sup> Carranza, *Discurso contra los malos trajes*, 1636. cit. Por C. Bernis en D. Castillejo, *El corral de comedias - Escenarios, sociedades, actores*. Teatro Español, Madrid 1984, p. 164

de Don Toribio - es decir, de Calderón - llega a que cuando Don Alonso se retira encolerizado por la increíble confusión de Don Toribio y queda este pensativo con el guardainfante en la mano, aparece la dueña Mari-Nuño, que es como decir mari-macho, que le pregunta: "¿Qué haces aquí desta suerte, / con aque-se guardainfante?" Y Don Toribio contesta: "Aquí, si saberlo quieres, / me estaba pensando cosas..." (p. 396). El espectador sabe, por lo que acaba de pasar, que Don Toribio se refiere a que no está muy convencido de la utilidad del guardainfante, entre otras cosas porque nadie se lo ha explicado; pero al mismo tiempo, no se le escaparía al espectador el doble sentido de la frase.

Veremos también en esta comedia de Calderón el juego de mantos y de tapar y destapar.

Una escena que es muy usual en las comedias es la del caballero o galán vistiéndose ayudado por su criado. Esta escena ya la vimos en *El acero de Madrid* (Lope, acto II, escena XII, ed. cit. p. 982) y también aparece en *Dicha y desdicha del nombre* (Calderón, O. C., p. 1814) y en *No puede ser... el guardar una mujer* (Moreto, Jornada I, Esc. II, CNTC, Madrid 1987, p. 21), entre otras.

Otro autor que hace a los trapos protagonistas en una comedia es Agustín de Moreto. Efectivamente en *El lindo Don Diego*, con la que el autor transforma una comedia de capa y espada en comedia de figurón<sup>19</sup>, nos presenta así al protagonista en boca del criado Mosquito:

El es tan rara persona,  
que, como se anda vestido,  
puede en una mojjanga  
ser figura de capricho.

...  
Tan ajustado se viste,  
que al andar sale de quicio,  
porque anda descoyuntado  
del tormento del vestido.  
(id., p. 572)

También hay aquí un eco del *Diálogo...* de Rueda antes citado.

Por terminar con estas "comedias de trapos" quiero citar otro trapo, al que, por así decirlo, entran todos los dramaturgos o, mejor dicho, muchos personajes de muchas obras de todos ellos, que es el llamado "pañó", trapo que aparece en todas las comedias de capa y espada. Si bien las excede ya que, en realidad, aparece en todas las comedias de corraí, y aún en las de corte. Pero no he querido prescindir de esto, ya que esa expresión tan frecuente de "estar al pañó", si bien se refiere a la escenografía y no al vestuario, está muy en sintonía con el tema que estamos tratando.

Taparse y desnudarse son los dos extremos del vestido. Por razones obvias de moral religiosa y social, en la comedia barroca se da mucho más el primer extremo. Pero veremos que hay muchas aproximaciones al segundo, llegando en muchas, muchísimas ocasiones al desnu-

<sup>19</sup> Díez Borque, J. M., *Antología de la literatura española III*. Biblioteca Universitaria Guadiana, Madrid 1975 p.569

do integral. Si bien se trata de un desnudo muy peculiar. Pero vayamos por partes.

El título de una comedia de Calderón, *El escondido y la tapada*, epitoma uno de los principales juegos escénicos de la comedia de capa y espada y al mismo tiempo nos hace ver la equivalencia entre taparse y esconderse.

Otra forma de taparse o esconderse, que es también muy frecuente en la comedia barroca, es el disfrazarse. Lo cual es casi un estadio intermedio entre taparse y esconderse.

Y dentro del disfraz el que se da con mayor frecuencia es el travestismo, es decir la persona que se viste como si fuera del sexo contrario. El travestismo que más abunda es el de la mujer que se disfraza de hombre, pero también se da, en menor medida, el opuesto.

Bances Candamo, dramaturgo de finales del XVII, define así las comedias de capa y espada: "... aquellas cuyos personajes son solo caballeros particulares, como Don Juan, y Don Diego, etc., y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y en fin aquellos sucesos más caseros de un galanteo."<sup>20</sup> Más adelante nos dice que estas comedias "han caído ya de estimación, porque pocos lances puede ofrecer la limitada materia de un galanteo particular que no se parezcan unos a otros, y solo Don Pedro Calderón los supo estrechar de modo que tuviesen viveza y gracia, suspensión en enlazarlos, y travesura gustosa en deshacerlos" (id. id.). Y concluye haciendo defensa en cuanto a la honestidad de este género de comedias, en oposición a los ataques del padre Camargo, arguyendo que "las más fenecen en casamiento" (id. id. p. 348).

Este testimonio de la época es interesante porque nos hace ver que el frenético juego escénico de estas comedias es la única alternativa que había al drama de honor: o se mataba a la adúltera o se planteaba el juego de la confusión a base de escondidos, tapadas, disfrazados, travestidos, que daba lugar a situaciones de gran ambigüedad, al borde del adulterio y hasta del incesto y de la homosexualidad, pero todo dentro de un orden, es decir terminaba en casamiento, muchas veces múltiple. La comedia de capa y espada es el drama de honor frivolidado, es la rigidez moral y el convencionalismo social tomado a chirigota, como única salida para poder soportarlos, pero para poder jugar ese juego el final tenía que ser "feliz", y así "las más fenecen en casamiento". Esta misma expresión de Bances Candamo, no se si con intención o no, tiene un significado ambiguo, un doble sentido, ya que se puede tomar como que "concluyen en casamiento" o como que "el casamiento les hace morir"; es decir, hace fenecer toda esa vida amorosa que la comedia ha presentado<sup>21</sup>.

Vayamos, pues, al extremo del taparse y del esconderse. En *Guárdate de agua mansa*, Eugenia, la que va de agua ruidosa, hablando con la "mansa" de Clara, su hermana, se expresa en los términos que he citado más arriba y continúa así:

Don Escrúpulo de honor  
Fue un pesadísimo hidalgo,  
Cuyos privilegios ya

<sup>20</sup> «Teatro de los teatros...», Madrid ca. 1690. en P. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo. *Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco*. Ed. Gredos, Madrid 1971. p. 347

<sup>21</sup> Algo parecido ocurrió en la sociedad burguesa europea del XIX con el vodevil y no en vano decía Angel Facio que Calderón inventó el vodevil (no hay burlas con Calderón...)

No se ven de puro rancio.  
 Yo he de vivir en la corte  
 Sin melindres y sin ascos  
 Del que dirán, porque se  
 Que no dirán que hice agravio  
 A mi pundonor; y así,  
 Derribado al hombro el manto,  
 Descollada la altivez,  
 Atento el desembarazo,  
 Libre la cortesanía.  
 He de correr a mi salvo  
 Los siempre tranquilos golfos  
 De calle Mayor y Prado,  
 Cosaría de cuantos puertos  
 Hay desde Atocha a Palacio.”  
 (op. cit., p. 382)

Más adelante le dice Clara a Eugenia, al salir a la calle para ir a misa: “Echate el manto/ Que hay gente en la calle, Eugenia,” y esta le contesta: “¿Que he hecho yo para no andar/ con la cara descubierta?” (op. cit., escena IV, jornada II, p. 386).

Finalmente Don Alonso, padre de ambas, cuando les anima a salir a ver la entrada de Doña Mariana de Austria, futura esposa de Felipe IV, les dice: “Os poned los mantos, y id” (op. cit., jornada III, escena V, p. 393).

De todas estas citas podemos deducir primero que la convención social era que las mujeres honestas debían salir con el manto tapándoles la cara y segundo que Eugenia es una mujer rebelde que no comulga con convencionalismos. Su discurso lo calificaríamos hoy de feminista, pero de un feminismo militante. De ello serían aval estos dos versos: “Derribado al hombro el manto/ Descollada la altivez”; esto no es ya una defensa del derecho a mostrar el rostro, es un alegato en contra de la tácita prohibición de hacerlo. Por lo que dice y por cómo lo dice, yo me atrevería a calificarla no ya de mujer descubierta, sino de “anti-tapada”.

Precisamente es ésta condición de Eugenia la que le permite a Calderón un equívoco típico de estas comedias que se origina del cambio no intencionado que hacen la dos hermanas, tapándose la que iba descubierta y descubriéndose la que iba tapada y pasándose el pañuelo una a otra:

CLARA:        Sin pañuelo me he venido,  
                   El tuyo, hermana, me presta;  
                   que ir tapada me congoja. (Destapase).

EUGENIA:     A mi el venir descubierta,  
                   Pues por si fue encuentro acaso,  
                   que me hallan visto me pesa.  
                   (Tapase, y da el pañuelo a Clara.)  
                   (op. cit., pp. 386-87)

Calderón nos da los motivos, según la ocasión, del taparse las damas. En *Guárdate del agua mansa*, al referirse Don Juan a Doña Eugenia, a la que no ha visto con la cara descubierta y no notar en ella mudanza, deduce que su amor por él tampoco ha mudado: “Porque es el rostro volante/ Del reloj que anda en el pecho” (id. p. 387). De manera que, tapándose la cara, nadie se entera de cómo va el reloj.

En otras comedias nos deja claro Calderón en qué situación una dama debe cubrirse. En los empeños de un acaso entran en una sala Leonor por una puerta, tapada, y por otra Don Juan.

LEONOR: .... Ya entró  
un caballero, a quien no  
conozco. Encubrirme quiero,  
¡Ay! ¡De cuantas veces muerdo!  
DON JUAN: No, señora, porque yo  
entre, os recatéis así,  
ni os de el mirarme cuidado;  
...  
(O. C. p. 1070)

En *No hay cosa como callar*, dice Marcela a Inés, refiriéndose a Don Juan: “Tápate, porque no pueda/ conocernos...” (O. C., p.1002).

También en otros autores encontramos ese tipo de justificación, como en este fragmento de Moreto, en la que Don Félix le dice a Doña Inés: “Encúbrete bien la cara/ que, aunque es de noche, sus luces/ para conocerte bastan/ e importa el ir encubierta/ hasta remediar la falta ...” (*No puede ser...*, jornada III, esc. XVIII, op. cit. p. 145).

Calderón, para quien la palabra es el pincel con que pinta lo que el espectador ha de ver mientras escucha, hace que el hecho de taparse o destaparse una dama no sea simplemente el cubrir o descubrir su rostro, sino que sea metáfora de su actitud u de su situación anímica. Así, en *Cuál es mayor perfección*, Beatriz, tapada, se hace pasar por otra ante Félix, su amado, para advertirle del peligro que corre y le dice:

Un poderoso enemigo  
tenéis, de tantas cautelas,  
que quizá hablando con vos  
está, y cuando más os muestra  
descubierta el alma, es cuando  
la tiene más encubierta.  
(O. C. p. 1646)

A este respecto el prof. Varey, analizando a D<sup>a</sup> Angela, protagonista de *La dama duende*, dice que “...el velo de la tapada que impide que los caballeros reconozcan su identidad, es el equivalente, en cuanto a la indumentaria, de la metáfora de la oscuridad” Y también que “D<sup>a</sup> Angela se ofrece como un enigma, una cosa encubierta (idea reforzada por el velo que le ocul-

ta las facciones).”<sup>22</sup>

Para el prof. Schizzano “El manto encubre e inhibe la sexualidad y llega a representarla por identificación referencial. Esto acontece tanto por metonimia de lo encubierto como por metáfora del sistema de prohibiciones, por medio del cual el deseo sexual se exalta y especifica.”<sup>23</sup>

Pero la tapada no es completamente impune, pues el manto sólo le tapa la cara y el vestido la delata. El siguiente diálogo nos descubre parcialmente a la “tapada”:

ELVIRA: [ Oíd, hidalgo.

HERNAN: Mi señora, tapada,  
si venís de otra parte desmayada  
a que os socorra yo, tarde sospecho  
que venís; que ese paso está ya hecho.

ELVIRA: ¿Habéisme conocido?

HERNAN: Si reparo en el talle y el vestido,  
vos sois una civil, baja señora.  
(Calderón. *Los empeños de un acaso*, O. C., p. 1069)

El que quiere saber algo sobre la tapada analiza su vestido y de ahí deduce qué tipo de persona puede ser. Es aquello de que el hábito hace al monje. Naturalmente se trata de un juego escénico, si no se entendería que un amante no reconozca a su amada ni siquiera en la voz, simplemente porque lleva la cara tapada, como ocurre en tantas ocasiones en estas comedias (un ejemplo: *La estrella de Sevilla*, de Lope, O. C., t.I, pp. 564-565).

Para Calderón cualquier cosa que el espectador ve tiene un sentido a otros niveles y así dice por boca de un personaje que se dirige no a una, sino a dos tapadas que quieren irse sin hablar con él: “Embozadas hermosuras,/ que detrás de ese nublado,/ antes de haberme alumbrado,/ me queréis dejar a oscuras...”.

Es un tema a investigar, pero creo que está muy claro que la “tapada” es una herencia árabe, como es una herencia árabe la arquitectura de la mayor parte de los corrales de comedias de España<sup>24</sup> y lo son tantas costumbres que aún imperaban en España en el siglo XVII y de las que estas comedias nos dan fe (por ejemplo, el estrado, del que Calderón habla, sin ir más lejos, en *Guárdate del agua mansa*, comedia que he comentado más arriba (op. cit., p. 382).

La réplica masculina de la tapada es el embozado, del que estas comedias están también llenas. Sin embargo el embozado no tiene la fuerte connotación de recato o decencia que tiene la tapada, si bien ambos coinciden en que no se les conoce (reconoce diríamos hoy). Efectivamente, en muchas ocasiones tapadas y embozados cumplen esa función escénica de ser desconocidos para los demás personajes, lo que permite el sustancioso juego de los equívocos. En

<sup>22</sup> “La dama duende de Calderón: Símbolos y escenografía”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Anejos de Segismando, 6, I I, C.S.I.C., Madrid 1983, p. 174 y p. 179

<sup>23</sup> “El fantasma en *La dama duende*: una estructuración dinámica de contenidos”, id. id., p. 642.

<sup>24</sup> Véase mi trabajo “Los espacios escénicos en el teatro español del siglo XVII”, V Jornadas de teatro clásico español de Almagro, Ministerio de Cultura, Madrid 1983.

cualquier caso está claro que quien no va con la cara descubierta y no tiene la excusa del recato, no se puede decir que tenga intenciones muy ortodoxas de acuerdo con la moral de la época. (No digamos cuando se tiene la excusa del recato). Estas intenciones están siempre relacionadas en estas comedias con la intriga amorosa. Así el embozado o bien va a cortejar a una dama y, por si acaso le descubren, no quiere ser conocido o bien va a vigilar a una dama por si ésta no procede conforme a sus deseos o bien quiere impedir el galanteo de otro caballero o tomar venganza de él. Las más de las riñas (luchas con espadas) de estas comedias son entre embozados.

Tampoco los embozados quedan completamente impunes. Cuando en *El laberinto de amor* de Cervantes<sup>25</sup>, Manfredo, con un tafetán por el rostro, aparece ante el Juez y el Duque, el primero dice: "Tampoco es este Dagoberto" y el segundo contesta "El tallo no nos dice que es él" (G. C., t I, p. 544).

Ya dije antes que entre el taparse y el destaparse está la postura intermedia de disfrazarse. Es esta una de las artimañas más utilizadas por los personajes de las comedias de capa y espada. La tapada y el embozado no se disfrazan de nadie en concreto: son el prototipo del desconocido. Pero luego estén los que adoptan una personalidad definida mediante un disfraz.

Así en *El laberinto de amor* de Cervantes, Rosamira y Porcia intercambian vestidos y rebozos (op. cit., p. 531), y Lope hace que Lucindo y su criado Hernando intercambien las ropas en *La discreta enamorada* (op. cit., p. 114).

Siguiendo a Cervantes y a Lope, Calderón, en *El acuso y el error*, hace que Gilleta, villana, se haga pasar por Diana, dama, sin más que ponerse el vestido con que antes el espectador ha visto a ésta, lo cual se basa en el código tácito, al que ya me he referido antes, de que "el hábito hace al monje" sobre el escenario. Este mismo juego lo repite Calderón con personajes similares y del mismo nombre en *La señora y la criada* (O. C., p. 727 y p. 848) y lo vuelve a repetir en *El encanto sin encanto* (O. C., p. 1608). Calderón hace aparecer la dama disfrazada de criada en *Con quien vengo, vengo* (O. C., p. 1137) y al Conde en traje de criado en *Basta callar* (O. C., p. 1717).

En *Los melindres de Belisa* de Lope, Felisardo y Ceña se disfrazan de esclavos por indicación de Eliso (O. C., p. 1312).

En *El villano en su rincón*, de Lope, el rey se disfraza de villano con estos versos: "Con diferente vestido/ de mi profesión real,/ vengo a ver este sayal/ de la majestad olvido" (O. C., t I, p. 1190).

Un caso extremado del disfraz es el de Gil, el gracioso de *La devoción de la cruz*, de Calderón, que copia el vestido de los que le rodean, ya que, como dice el prof. Varey, "no es quien es", careciendo como carece de identidad, de centro vital de su ser."<sup>26</sup>

Una comedia con mucho disfraz es *No puede ser... el guardar una mujer*, de Moreto<sup>27</sup>, en la que Tarugo, el criado de Don Félix de Toledo, se disfraza primero de sastre (Jornada I, Esc.

<sup>25</sup> O. C., I, Ed. Aguilar, México 1991

<sup>26</sup> Ed. de la Universidad Autónoma, Madrid 1986, p. 296

<sup>27</sup> CNTC, Madrid 1987

XI, p. 50) y luego de indiano (Jornada II, Esc. XVII, p. 142).

Como ya sabemos, el disfraz que más se da en las comedias de capa y espada, quizá porque es el que más se presta a mayores equívocos y a situaciones más pintorescas y divertidas es el de mujer vestida de hombre. En realidad este tema arrastra toda una historia de prohibiciones basadas en el morbo de lo erótico en general y de lo equívoco en particular. Un cronista del primer cuarto del siglo XVII lo explica claramente. Nos dice que "...reinando el sabio y prudente rey don Felipe II, por evitar algunos inconvenientes y por mayor honestidad en las comedias, se quitó el representar las mujeres [año 1586] por parecer que el verlas vestidas curiosamente, ya de su traje, ya del de varón, cuando se ofrecía, incitaba a torpes y deshonestos deseos; y así se mandó que en su lugar fuesen los representantes muchachos de mediana edad, y de este modo se representó algún tiempo. Después, pareciendo ser cosa tan impropia que a un varón se le dijese palabras amorosas, se le tomaba la mano o llegase al rostro, se volvió [año 1587] la representación a lo de antes, pero con algún límite; mandando a las mujeres, cuando se hubiesen de vestir de hombre, fuese el vestido de modo que cubriese la rodilla, guardando en todas sus acciones honestidad y compostura, poniendo a las que tan justo mandamiento no obedeciesen rigurosas y muy graves penas."<sup>28</sup> De este texto se deduce que ya en 1586 era frecuente el travestismo de mujer en hombre y también que sobre las actrices pesaba una gran carga, que era la misma que pesaba sobre el resto de las mujeres, pero agravada por el oficio.

De todo esto supieron sacar gran partido nuestros grandes dramaturgos y hay numerosos ejemplos de ello. En una de las primeras comedias ya Lope práctica este juego escénico, que arranca a Bances Candamo esta reprobación: "Los argumentos de Lope, ni son todos decentes ni honestos, ni la locución de sus primeras comedias es la más castigada en su pureza. Ahí se hallarán *Los donaires de Matico* donde una mujer disfrazada sirviendo de paje a su galán, con bien poca decencia en sus acciones y dichos."<sup>29</sup>

Pero no fue Lope el primero en representar esta situación, ya que probablemente la sacó de *Los engañados*, de Lope de Rueda, en la que Lolita "viéndose despreciada por su amante, no sabiendo qué se hacer, acordó de mudar el hábito femenino y en el de hombre muy muchos días le sirvió", en palabras de otro de los personajes (op. cit., p. 216). Pero Lope de Rueda escribe esta comedia siguiendo la comedia anónima italiana *Gli Ingannati* que, a su vez, sigue una novela de Bandello<sup>30</sup>. Así como la tapada es, por la ascendencia árabe que antes comentaba, una creación del teatro español, el travestismo nos viene, como tantas otras cosas, de Italia (la propia palabra es italiana). Rueda incluye en esta y en otras comedias personajes masculinos de otra comedia italiana (Arróniz, op. cit., pp. 76 y 97).

A partir de 1608 se repiten las prohibiciones de que las mujeres representen en traje de hombre<sup>31</sup>, lo cual quiere decir que no servían de mucho, ya que parece que era algo que gustaba sobremanera.

<sup>28</sup> Jerónimo de Alcalá Yañez y Ribera. *El Donado hablador* (Madrid, 1624), cit. por A. de La Granja en "Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II", en *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, edn. por L. García Lorenzo y J. E. Varey, Tamesis Books Ltd., Madrid 1991

<sup>29</sup> Cit. por J. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo en op. cit., pp. 345-346

<sup>30</sup> Véase O. Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Ed. Creclos, Madrid 1969, pp. 74-75

<sup>31</sup> Varey, *Cosmovisión y escenografía*. Ed. Castalia, Madrid 1987, p. 265

En su *Arte nuevo de hacer comedias* ya Lope da fe de lo habitual del tema y del gusto por el mismo:

“Las damas no desdigan de su nombre.  
y, si mudaren traje sea de modo  
que pueda perdonarse, porque suele  
el disfraz varonil agrandar mucho.”  
(op. cit., p. 17)

En una comedia atribuida por algunos a Lope titulada *Nardo Antonio bandolero*, se lee:

Entra Leonarda muy bizarra, de corto  
vestida (se ha quitado el traje de hombre  
que antes llevaba)  
N. Ant. - Así parece mejor.  
Cansame a mi las mujeres  
que en hábito de hombre se visten.<sup>33</sup>

Entre las travestidas famosas puedo citar a Dinarda en *El anzuelo de Fenisa*, de Lope (O. C., tII, p. 892). Para captar toda la efectividad dramática del sencillo truco de vestir a una mujer de hombre, basta con dar un repaso a las primeras escenas del Acto III de esta comedia. En las dos primeras, Dinarda sufre el acoso de Bernardo y Fabio, sus compañeros de fatigas cuando le creían varón y por ello han parado en advertir que se trata de una mujer. En la segunda escena aparece Fenisa, completamente enamorada del supuesto Don Juan de Lara encarnado por la travestida Dinarda, librándola así del acoso de los dos mozos, produciéndose entre Fenisa y el supuesto capitán una escena de tierno galanteo en la que aquélla acusa a éste de ofrecer y no besar y “él” se escuda en el “necio honor” (lo cual resulta muy interesante). Mientras ambos desaparecen en el interior, los dos mozos se coacelan cortejando a Celia, la criada de Fenisa. No cabe duda que estas situaciones equívocas mantendrían vivo el morbo del público de la época, aunque Lope pusiera en boca de Albano, por encontrar a quien Dinarda trazó su plan de hacerse pasar por hombre, cuando este duda si es su Dinarda o Don Juan: “¡Jesús! Que mire, que hable,/ es la misma prenda mía./ Pero Celia me ha contado/ que de Fenisa ha gozado,/ y esto no pudiera ser/ siendo este don Juan mujer” (O. C., t I, p. 919). Al mismo tiempo que dejan claro lo que puede ser y lo que no, estos versos vuelven a plantear claramente el morbo de la situación. Lope hace también un juego de palabras con el travestismo de Dinarda cuando le hace decir a ésta: “¡Y blasonar los hombres que adoramos/ que sus firmezas son incontrastables!/ Mujeres, sin disculpa nos mudamos;/ los hombres no, porque si son mudables,/ dicen que es por la causa que les damos” (id. p. 919).

Ya hemos visto que Belisa se disfraza de hombre en *El acero de Madrid* de Lope (ed. cit., p. 994).

Uno de los más conocidos personajes travestidos de nuestro teatro es el *Don Gil de las*

<sup>33</sup> Cit. Por C. Benús en op. cit., p. 128

*calzas verdes*, de Tirso de Molina. D<sup>a</sup> Juana, el personaje auténtico, no solo se hace pasar por Don Gil vistiendo calzas verdes, sino también por D<sup>a</sup> Elvira. Tirso parece resumir toda su filosofía sobre el travestismo en estos versos que pone en boca de D<sup>a</sup> Juana haciendo de D<sup>a</sup> Elvira: “Ya soy hombre, ya mujer,/ ya Don Gil, ya Doña Elvira;/ mas si amo, ¿qué no ser?” (O. C., p. 1733). Efectivamente el amor parece ser la excusa de todas las intrigas, pues para conseguir sus fines amorosos se tapan, se embozan o se disfrazan o travisten los personajes de las comedias de capa y espada.

Tirso parece ser especialista en el travestismo de personajes femeninos, pues aparte de en el *Don Gil...*, lo usa en *La mujer por fuerza*, *Quien habló, pagó*, *La gallega Mari-Hernández* y *El vergonzoso en palacio*. En esta última D<sup>a</sup> Serafina, en vestido negro de hombre, le dice a D<sup>a</sup> Juana:

Fiestas de Carnestolendas  
todas paran en disfraces.  
Desome entretener  
de este modo; no te asombre  
que apetezca el traje de hombre,  
ya que no lo puedo ser.  
(O. C., tI, p. 467)

Aunque aquí el disfraz está justificado por el Carnaval, esta escena tiene especiales resonancias. La primera es esa vocación de masculinidad que expresan los versos citados. Y después hay un espejo en el que se mira D<sup>a</sup> Serafina y además un pintor, escondido, le pinta un retrato, con lo que la imagen travestida se triplica.

En *La mujer por fuerza* Tirso inventa la disfrazada por fuerza; Finea, refiriéndose a Federico, dice: “me tiene disfrazada y escondida,/ para encubrir con todos este engaño” (O. D. C. tI, p. 537). Finea debe ser quizá el único personaje disfrazado a la fuerza de todo nuestro teatro barroco.

Aunque con menos frecuencia, también se da el caso del hombre vestido de mujer. De este tema poseemos un curioso testimonio del viajero Bertaut quien cuenta que un librero madrileño a quien compró libros le había dicho que había dado una comedia en versos burlescos “a un fraile que la debía representar en su convento, y que su mujer había prestado su vestido a uno de ellos para eso” (op. cit., p. 229).

Con la frase “Haz saya del herrero”, Lope, en boca de Lucindo, obliga a travestirse a su criado Hernando en *La discreta enamorada* (ed. cit., p. 72). También Beltrán, el criado en *El acero de Madrid* de Lope, se viste de mujer (ed. cit., p. 994). Ya he aludido antes a ambos casos y he citado algunos versos en relación con ellos.

Calderón hace que Mosquito se vista de mujer en *El escondido y la tapada*, lo que da lugar a divertidas situaciones y a no menos divertidos comentarios del personaje:

Si esto me ahora me sucede,  
por un vestido inhumano  
que a media pierna me viene,

yo juro de no traer  
otro traje eternamente.  
(O. C., p. 695)

Calderón en esta comedia inventa incluso una réplica alucinada del travestismo de Mosquito, cuando su imaginación, incentívada sin duda por ir disfrazado de mujer, le hace confundir a Celia con su señor, y al verla, dice:

¿Has hurtado otro vestido  
para salir encubierto  
como yo?"

Y al oír la voz de Celia, "La voz también/ has hurtado, a lo que entiendo,/ con el vestido. ¿Has estado, acaso en muda este tiempo?". Y cuando escucha Celia por segunda vez: "¡Santo Dios! ¡Mujer es ésta!/ Yo mil veces he oído un cuento/ de una monja, a quien salió/ una escupidura, haciendo/ una fuerza, y que de monja/ quedó monjo en un momento;/ pero de galán hacerse/ una dama, no me acuerdo/ haberlo visto en mi vida" (O. C., p. 704).

Es cierto que en su mayoría estos casos de travestismo se aplican a criados, pero el propio Calderón lo aplica en otra de sus comedias nada menos que a un príncipe.

En efecto, en *Las manos blancas no ofenden* Calderón no sólo repite el travestismo de un personaje masculino vestido de mujer, sino que lo combina con el de una mujer vestida de hombre: "Saca Federico a Lisarda en los brazos, vestida de hombre, y Carlos a César, vestido de mujer" (O. C., p. 1094). César es el príncipe. El juego de esta comedia está en que Lisarda se hace pasar por César y esta por Celia. Pero no contento con esto, Calderón hace que Lisarda, cuando va de César, se acompañe de su criada Nise también disfrazada de hombre.

Así que igual que he llamado a algunas "comedias de trapos", podría ahora, dentro de estas mismas, destacar un grupo que llamaría "comedias de disfraces", entre las que *La discreta enamorada* de Lope, *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso y *Las manos blancas no ofenden* de Calderón merecerían un puesto de honor. Efectivamente, en la primera, además del travestismo del criado Hernando y del intercambio de ropas entre éste y su amo Lucindo, casos ya citados, hay que añadir el disfraz de mujer que adopta Gerarda (p. 129). Y en *Don Gil ...* aparte del doble travestismo de D<sup>a</sup> Juana, ya comentado, no debemos olvidar el baile de don Giles que tan graciosamente comenta Caramanchel al terminar la escena: "Lleno de Giles me voy./ Cuatro han rondado esta caja:/ pero el alma enamorada/ que por suyo me alquiló,/ del Purgatorio sacó/ en su ayuda esta gílada" (O. C., pp. 1758-1759).

Una cosa es destaparse, descubrirse o desembozarse la cara y otro muy diferente hacerlo con el cuerpo. No olvidemos que la cara es el espejo del alma, o el "volante del reloj que anda en el pecho" véase más arriba).

El prof. Díez Borque ha estudiado con acierto el tema del erotismo en nuestra comedia barroca<sup>11</sup>. Entre otras cosas decía: "Creo que el máximo placer erótico que se brindaba al es-

<sup>11</sup> *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Ed. Cátedra, Madrid 1976, pp. 44-63

pectador era la mujer vestida de hombre, con amplias resonancias morales que originaron prohibiciones" (op. cit., p. 47). Seguidamente analiza varias escenas en las comedias de Lope de Vega, escenas que son "declaradamente eróticas, apoyadas en el voyeurismo" (id., p. 47). En ellas los personajes masculinos ven desnudarse a una o más mujeres a través de una celosía, detrás de una cortina o por el ojo de la cerradura, pero el espectador nunca puede ver el desnudo, sólo puede escuchar referencias verbales. Dice Díez Borque que en las comedias estudiadas sólo ha encontrado una acotación "que permita pensar en una presentación visual de la mujer en jubón o almilla: DIANA. Desnudarse la ropa o basquiña, quedando en jubón rico de faldillas, o almilla bizarra y naguas o manto. (*La boda para los otros*, III, p. 539)" (id., p. 50).

Es cierto que las convenciones morales y sociales de la época no propiciaban el desnudo. Incluso en la pintura esta manifestación tenía grandes dificultades: Fray Bernardino de Villegas; "censura con aspereza a las personas de calidad que decoran sus galerías y gabinetes con figuras desnudas"<sup>34</sup>. Otros, como Luis Cabrera de Córdoba y el Padre Sigüenza sólo lo consienten en las personas de baja condición (id., pp. 72 y 252).

Pero veamos cómo, aparte las escenas estudiadas por Díez Borque, nuestros dramaturgos presentan otras aproximaciones al desnudo.

En *No hay cosa como callar* Calderón hace salir a Leonor "medio vestida" (O. C., p. 1009), si bien es verdad que ello es consecuencia de que huye de un fuego en su aposento.

Calderón hace salir "medio desnudo" a Don Alonso en *Los empeños de un acaso* (O. C., p. 1042), pues acude en mitad de la noche desde su aposento a ver qué ocurre en su portal, donde unos hombres luchan a espada.

Finalmente Calderón en *A secreto agravio, secreta venganza*<sup>35</sup> hace aparecer "medio desnudos" a Don Juan y a Don Lope, también a causa de un fuego (p. 78 y p. 79).

Obsérvese el detalle de que al referirse al hombre dice "medio desnudo", pero al referirse a la mujer dice "medio vestida". Es como lo de la botella que contiene agua hasta su mitad y que, según se mire, se puede decir que está medio llena o que está medio vacía.

Francisco de Rojas en su *Entre bobos anda el juego*<sup>36</sup> también saca a varios personajes medio desnudos. Al inicio de la Jornada Segunda, Caballera, el criado de Don Pedro, a quien éste saca de la cama "a las dos de la noche", le dice a su amo: "¿Adonde vas, señor, desta manera, / medio desnudo?" y la acotación ha advertido previamente: "Salen Don Pedro, en jubón, con sombrero, capa y espada, y Caballera, medio desnudo, por el patio del mesón" (p. 70). Es decir, van los dos medio desnudos, pues a Don Pedro le faltan, cuando menos, las calzas para completar su atuendo. En la misma jornada aparecen también D<sup>a</sup> Isabel y D<sup>a</sup> Alfonsa medio desnudas (id., p. 81 y p. 95). No olvidemos que esta jornada transcurre en el patio del mesón donde todos ellos pasan la noche y a una hora avanzada de ésta. Obsérvese que Rojas no hace distinción de acuerdo con el sexo entre "medio desnudo" y "medio vestida".

Hasta aquí se trataba de acotaciones sobre la cantidad de ropa que llevan los personajes.

<sup>34</sup> J. Gallego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Ed. Aguilar, Madrid 1972, p. 72

<sup>35</sup> Col. Austral, Espasa-Calpe, Madrid 1942

<sup>36</sup> Espasa-Calpe, Madrid 1942

Veamos ahora otras aproximaciones al desnudo en boca de los personajes.

En *La dama duende*, la primera vez que Doña Angela y su criada Isabel entran por la alacena en el cuarto de Don Manuel, hablan en un momento dado en éstos términos:

ISAB: Ropa blanca aquí hay alguna.  
 ANG: ¿Huele bien?  
 ISAB: Sí, a limpia huele.  
 ANG: Ese es el mejor perfume  
 (O. C. , p. 247)

Lo de “ropa blanca” se puede entender bien como sábanas o bien como ropa interior<sup>37</sup>, pero en cualquier caso se trata de una aproximación metonímica al desnudo.

Algo parecido ocurre con la escena ya comentada de *Guárdate del agua mansa* en la que el paleta de Don Toribio confunde el guardainfante de Doña Eugenia con una escala. La clave está en la identificación de ambos objetos, el uno que oculta lo que oculta y el otro que accede a lo que accede.

En la ya comentada comedia de Rojas, cuando Don Lucas, pretendiente de Doña Isabel, entra en el aposento de ésta, recelando que en él se encuentra su rival Don Pedro, entablan el siguiente diálogo:

D. LUCAS: ¿Qué hacéis, Isabel, vestida  
 estas horas?  
 D<sup>a</sup> ISABEL: En el lecho  
 desvelada, y no desnuda,  
 estaba esperando el tiempo  
 de partir...  
 (op. cit., p.113)

Rojas hace aquí un hermoso juego entre los significados de desvelada como destapada y como la que está en vela en combinación con el estar “no desnuda”. Sin duda que su público, acostumbrado al galanteo con las tapadas entendió muy bien el juego.

En *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, de Calderón, cuando Calabazas, que ayudaba a su señor, espada en mano, a luchar contra Fabio y Lelio, queda solo ante éstos, por la huida de su señor y es conminado a dejar la espada, responde: “La espada/ es poca cosa; el sombrero, / la daga, el broquel, la capa, / la ropilla y los calzones” (O. C. , P. 306). Quedaría, pues, de la misma guisa que Don Pedro en *Entre bobos...* de Rojas. Esta perorata de Calabazas es lo que yo llamaría un strip-tease verbal.

Y llegamos al desenlace: ¿ es que ningún dramaturgo se atrevió a desnudar a nadie? ¿ Tanto como nadie...! Pero algo sí y de ¡qué manera y con cuanta profusión! Son tantas, tantísimas,

<sup>37</sup> A.Schizzano Montreal lo entiende sólo como ésta última en “La dama duende: un estructuración dinámica de contenidos”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón* , p. 645

las acotaciones que se refieren a ello que sólo voy a citar unas pocas. Pero, insisto, son innumerables.

¿ Cual es el desnudo, además integral, de nuestro teatro barroco? Pues el acero, la espada, la daga.

Sale Federico con la espada desnuda (Lope, *El castigo sin venganza*<sup>28</sup>).

... Felisardo, con la espada desnuda. (Lope, *Los melindres de Belisa*, O. C. , p. 1312).

Gerarda, huyendo de Doristeco, la daga desnuda. (Lope, *La discreta enamorada*, op. cit., p. 126).

Don Gabriel..., con la espada desnuda. (Tirso, *Amar por señas*, O. C., tI, p. 1773).

En la puerta del otro lado aparece Don Juan, con la espada desnuda, la punta al suelo, en cuerpo y sin moverse. (Tirso, *La firmeza en la hermosura*<sup>29</sup>).

... salen el Conde y Alberto, desnudas las espadas. (Tirso, *Ventura te dé Dios, hijo*, O. C. , t I, p.1662).

Luis Pérez, con la daga desnuda. (Calderón, *Luis Pérez el gallego*<sup>30</sup>).

Sale Don Félix y Don Carlos, con las espadas desnudas. (Calderón, *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, O. C. , p. 983).

Sale por una puerta el Gobernador, con la espada desnuda. (Calderón, *Peor está que estaba*, O. C., p. 334).

Sale Roberto, con la espada desnuda. (Calderón, *Agradecer y no amar*, O. C., p. 1397).

Sale Don Iñigo; Laura, deteniéndole, y criados, con luces y espadas desnudas. (Calderón, *Antes que todo es... ¡dama!*, O. C. p. 898).

Don Luis, que sale con la espada desnuda y embozado y tras él Don Lope, con la espada desnuda y luz. (Calderón, *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. cit., p. 51).

En algunas comedias la acotación se repite varias veces:

sale D<sup>a</sup> Beatriz, de corto, una espada desnuda en la mano... y, más adelante: Desnudan ambos las espadas. (Tirso, *La gallega Mari-Hernández*<sup>31</sup>).

Sale Don Juan, con Leonor desmayada en brazos, y la espada desnuda y, más adelante: ... salen por una puerta Don Juan y por otra Don Félix, con la espada desnuda. (Calderón, *También hay duelo en las damas*, O. C., p. 1494 y p. 1506).

Sale D. Carlos, con la espada desnuda y, más adelante: Sale Arnaldo, embozado y con la espada desnuda. (Calderón, *Mejor está que estaba*, O. C., p. 388 y p. 404).

Pero la desnudez del acero también está en boca de los personajes.

Lope en *Los melindres de Belisa*, pone en boca de Felisardo esta confesión: "Que el hombre soy / que con el desnudo acero / di la muerte a aquel hidalgo" (O. C. t I, p. 1325).

<sup>28</sup> Col. Austral. España-Calpe. Madrid 1984, p.115.

<sup>29</sup> Col. Austral. E.-C., Madrid 1972. p.162.

<sup>30</sup> B. A. E. t IX. p.443.

<sup>31</sup> Col. Austral. E.-C., Madrid 1972, p. 47 y p. 84.

En *Entre bobos...*, de Rojas, al preguntarle D<sup>a</sup> Isabel a Don Pedro sin entró Don Lucas, aquél le contesta: “Entró, / desnudo el airado acero” (op. cit., p. 111).

Para completar y rematar ésta fría desnudez quiero citar aquí la escalofriante escena de *El médico de su honra* de Lope en la que Don Jacinto encuentra la daga de Don Enrique en su casa y D<sup>a</sup> Mayor, al verla en manos de su esposo, cree que éste la va a matar. La acotación dice así: “Saca Don Jacinto luz, y corre un tafetán; aparece una cama cerrada con sus colgaduras, y en un alamar una daga dorada y desnuda, pendiente” (O. C. t III, p. 964). Cuando a los pocos versos Don Jacinto, que ha cogido la daga, quiere abrazar a su esposa, D<sup>a</sup> Mayor, ésta dice: “¿Con el acero desnudo / os venís a mí, señor” (id., p. 965).

No cabe mayor consagración del desnudo acero. La aparición, o apariencia, muestra el lecho conyugal y, al lado, la daga desnuda que pende como una terrible amenaza. Es una magnífica síntesis visual del problema del “honor”, lo que podríamos llamar “un emblema de la honra”. Finalmente los versos pronunciados por la esposa sospechosa de infidelidad, completan el sombrío presagio.

Si Freud hubiera tenido ocasión de comentar esta acotación quizá hubiera considerado la daga que se cierne sobre el lecho como un símbolo fálico. ¿Acaso Lope, que era un casquivano, en el buen sentido de la palabra, se permitió el lujo de las segundas intenciones ante un público sometido a una rígida moral oficial y que, sin duda, agradecería guiños de éste tipo? ¿Se referiría Lope a éste tipo de cosas, entre otras, cuando dijo aquello de hablarle en necio al vulgo, puesto que lo es y paga?.