

FACULTADE DE FILOLOXÍA

Disfraz y acción dramática en tres comedias de Tirso de Molina***Don Gil de las calzas verdes***
La celosa de sí misma y El amor médico

Máster en Literatura, cultura y diversidad

Noa M^a García Prieto

2023

Dirección: María José Martínez López

Código Seguro De Verificación	ErdtJEVid1PFDUHDY2gvw==	Estado	Data e hora	
Asinado Por	María Josefa Martínez López	Asinado	06/07/2023 12:12:04	
Observacións		Páxina	1/1	
Uri De Verificación	https://sede.udc.gal/services/validation/ErdtJEVid1PFDUHDY2gvw==			
Normativa	Este informe ten o carácter de copia electrónica auténtica con validez e eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Lei 39/2015).			

Índice

Introducción	6
1. La comedia de enredo	10
1. 2. Modalidades del disfraz	12
1. 2. 1. Tapada	12
1. 2. 2. Disfraz varonil	15
2. <i>Don Gil de las calzas verdes</i>	18
2. 1. Manto y disfraz.....	19
2. 2. Un galán ambiguo	21
2. 3. Disfraz e identidad	29
3. <i>La celosa de sí misma</i>	31
3. 1. El manto y la voz.....	31
3. 2. El rostro y la mano	40
4. <i>El amor médico</i>	42
4. 1. Las tapadas	43
4. 2. El hábito de galeno	46
4. 3. Una dama portuguesa	49
Conclusiones	52
Bibliografía	59

Resumen

En este trabajo se analiza el motivo del disfraz y su relación con la acción dramática en tres comedias de Tirso de Molina: *Don Gil de las calzas verdes* (1615), *La celosa de sí misma* (1631) y *El amor médico* (1635). El disfraz se considerará aquí esencialmente, pero no sólo, en su vertiente de vestimenta a partir del manto y del atuendo varonil empleados por los personajes femeninos para llevar a cabo sus propósitos amorosos. Este motivo remite indefectiblemente a la tapada y a la mujer vestida de hombre, dos tipos teatrales asociados a la comedia de enredo. Las tres comedias de Tirso hacen un uso muy ingenioso del disfraz como aparato de embustes que mueve la trama de las comedias de enredo. Examinaremos, pues, cómo el disfraz permite cambios de identidades y la invención de nuevos personajes para que las protagonistas alcancen sus fines mediante el encubrimiento total o parcial de una primera identidad. Además, tras el estudio de la funcionalidad dramática del disfraz en cada una de las obras y de un análisis comparativo de las tres, observaremos cómo el motivo del cambio de identidad mediante el disfraz ofrece una evolución y una afinación, prueba del ingenio del poeta para crear situaciones cómicas, partiendo del disfraz como máquina de burlas y engaños.

Palabras clave: disfraz, Tirso de Molina, manto, vestimenta, disfraz varonil.

Resumo

Neste traballo analízase o motivo do disfraz e a súa relación coa acción dramática en tres comedias de Tirso de Molina: *Don Gil de las calzas verdes* (1615), *La celosa de sí misma* (1631) y *El amor médico* (1635). O disfraz considérase aquí esencialmente, pero non so, na súa vertiente de vestimenta a partir do manto e da indumentaria varonil empregados polos personaxes femininos para levar a cabo os seus propósitos amorosos. Este motivo remite indefectibelmente á tapada e á muller vestida de home, dous tipos teatrales asociados á comedia de enredo. As tres comedias de Tirso fan un uso moi enxeñoso do disfraz como aparato de embustes que move a trama das comedias de enredo. Examinaremos, pois, como o disfraz permite cambios de identidades e a invención de novos personaxes para que as protagonistas alcancen os seus fins mediante o encubrimento total ou parcial dunha primeira identidade. Ademais, tralo estudio da funcionalidade dramática do disfraz en cada unha das obras e dun análise comparativo das tres, observaremos como o motivo do cambio de identidade mediante o disfraz ofrece unha evolución e unha afinación, proba do enxeño do poeta para crear situacións cómicas, partindo do disfraz coma máquina de burlas e enganar.

Palabras chave: disfraz, Tirso de Molina, manto, vestimenta, disfraz varonil.

Abstract

In this paper I analyze the disguise as a motif and its relationship with the dramatic action in three comedies by Tirso de Molina: *Don Gil de las calzas verdes* (1615), *La celosa de sí misma* (1631) y *El amor médico* (1635). The disguise is considered here essentially, but not only, in its clothing aspect from the cloak and the male attire used by the female characters to carry out their amorous purposes. This motif inevitably refers to the covered woman and the woman dressed as a man, two theatrical types associated with the comedias de enredo. Tirso's three plays make very ingenious use of disguise as a device for lies that moves the plot of comedies. I will examine, then, how the disguise allows changes of identities and the invention of new characters so that the protagonists achieve their goals through the total or partial concealment of a first identity. Furthermore, after studying the dramatic functionality of the disguise in each of the works and a comparative analysis of the three, I will observe how the motif of the change of identity through the disguise offers an evolution and a tuning, proof of the poet's resourcefulness to create comic situations, starting from the disguise as a machine for mockery and deception.

Keywords: disguise, Tirso de Molina, cloak, attire, crossdressing.

Introducción

En este Trabajo de Fin de Máster se analiza el motivo de la tapada y de la mujer vestida de hombres en tres comedias de Tirso de Molina: *Don Gil de las calzas verdes* (1615), *La celosa de sí misma* (1631) y *El amor médico* (1635). Veremos cómo el disfraz resulta ser el principal aparato de embustes que hace progresar la acción dramática, pues en estas tres piezas tirsianas el desarrollo de la trama se basa esencialmente en la ocultación de la identidad del personaje femenino. Predomina en estas comedias de enredo la supuesta predisposición femenina para crear situaciones cómicas y engañosas, por ello, nos centramos en el estudio de estos personajes. Así, este trabajo tiene como objetivo examinar el motivo del disfraz y la acción dramática, a la vez que se analiza la propia funcionalidad del disfraz.

El empleo del manto en la comedia corresponde al tipo teatral de la tapada y sirve para lograr la anonimidad y la ocultación de la identidad, permitiendo una intervención del personaje que altera o precipita la progresión de los acontecimientos. El juego escénico basado en el uso del manto es uno de los motivos más sencillos y efectivos del teatro del Siglo de Oro porque funde en las tablas la representación social de la tapada que transita las calles de las ciudades. Por ello, la aparición en escena de la tapada encierra una marca iconográfica que remite al espacio exterior, coincidiendo con el uso del velo para mantener el honor de la dama. Sin embargo, Tirso va más allá y utiliza el motivo del manto como elemento cómico y central de las comedias.

En el Siglo de Oro, la tapada remite a una práctica cultural que motiva su inclusión no sólo en la comedia, sino también en la narrativa, como se comprueba en la llamada picaresca menor. El uso social del manto y de las mujeres que lo llevan por las calles suscitó también una amplia literatura satírica. Del peligro que representa la tapada dan cuenta numerosos edictos y textos moralizantes —como el de León Pinelo (1641)— que avisan a los hombres

del riesgo que representan estas damas. Estos aspectos han sido estudiados por historiadores como Arizmendi (1988), Stor (1896), Defourneaux (1964) y Argüello (2017); mientras que el valor dramático del manto ha sido abordado por Therriault (2010), quien pone en correlación las representaciones artísticas y los textos históricos, Canavaggio (1979) o Navarro (1996), quienes realizan un repaso de las comedias que incluyen a la tapada.

El disfraz varonil, más estudiado que el motivo anterior, tiene su referente indiscutible, aunque no único, en el estudio de Bravo Villasante (1988), *La mujer vestida de hombre en el teatro español*. El motivo de la mujer vestida de hombre en el teatro parte de una tradición cultural muy antigua que con el paso del tiempo se renueva y utiliza variantes. En el siglo XVII, este disfraz ofrece en el teatro un modo para que los personajes femeninos se introduzcan en el ámbito externo y masculino que predomina en la sociedad. Para acceder a ese mundo la Comedia Nueva acude a dos personajes tipo: la mujer enamorada y la guerrera heroica. La primera coincide con aquel personaje que se ciñe a parámetros masculinos para conquistar a su amante; mientras que la segunda remite a aquel personaje que se identifica con la vestimenta masculina. El empleo teatral del disfraz varonil llega a su mayor perfección con Tirso porque el poeta sabe sacar partido a su funcionalidad dramática para crear confusiones y enredos.

Las comedias seleccionadas para este estudio pertenecen al subgénero de comedias cómicas, también llamadas comedias de intriga o comedias de capa y espada. En este estudio, no obstante, adoptaremos la nomenclatura de comedias de enredo por el interés puesto en la acción dramática, a pesar del origen vinculado a la propia vestimenta de los actores-personajes que se incluye en el término de comedias de capa y espada. La comedia de enredo se caracteriza por presentar un “tema amoroso, que ponen en escena los amores de damas y caballeros particulares [...], que visten ropas del tiempo y que viven unas aventuras bastante

enredadas, llenas de engaños, errores de personajes, persecuciones de padres enfadados, desafíos y duelos de honor, etcétera” (Arellano 2000: 13). Cabe destacar en este punto que los disfraces como recurso teatral no solo se utilizan en comedias, también están presentes en otros géneros teatrales como la tragedia —como en *La vida es sueño*—. Sin embargo, este motivo es mucho más apropiado para las comedias por su versatilidad a la hora de generar enredos, como se analiza en las obras analizadas en el trabajo.

La selección de las comedias, *Don Gil de las calzas verdes* (1615), *La celosa de sí misma* (1623) y, *El amor médico* (1626), se hizo tras la lectura de un corpus de obras teatrales de varios autores en las que el disfraz está presente: *La viuda valenciana*, *La moza del cántaro*, *Las bizarrías de Belisa y Laura perseguida* de Lope de Vega; *La dama duende*, *Las manos blancas no ofenden*, *La vida es sueño* y *La hija del aire* de Calderón de la Barca; *El muerto disimulado* de Ángela Azevedo; y, *La celosa de sí misma*, *Marta la piadosa*, *La huerta de Juan Fernández*, *El vergonzoso en palacio*, *Don Gil de las calzas verdes*, *La mujer por fuerza* y *El amor médico* de Tirso de Molina.

De todas estas piezas, las tres seleccionadas son las que más y mejor representan el empleo dramático del disfraz y la mayor variedad de situaciones. *Don Gil de las calzas verde*, a pesar de ser la que mayor atención crítica ha recibido, debe formar parte de nuestro corpus por su carácter paradigmático en el uso del disfraz. *La celosa de sí misma* y *El amor médico*, con menor atención, ofrecen rasgos muy singulares que no pueden ser obviados en este estudio. Asimismo, estudiamos las piezas por el orden cronológico conocido, con el fin de comprobar la evolución del motivo del disfraz en la producción del poeta. Para la citación en el análisis, se utiliza la edición de García Santo-Tomás (2009) para *Don Gil de las calzas verdes*, —de aquí en adelante, DG—, aunque también se ha consultado la edición de Zamora

Vicente (1993); la edición de Torres Nebrera (2005) para *La celosa de sí misma* —LC—; y, la de Blanca Oteiza (1997) para *El amor médico* —AM—.

Tras la lectura crítica, se identifican las secuencias de la acción dramática en la que el disfraz desempeña un papel principal. Esto da lugar al análisis de la funcionalidad del motivo en las obras antedichas. Para dicho análisis, se tienen en cuenta las evidencias textuales y de representación escénicas, puesto que son indisociables en el género dramático (Ubersfeld 1989: 10). Debido a este reconocimiento en el texto de la puesta en escena (Pavis 2000: 25), en el trabajo se consideran cuestiones como la esquematización de las didascalias referentes al vestuario que se encuentran en la representación inherentemente; o las directrices de cambio de voz que acompañan a una nueva identidad. Estos asuntos evidencian la estrecha relación del texto dramático con su representación.

La estructuración del trabajo consiste en una investigación sobre el motivo del disfraz en las comedias de enredo a través de sus modalidades dramáticas: el manto y el disfraz varonil. Tras una definición de las comedias de enredo y una revisión del manto y del disfraz varonil, se inicia el estudio pormenorizado de las obras en orden cronológico: *Don Gil de las calzas verdes*; *La celosa de sí misma*; y, *El amor médico*. En el análisis individual detallado de cada una de las obras se atiende a las modalidades del disfraz pertinentes, es decir, en *Don Gil de las calzas verdes* se trata el manto que porta doña Inés, el disfraz varonil de doña Juana y doña Clara y la identidad inventada de doña Elvira; en *La celosa de sí misma* se analiza las dos variaciones del manto en doña Magdalena y en doña Ángela; y, en *El amor médico* se divide el estudio entre la figura de tapada de doña Jerónima, el disfraz varonil de médico y la identidad de Marta de Barcelos. Con esta división se pretende atender a todas las variaciones del disfraz en las tres obras dando lugar a un estudio minucioso del motivo. Finalmente, se establece una conclusión que ofrece un compendio de las características más

representativas de las comedias en un análisis comparativo. De esta forma, el trabajo responde a un interés de análisis de la producción de Tirso de manera cronológica que se manifiesta en la comparativa final, en lugar de realizar una comparación desde el principio que dejaría algunas particularidades del uso del disfraz fuera de la investigación.

1. La comedia de enredo

La comedia de enredo en el Siglo de Oro se caracteriza, como su nombre indica, por asentar la acción dramática sobre el equívoco, la confusión y el engaño. Las fórmulas que emplea son de las más variadas, desde la similitud de los nombres a la suplantación de identidad. En este último caso, el disfraz es un elemento esencial de la trama. El disfraz como motivo recorre toda la literatura del siglo XVII y en particular, la literatura dramática y, asociado a otros componentes, resulta uno de los pilares del teatro occidental (Rousset 1972: 81).

Un acercamiento semántico al término ‘disfraz’ indica inmediatamente la función de la vestimenta como motivo de engaño. Covarrubias define el disfraz como un artificio para disimular o encubrir alguna persona o cosa, para que no sea conocida, desfigurándola. También hace referencia a un tipo de máscara que oculta a aquel que lo usa para no ser reconocido: “vale también vestido particular de máscaras, que se usa en fiestas públicas y saráos, especialmente en el Carnaval” (D. de A.), en este caso, se asocia al proceso de carnavalización. Sin embargo, también tiene un sentido moral: “dissimulación con que se da a entender otra cosa de lo que se siente” (D. de A.). En estas obras analizadas, no se da esta distorsión moral, ya que el disfraz en esta comedia funciona como un elemento cómico.

En relación al carnaval y la fiesta, el disfraz permite subvertir los papeles sociales y pasar desapercibido adoptando otra identidad. En este caso, las diferencias marcadas en la

jerarquización social se borran porque se da una exención de la seriedad que permite la manifestación de una libertad y una impropiedad que crean el mundo invertido (Bakhtin 1965: 246-247). En este marco, la comedia se convierte en un ámbito de libertad que, al igual que las fiestas, permite la subversión de los papeles secundarios, como sucede en estas comedias. La imagen que se muestra en la escena posee dos vertientes: la interpretación humorística; y, la interpretación satírica en la que el disfraz permite esquivar las restricciones sociales que libera al personaje del rol que le impone la sociedad (Therriault 2010: 187). Se entiende, entonces, que el disfraz permite eludir parámetros sociales que, de otra manera, no se permitiría transgredir.

El disfraz, pues, en la comedia, permite la ocultación de la identidad, la transformación en un personaje distinto y propicia de inmediato el engaño y el enredo. La vestimenta adquiere así una importante función simbólica en la que el vestido conforma un elemento escénico imprescindible para el desarrollo de la acción dramática. El disfraz se considera como uno de los elementos que ofrecen “enormes posibilidades escénicas, [dentro] de una larga serie de elementos dramáticos cuyo estudio puede contribuir a precisar el contenido y funcionamiento de la fórmula que llegará a cristalizarse como base del género de la comedia barroca” (Carrascón 1997: 122). Por tanto, el vestuario es un elemento escenográfico principal, junto con la caracterización del actor, que compensa un escenario pobre (Oleza 1995: 291).

En las obras anteriores a Lope de Vega, el disfraz implica la suplantación de la identidad de otro personaje o en la adopción de una personalidad inexistente (Carrascón 1997: 124). La suplantación de la identidad, puede ser consentida o no; y, si se adopta una nueva personalidad, esta puede remitir al mismo grupo social o al mismo sexo. Los

personajes se sirven del disfraz con una lógica instrumental, es decir, con un fin preciso, con respecto a la acción dramática (Carrascón 1997: 126).

1. 2. Modalidades del disfraz

1. 2. 1. Tapada

El juego escénico basado en el encubrimiento con el manto de la tapada es uno de los tópicos más provechosos y reconocidos en el teatro del Siglo de Oro. El uso del manto tiene su procedencia en la forma de vestir de los siglos XVI y XVII tanto en las mujeres como en la de hombres. En el hombre, este juego se centra en el uso de “la capa genuinamente hispana, de color negro y amplio vuelo, que no solamente resguardaba del frío, sino que además se utilizaba para la ocultación del rostros” (Martínez 1995: 175). En la mujer, el manto será la prenda que confiera esta aura de misterio atrayente que se consigue a través del encubrimiento del rostro. Este juego se convierte en objeto de sátira en autores como Quevedo en el “El mundo por de dentro” (1627), que dice: “Venía una mujer hermosa, [...] iba ella con artificioso descuido, escondiendo el rostro a las que ya la habían visto y descubriéndose a los que estaban divertidos. [...], ya se hacía brújula, mostrando un solo ojo, y tapada de medio lado, descubría un tarazón de mejillas” (64).

Esta tradición del manto y de los velos es tan antigua como “el haber mujeres en el mundo” (León Pinelo 2009: 273), aunque se sabe que su principio está en los países árabes, es difícil datar el inicio de esta práctica hasta su popularización en el siglo XVII (Defourneaux 1964: 192-193). Su origen proviene de la consideración de que la ocultación del rostro conserva la honestidad de las mujeres y demuestra su modestia. Sin embargo, el excesivo uso del manto degeneró en la concepción de este como un “disfraz hipócrita del vicio” (Stor 1896: 323). El uso del manto se generalizó en toda Castilla, y se extendió por

toda España a finales del siglo XVI. Asimismo, se extendió a Portugal por influencia de la moda castellana, o así lo explica Tirso de Molina en los versos de *El amor médico*: “¿También hay acá tapadas?/ De Castilla lo aprendieron” (vv. 2161-2162). En los tiempos de Felipe II es común la aparición de mujeres tapadas lo que ocasionó quejas y desembocó en la sanción de aquellas que fueran con el rostro cubierto. Aun así, las mujeres preferían pagar las multas a dejar de llevar los mantos. La total ilegalización no se impuso hasta 1770 con la prohibición de usar mantos y mantillas “que no fueran los de seda y lana y a cara descubierta, bajo penas muy graves” (Arizmendi 1988: 57).

El manto podía ser de cualquier tejido en función del poder económico: “gorgorán, anascote, tafetán sencillo o lustroso, burato, estambre o seda [...] o más modestos para artesanas y sirvientas” (Arizmendi 1988: 54). Además, el porte del manto podía ocultar completamente la figura femenina o tapar solamente el rostro. La primera forma, denominada “de burato”, era la utilizada por las tapadas de medio ojo, llamadas así porque ocultaban todo el cuerpo menos el ojo izquierdo. Además del ojo, también solía quedar al descubierto “una mano y, a veces, algo del antebrazo, que jugaba sutilmente con la parte libre del chal” (Arizmendi 1988: 54). Esta disposición permitía el coqueteo femenino, como se puede observar en múltiples comedias, así como en *El acero de Madrid*, *Las bazarrias de Belisa*, *Don Gil de las calzas verdes*, *La celosa de sí misma*, *El amor médico*, etc.

La tapada fue representada con frecuencia en la pintura española del siglo XVII. Aunque las mujeres vestidas con mantos no solían constituir el asunto principal del cuadro, se representaban en cuadros con temáticas diferentes que ofrecían en escenas públicas de ciudades (Argüello 2017: 243). De ello dan testimonio *La Alameda de Hércules* (1647) de un pintor anónimo sevillano, *Vista de Sevilla* (ca. 1660) por un pintor flamenco, *Vista de Zaragoza* (1647) y *El estanque Grande del Buen Retiro* (1657) por Juan Bautista Martínez

del Mazo. Todas estas representaciones de tapadas demuestran la frecuencia de este uso en el contexto social de las ciudades del siglo XVII, así mismo, la conexión de estas con el acto de seducción que las aproxima a la prostitución.

Además de esta contextualización socio-histórica, la tapada se erige en el teatro del siglo XVII como un nuevo arquetipo que proviene a su vez de la adaptación del personaje de los modelos dramáticos clásicos, como por ejemplo: *Las Tesmoforiantes* de Aristófanes (Therriault 2010: 191). En la mayoría de los casos, nos encontramos con mujeres tapadas que son las protagonistas de la comedia, atrayendo el interés amoroso de un galán, como también aparecen personajes secundarios que intervienen en la acción dramática, afectando al personaje principal. Asimismo, aunque en menor medida, se incluyen personajes masculinos que utilizan el disfraz teatral de tapada para influir en la trama: Hernando en *La discreta enamorada* de Lope de Vega; Castaño en *Los empeños de una casa* de sor Juana de la Cruz; o, Redondo en *Mudarse por mejorarse* de Juan Ruiz de Alarcón (Canavaggio 1979: 137). Esta ejemplificación permite entender la relevancia de la figura femenina de la tapada en la comedia del Siglo de Oro desde el punto de vista cómico, ya que el travestismo solo recae sobre la figura del gracioso y el disfraz “lo califica como ser pasivo y ridículo o bien, las más veces, sus alardes mujeriegos son los de un personaje activo y entran como tales en las ocurrencias de la llamada figura del donaire” (Canavaggio 1979: 138).

Si bien responde a un tipo social, la tapada en la comedia se presenta ante todo como una figura teatral que, a diferencia de otros que se individualizan por medio del disfraz, consiguen la anonimidad al taparse que los convierte en un rol social (Therriault 2010: 186). El manto esconde todas las características de la persona que lo lleva: el género, el grupo social o la apariencia física. Y, en esto, se basa el propio juego de las tapadas que permite a los personajes alterar el trayecto de los acontecimientos sin revelar su propia identidad. Al

usar el manto, las tapadas se atribuyen la libertad de movimiento social porque permite a la mujer transitar las calles de las ciudades sin ser reconocidas ni perder su honra. Esta movilidad es la que propicia el enamoramiento de los hombres, intensificado por el uso del velo, como se observa en la atracción de don Gaspar por la tapada portuguesa en *El amor médico* o en el interés de don Melchor por la condesa en *La celosa de sí misma*.

1. 2. 2. Disfraz varonil

El motivo de la mujer vestida de hombre, estudiado por Carmen Bravo Villasante (1988) es un recurso de origen italiano (Ariosto, Tasso, Boyardo, Bandello) que tiene en Lope a su introductor en la comedia española. La escuela de Lope lo usa abundantemente y, posteriormente, Tirso y Calderón reinventarán una serie de peculiaridades que renovarían las tramas de las comedias de enredos españolas del siglo XVII, basándose en esta metamorfosis del personaje femenino.

Sabido es que, la mujer en el siglo XVII se ve sometida a los parámetros establecidos por la sociedad en la que el hombre domina el universo femenino. Sin embargo, al iniciar el siglo las mujeres se atreven a intervenir en la cultura no solo como lectoras, sino como escritoras y a interesarse por los estudios. No obstante, la sociedad no deja de vetar y cuestionar el acceso de estas a las actividades que socialmente se reconocen como masculinas. La mujer está supeditada a la figura del hombre en todos los asuntos de la vida y, sobre todo, en cuestiones de honor. El disfraz varonil permite a la mujer jugar con los límites de lo establecido y explorar la sociedad a través del prisma masculino.

La introducción de la mujer en el mundo masculino en el teatro, al principio, se hace como parodia. Lope de Vega alude a la mujer disfrazada de hombre en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), motivo que tiene la finalidad de agradar o complacer: “Las damas no

desdigan de su nombre,/ y, si mudaren traje, sea de modo/ que pueda perdonarse, porque suele/ el disfraz varonil agradar mucho” (vv. 280–283). El éxito del motivo de la mujer vestida de varón generó un gran número de comedias que derivó, a su vez, en la especialización de algunas comediantes en la representación de este tipo. Así, destacan una serie de ciertas actrices que desempeñaban este papel: “Francisca Baltasara «La Baltasara», Bárbara Coronel, Jusepa Vaca, Micaela Fernández, María de Navas, Francisca Vallejo, Ana Muñoz y Juana de Villalba, [...] María de Córdoba, «Amarilis», María Quiñones, Manuela Escamilla, María Álvarez de Toledo, «la Perendenga», Francisca Bezón, «la Bezona», Isabel de Castro, Fabiana Laura, Eufrosia María Reina, Andrea de Salazar, Serafina Manuela, Antonia Manuela Sevillano y Margarita Zuazo, entre otras (González 2002: 907). Esta enumeración demuestra la importancia y la consolidación de este motivo dentro del teatro español del siglo XVII.

El motivo del disfraz varonil ofrece dos vertientes en la trama: la de mujer enamorada y la de heroica-guerrera (Bravo 1988: 15). Sin embargo, aunque coinciden en el uso de vestimenta masculina, los dos tipos actúan de manera completamente diferente. La mujer enamorada es femenina y se guía por el amor para tratar de reunirse con su amado y “en su empresa no duda en habérselas con rivales femeninos y aun a veces en hacerse guerrera” (Bravo 1988: 15); la mujer guerrera intenta trasgredir las leyes naturales usando el atuendo varonil que le permite ser percibida y actuar como un hombre. Estos dos tipos, tienen numerosos referentes en la literatura occidental por ejemplo: las *Amazonas* de la literatura latina que “viven en continua lucha sin otro fin que adquirir fama y combatir al sexo contrario” (Bravo 1988: 16); las doncellas de los libros de caballerías que se ocultan para viajar. Es posible encontrar en la crítica clasificaciones distintas a la de Bravo Villasante. Así, González (2002: 911), diferencia el motivo de la mujer vestida de hombre bajo dos

perspectivas: una, en la que la actriz utiliza la indumentaria masculina para hacerse pasar por hombre y ocultar su verdadera identidad; y, otra, en que la actriz se viste de hombre sin ocultar el aspecto físico. Así, habla de “disfrazarse” para ocultar la identidad y de “vestirse” para encarnar el tipo de hombruna.

La influencia de la literatura italiana en el empleo de este motivo se observa en las comedias españolas del Siglo de Oro, sobre todo a través de Marfisa y Bradamente del *Orlando innamorato* (1487) de Boiardo y del *Orlando furioso* (1516) de Ariosto. Es este último poema épico el que inspira a Lope de Vega, introductor de este personaje en España, como se ha dicho con anterioridad. Lope renovará el motivo de las comedias italianas con variedad de resultados. En *La fe rompida* donde Lucinda se disfraza de villano para entrar a servir a palacio y acercarse al rey, como sucede en *Los engañados* de Lope de Rueda, pero, finalmente, se convierte en una mujer guerrera que desafía al rey, como acaece en el personaje de Ariosto.

En las obras de Lope se encuentran ciertas situaciones claves en las que el empleo del disfraz varonil se establece como indispensable: cuando una dama abandona el hogar para seguir a su amante o marido (*Jerusalén conquistada*, *La pérdida honrosa*); cuando una dama quiere explorar su espíritu aventurero (*La varona castellana*); cuando se ve obligada a huir para evadir castigos (*La moza del cántaro*, *El acero de Madrid*); cuando su carácter es más afín con el atuendo masculino (*Las bizarrías de Belisa*); o cuando quiere vengarse de algún agravio (Economy 1995: 43).

Calderón, sin embargo, presta más atención a los aspectos filosóficos del disfraz y deja de lado el tono humorístico que caracteriza a Lope y en cierto modo a Tirso. El disfraz en Calderón va a adquirir otro matiz. En *La vida es sueño*, la utilización del disfraz sostiene una intriga secundaria cuando nos encontramos con Rosaura vestida de hombre. En *La hija*

del aire, la protagonista utiliza el disfraz movida por su ambición de poder: una reina que se ve desposeída de su trono se hace pasar por hombre para recuperarlo. Esta mujer se desvincula de la naturaleza femenina de Lope o de la ingeniosidad de las damas de Tirso (Bravo 1988: 100).

El motivo de la mujer disfrazada de varón llega a la perfección con Tirso de Molina, pues, con él, se acentúa su funcionalidad dramática para crear confusión, enredo y falsas apariencias (Economy 1995: 46). Obras como *La huerta de Juan Hernández*, *La mujer por fuerza*, *La gallega Mari Hernández*, *El amor médico* o *El vergonzoso en palacio* exploran el motivo de una manera singular. En esta última, se encuentra una de las explotaciones del motivo más logradas de Tirso: en ella, Serafina se enamora de un retrato de sí misma disfrazada de hombre. Así, Tirso indaga sobre las capacidades teatrales del motivo y la necesidad constructiva del disfraz que es donde reside la originalidad del autor (Bravo 1988: 82). Serafina solo es comparable a la ingeniosa doña Juana de *Don Gil de las calzas verdes*, en donde Tirso demuestra su capacidad para elaborar una trama de enredos complicada con el empleo del disfraz como principal elemento de confusión.

2. Don Gil de las calzas verdes

Don Gil de las calzas verdes fue publicada en 1635 en la *Cuarta parte de las comedias del Maestro Tirso de Molina*, editadas por su sobrino Francisco Lucas de Ávila. Sin embargo, fue estrenada mucho antes, en julio de 1615 por la compañía de Pedro Valdés (Zamora 1993: 15). También sabemos que su representación fue un fracaso por la mala elección del actor que representaba a don Gil, como el propio Tirso comenta en *Cigarrales de Toledo*:

La segunda causa, prosiguió don Melchor, de perderse una comedia, es por lo mal que le entalla el papel al representante. ¿Quién ha de sufrir, por estremada que sea, ver que habiéndose su dueño

desvelado en pintar una dama hermosa, muchacha, y con tan gallardo talle que, vestida de hombre, persuada y enamore la más melindrosa dama de la Corte, salga a hacer esta figura una del infierno, con más carnes que un antruejo, más años que un solar de la Montaña y más arrugas que una carga de repollos, y que se enamore la otra (1913 [1624]: 340).

La comedia comienza en Madrid con doña Juana en busca de don Martín de Guzmán quien le prometió matrimonio y la abandonó para obedecer a su padre y casarse en Madrid con doña Inés. La dama decide vengarse y adopta el nombre de don Gil, vistiendo de varón con unas calzas verdes. Don Martín también había adoptado el nombre de don Gil de Albornoz para ocultar su identidad al presentarse ante doña Inés. Doña Juana consigue enamorar a doña Inés con la apariencia de don Gil mientras se hace amiga de la misma bajo la identidad de doña Elvira. Su finalidad es que doña Inés odie a don Martín (el otro don Gil) e impedir el matrimonio entre ambos. La complicada trama de embustes en la que aparecen en escena cuatro don Giles —don Martín, don Juan, Clara y doña Juana— se resuelve con la aclaración de las identidades ocultas y con la resolución de la boda de doña Juana con don Martín.

2. 1. Manto y disfraz

El manto en *Don Gil de las calzas verdes* tiene, además de la función habitual de marcar las secuencias exteriores, un valor simbólico que lo distingue de los demás. En efecto, el manto se utiliza como una señal del recato femenino, asociado en todas las ocasiones a doña Inés. Sobre este código se construyen todas las acciones relacionadas con la dama como tapada: cuando va a salir de casa y pide un manto (DG; v. 709); o cuando ya está en la calle (DG: 142). De hecho, en una ocasión es doña Elvira, otra identidad de doña Juana, quien le insta a quitarse el manto que ella no lleva: “Doña Juana, de mujer, sin manto” (DG: 144). De esta forma, doña Elvira dice “¿No hay quien quite el manto/ a doña Inés?” (DG; vv. 1241-

1242) y “Quitadle vos ese manto” (DG; v. 1252). Esta aversión al manto se debe al interés de doña Elvira por afianzar la amistad con doña Inés. A través del encuentro sin manto y del relato de sus infortunios, consigue que doña Inés confíe en ella. El manto conforma, entonces, parte de la caracterización de pulcritud y de honor de la dama y no se constituye dentro del entramado principal de los engaños.

Asimismo, el manto aparece también en el último acto como parte del disfraz de don Juan. El caballero se vale de la oscuridad de la noche junto con el embozo para hacerse pasar por don Gil: “Sale don Juan, como de noche” (DG: 199); “(Rebozado)” (DG: 200). No utiliza el disfraz escénico con el que se caracteriza el personaje encarnado por doña Juana porque el encubrimiento del manto le permite no precisar de la representación física. Don Juan se vale de su misma voz para acreditar su identidad: “Don Gil soy” (DG; v. 2773). Sin embargo, la voz masculina gruesa de don Juan no convence a Caramanchel, quien reconoce que la voz de su amo es mucho más aguda: “El que sirvo habla atiplado,/ si no es ya que haya mudado/ de ayer acá” (DG; vv. 2780-2783). El manto oculta la identidad del caballero y crea la confusión entre los presentes, ya no solo por la falta de identificación de quién está debajo del manto, sino que con su aparición en escena se inicia el desorden final en el que convergen varios don Giles.

Finalmente, el manto ofrece un tipo de ocultación muy curiosa que se establece a través del reconocimiento que hace don Martín: “¿Si es doña Juana? El temor/ de que en penas anda muda/ mi valor en cobardía./ En no meterme me fundo/ con cosas del otro mundo,/ que es bárbara valentía” (DG; vv. 2833-2838). El manto evoca en don Martín la presencia del alma de doña Juana, a quien cree muerta, porque desde el inicio de la presencia de don Gil de las calzas verdes en Madrid, este piensa que es doña Juana intentando perjudicar su matrimonio. La falta de presencia física en la escena de doña Juana permite, de

alguna forma, interpretar a este personaje como un ente sin cuerpo que solo entra en la teatralidad de la comedia a partir de la mención de otros personajes. Por ello, con su muerte, es entendible que se crea que esta pueda aparecer en escena a través de su alma como imagina don Martín (Ly 1983: 84). De este modo, don Gil se consolida como un personaje fundado en la voz y la admisión de la identidad que se funde con la falta de presencialidad en la escena de doña Juana para que don Martín interprete que es el alma de doña Juana la que se encuentra debajo del manto: “Conocídome ha por Dios; y quien rebozado así/ sabe quién soy no es mortal,/ ni salió mi duda vana:/ el alma es de doña Juana” (DG; vv. 2857-2861).

2. 2. Un galán ambiguo

El disfraz varonil es el principal hilo conductor de esta comedia y, sobre este, se construye la trama central de la obra. Así, el primer acto inicia con doña Juana “de hombre con calza y vestido todo verde” (DG: 95) explicándole a Quintana, su criado, el motivo del disfraz: el afán de escarmentar a don Martín, quien la engañó y no cumplió su promesa de matrimonio. El padre de don Martín, al enterarse del compromiso de su hijo con doña Juana, decide comprometerlo con una dama madrileña de mayor dote, doña Inés. Para poder llevar a cabo estas nupcias sin romper el código de honor, antes de lo necesario, don Martín viaja a Madrid para casarse bajo otro seudónimo: “Díjole que se mudase/ el nombre de don Martín,/ atajando inconvenientes,/ en el nombre de don Gil,/ porque, si de parte mía/ viniese en su busca aquí/ la justicia, deslumbrase/ su diligencia este ardid” (DG; 173-180). Doña Juana, conociendo el plan de su prometido, decide seguirle para atormentarle y evitar el casamiento que depararía en su deshonra, adquiriendo la identidad inventada por el padre de don Martín. Para este viaje, podría haber salido sola, ya que el disfraz varonil la resguardaría de cualquier habladuría y peligro. Sin embargo, sale con su criado Quintana, por lo que no necesita el disfraz hasta que llega a Madrid e inicia su plan: “fue tu determinación/ de suerte que,

temeroso/ de que, si sola salías,/ a riesgo tu honor ponías,/ tuve por más provechoso seguirte y ser de tu honor/ guardajoyas” (DG; vv. 49-54).

A su llegada a Madrid, se separa de su criado para evitar que la reconozcan: “Para que no me conozca/ (que no hará, vestida así)/ falta solo que te ausentes,/ no me descubran por ti” (DG; 235-238). La falta de escudero invita a doña Juana a encontrar otro criado: Caramanchel. En el encuentro con este, doña Juana se presenta por primera vez como don Gil: “DOÑA JUANA Don Gil no más. CARAMANCHEL Capón sois hasta en el nombre,/ pues si en ello se repara,/ las barbas son en la cara/ lo mismo que el sobrenombre” (DG; 518-522). La percepción que tiene el criado de su nuevo amo refleja la versión femenina de don Gil que predomina en el personaje y se hace característica *sine qua non* para la identificación del verdadero don Gil. La falta de la barba, además de apuntar a quien está debajo del disfraz, se convierte en un rasgo distintivo de don Gil, aparte de las calzas verdes: “Yo solamente, y un vestido verde,/ en cuyas calzas funda su apellido,/ (que ya son casa de solar sus calzas)/ posee en este mundo, que yo sepa” (DG; vv. 2622-2626). Las apreciaciones de Caramanchel sobre su amo a lo largo de la comedia recuerdan constantemente el físico femenino que don Gil evoca: “Aquí dijo mi amo hermafrodita/ que me esperaba, y vive Dios, que pienso/ que es algún familiar que en traje de hombre/ ha venido a sacarme de juicio” (DG; vv. 724-727). Además, sirven de contrapunto cómico cuando apunta la condición ambigua del personaje masculino: “¿Quién vio/ un hembrimacho que afrenta/ a su linaje?” (DG; vv. 2698-2699); “Amo, o ama,/ despídome: hagamos cuenta. No quiero señor con saya/ y calzas, hombre y mujer, que querréis en mí tener/ juntos lacayo y lacaya./ No más amo hermafrodita, que comer carne y pescado/ a un tiempo no es aprobado” (DG; vv. 2702-2709). La ambigüedad física de don Gil, que se caracteriza aquí como hermafrodita, permite que todos los engaños de doña Juana salgan adelante con éxito.

El primer encuentro entre doña Inés y doña Juana como don Gil se produce bajo los parámetros en los que se tenía que dar la presentación entre los futuros esposos. Este comienzo contribuye a que todos crean que don Gil-Juana es el verdadero prometido; y, que don Martín, el don Gil de Albornoz, pase por impostor (DG; vv.836-838). Doña Inés, y su prima doña Clara, quedan fascinadas de la belleza de don Gil, que se erige en la ambigüedad física que se percibe en el disfraz varonil de doña Juana: “Un ángel de cristal es/ el rapaz; cual sombra sigo/ su talle airoso y gentil” (DG; vv. 858-860); “Ya por el don Gil me muero,/ que es un brinquillo el don Gil” (DG; vv. 862-863); “Don Gil de dos mil donaires,/ [...] perdonad si, ingrata, antes de veros rehusé/ el bien que mi amor aguarda./ ¡Muy enamorada estoy!” (DG; vv. 902-910); “Perdida de enamorada/ me tiene el don Gil de perlas” (DG; vv. 911-912:). El rápido enamoramiento de doña Inés por el falso don Gil, se opone con claridad con el aborrecimiento que aquella siente por don Martín-Gil (DG; vv. 976-978). Las diferencias entre los dos galanes se asientan también en el recuerdo constante de las calzas verdes que lleva doña Juana-Gil. Así, la prenda en cuestión formará parte del apodo del personaje: “DOÑA INÉS Don Gil de las calzas verdes/ he dicho yo. DON PEDRO Amor de calzas/ ¿quién le ha visto? DON MARTÍN Calzas verdes/ me pongo desde mañana/ si esta color apetece” (DG; vv. 1010-1014).

Doña Juana deberá también encubrir su paradero ante don Martín, quien cree que la dama le ha seguido para importunar el casamiento, como había presagiado Osorio: “Aprieta con la boda antes que venga/ doña Juana a estorbarlo” (DG; vv. 596-597). Por ello, ordena a Quintana que entregue unas cartas a don Martín para decirle que se encuentra lejos de Madrid, encerrada en un convento y con indicio de estar embarazada (DG; vv. 1156-1166). Sin embargo, doña Inés interfiere: para evitar su boda con don Gil de Albornoz, embauca a don Juan dándole esperanzas de volver a amarlo, bajo la condición de que mate a aquel. En el

encuentro entre don Juan y don Martín, aquel le dice, ante su sorpresa, que doña Inés está dispuesta a cumplir con la voluntad de su padre. Además de esta renovada confianza por conseguir la boda, unas cartas de su padre le instan a que no demore el enlace pues, “doña Juana de Solís falta de su casa desde el día que os partisteis” (DG: 158). En un primer momento, parecía que el padre de don Martín era el codicioso, pero ahora la confirmación de las nupcias con doña Inés, desvelan a un don Martín perverso y malicioso. Como si un don Juan Tenorio fuese, declara: “entretendrela ahora/ escribiéndola, y después/ que posea a doña Inés,/ puesto que mi ausencia llora,/ le diré que tome estado/ de religiosa” (DG; vv. 1638-1642).

Para desgracia de don Martín, doña Juana encontrará las cartas del padre que el caballero ha dejado caer descuidadamente en el suelo. Doña Juana, ahora, haciéndose pasar por doña Elvira, hace que esta confirme la voluntad de doña Inés de casarse con don Gil de las calzas verdes: “repara en que don Gil, el verdadero,/ en quien mi voluntad su amor confirma,/ es un gallardo y joven caballero/ que por la gracia de un verde vestido/ con que le vi en la huerta el día primero/ calzas verdes le di por apellido” (DG; vv. 1793-1798). La historia narrada por doña Elvira consigue influir en la opinión de don Pedro, padre de doña Inés, para que este anule el compromiso con don Gil de Albornoz. Aprovechando esta situación, doña Juana acude a casa de doña Inés para consolidar la boda: “Hoy sabrán quién es don Gil” (DG; v. 1773). Cuando esta se va de la casa, aparece don Martín quien es acusado por don Pedro por engañarlos a todos: “¿Es digno de un caballero,/ don Miguel, el enredar/ con disfraces de embustero?/ ¿Es bien que os finjas don Gil/ de Albornoz si don Miguel sois?” (DG; vv. 1963-1967). Don Martín desconcertado se desespera por saber quién es el que se ha apoderado de su identidad inventada: “Ninguno me hará creer/ sino que se disfrazó/

para obligarme a perder, algún demonio” (DG; vv. 2036-2039). Así, acusa al diablo de culpable, sin percatarse de que doña Juana es el demonio de todos sus males.

La incógnita de la identidad de don Gil de las calzas verdes impulsa a Quintana a relacionar el tal don Gil con un espíritu maligno que pide venganza por la supuesta muerte de doña Juana:

desde el día que murió la mal lograda,/ porque se les aparece/ con vestido varonil/ diciendo que es un don Gil,/ en cuyo hábito padece,/ porque aquí disfrazado/ y sus penas has causado./ Su padre, en traje de hombre, todo de verde, la vio/ una noche, y que decía/ que a perseguirte venía (DG; vv. 2140-2152).

Sin embargo, la noticia de la muerte solo motiva a don Martín a contraer las nupcias cuanto antes, para sorpresa de doña Juana quien ya ha iniciado el siguiente paso de su plan que consiste en confesar su deshonra a su padre para que este persiga y mate a don Martín y así lavar su honor (DG; vv. 2351-2355). Ante esta gran empresa que crea doña Juana, Quintana se lamenta de aquellos que llevan la contraria, a lo que ella responde: “La mujer/ venga agravios de esta suerte” (DG; vv. 2357-2358). Este comentario apunta a la situación social en la que se encuentra la mujer que necesita, en teoría, una figura masculina para salvaguardar su honra. En este caso, se trata del padre de doña Juana quien va a demandar legalmente a don Martín. Sin embargo, la dama no se queda de brazos cruzados y utiliza su ingenio para perseguir aún más al caballero.

El enamoramiento que provoca en doña Clara y doña Inés complica el enredo principal. La rapidez de la pasión que atrae doña Juana como don Gil se funda en su ambigüedad erótica que crea una identidad irresistible. Es irónico pensar que doña Juana se apropia de la identidad de don Gil, creada para don Martín, y se convierte en mejor pretendiente que este. Doña Juana, en su piel de don Gil, se desarrolla a partir de esta estructura del deseo y pierde, a veces, su objetivo, cuando tiene que hacer frente a una

situación de seducción. Así sucede en su encuentro con doña Clara quien le confiesa el amor que siente por don Gil y que doña Juana no puede rechazar, declarándose a la dama: “Desde el día que en la Huerta/ os vi, hermosa doña Clara,/ para mi ventura abierta, ni tuve mañana clara/ ni noche segura y cierta” (DG; vv. 2416-2420). La manera en la que doña Juana seduce a doña Clara entra dentro de los parámetros de la atracción femenina de la que las dos son víctimas: doña Clara se cree las palabras de doña Juana; y, doña Juana plasma en su don Gil la imagen de caballero que anhela.

Siempre como don Gil, doña Juana tiene ahora que enfrentarse a los celos de doña Inés que acaba de presenciar sus requiebros con doña Clara. Doña Inés declara, entonces, que acepta la boda con don Martín y doña Juana tiene que volver a cambiar de personaje, desvelando a doña Inés que en realidad no ha visto a don Gil cortejando a doña Clara, sino que ella es doña Elvira: “Doña Elvira. ¿En la voz/ y cara no me conoces?” (DG; vv. 2556-2557). Asimismo, revela que ha robado la vestimenta a don Gil para asegurarse que doña Inés no siente nada por don Miguel, a quien, como doña Elvira, dice estar prometida. Así, se confirma el encubrimiento de la identidad de doña Juana bajo un vestido que no deja marca de la persona debajo del disfraz, por tanto, la identidad de doña Elvira se conforma por la afirmación verbal de que es ella. Es por esta razón que, doña Inés pide ahora a ese don Gil de las calzas verdes que demuestre que es doña Elvira y la invita a ponerse uno de sus vestidos: “Ven y pondraste un vestido/ de los míos; que imagina/ mi amor en ese fingido/ que eres hombre, y no vecina” (DG; vv. 2607-2610).

El disfraz de don Gil es llevado al extremo por el poeta cuando reúne en escena a cuatro personajes que llevan el mismo atuendo y afirman ser la misma persona. El primer intérprete de don Gil es don Martín, para quien se crea dicha identidad. Ahora bien, su representación como don Gil se basa solamente en la ocultación de su nombre real sin

modificar su propia apariencia. Doña Juana adopta también el nombre pero lo asocia a unas calzas verdes, creando así el desdoblamiento de una misma identidad y apropiándose del personaje inventado de don Martín, logra pasar por el don Gil legítimo. Pero, por si esto no fuese suficientemente confuso y complejo, en el cierre de la comedia surgen otros dos don Gil inesperados: don Juan, de noche y rebozado en su capa se hará pasar por don Gil; y, doña Clara se disfrazará del mismo. Además, don Martín que llevaba solo el nombre del personaje, decide ponerse él también las calzas verdes: “Pues si solo es porque vino/ con traje verde, yo y todo/ he de andar del mismo modo” (DG; vv. 2819-2821). No obstante, no vale solo la apariencia externa de un vestido para personificar al don Gil de calzas verdes, la ambigüedad sexual del personaje será de crucial importancia. Es por ello que, la voz femenina de doña Clara es la que acaba por seducir a doña Inés: “Este es mi don Gil querido,/ que en el habla delicada/ le reconozco. Engañada/ de don Juan, sin duda, he sido/ que es, sin falta, el que hasta aquí/ hablando conmigo ha estado” (DG; vv. 2977-2988). Otra vez el juego de la ambigüedad sexual y la convivencia de las características femeninas y masculinas se impondrá ante la seducción masculina, en este caso la de don Martín y don Juan.

La concurrencia de los tres don Giles crea una secuencia de caos en la que doña Inés es incapaz de distinguir a su don Gil. En la confusión, Quintana, hiere a don Juan haciendo que este revele su identidad y que disuelva el encuentro. Cuando don Martín sale a escena con las calzas verdes se topa con el padre de doña Juana que viene a vengar el honor de su hija y que le acusa de la muerte de la misma. La vacuidad de este personaje lo lleva a la desaparición de la escena por completo, ya no se identifica como don Gil y se pierde entre el desenfreno de la escena. Don Martín está supeditado, en todo momento, al deseo y a los embrollos de otros personajes y, en última instancia, parece culpable de todo sin apenas haber actuado en la acción dramática (Bouchiba-Fochesato 2016: 16). La comedia remata con la

admisión por parte de doña Juana de todas sus identidades y la correspondientes bodas entre damas y caballeros: “Yo he sido el don Gil fingido,/ célebre ya por mis calzas,/ temido por alma en pena,/ por serlo tú de mi alma; dame esa mano [a don Martín]” (DG; vv. 3217-3221). La vuelta de doña Juana al ámbito femenino resuelve todos los engaños ocurridos en la comedia: “CARAMANCHEL Y ¿sois hombre o sois mujer? DOÑA JUANA Mujer soy. CARAMANCHEL Esto bastaba para enredar treinta mundos” (DG; vv. 3261-3263).

Doña Juana, con su vestido varonil, está constantemente luchando por salvar su propio honor, ya que todo lo que sucede en la obra está regido para su beneficio. Es la invención de don Gil, que a pesar de no ser propia se aprovecha de ella, la que encubre su identidad y la que le permite urdir toda serie de embustes. Curiosamente, doña Juana solo aparece en escena bajo el disfraz varonil o bajo la identidad de Elvira y nunca como ella misma. Esta falta de personificación en la escena complica la clasificación de la dama dentro de los parámetros de Bravo Villasante. Doña Juana parece que se enmarca en el limbo de ambas vertientes del disfraz varonil: mujer heroica-guerrera y la mujer enamorada. Es mujer heroica porque se aprovecha de las ventajas que le ofrece el disfraz masculino para obtener aquello que le ha sido arrebatado. En cambio, no se mueve perfectamente bajo el disfraz masculino: como describe Ly (1984: 80) el tratamiento de la pareja amo-criado revela una anomalía que concuerda con los parámetros establecidos para el binomio dama-criado. Es mujer enamorada porque desde un inicio, lo que la mueve a tomar el disfraz varonil es perseguir a su amado, aunque tenga intenciones vengativas. Además, en última instancia, no pretende utilizar todas las cualidades masculinas sino que solo explota aquello que necesita, es decir, conseguir el matrimonio con don Martín, con lo cual su objetivo está muy vinculado al destino del caballero.

2. 3. Disfraz e identidad

En el segundo acto, doña Juana introduce una nueva identidad femenina: la de doña Elvira. En una estructura análoga a la del primer acto, doña Juana narra a Quintana su nueva ocurrencia para continuar con su plan: “Pues bien; ahora, ¿a qué fin/ te has vuelto mujer?” (DG; 1092-1093). De hecho, Ly (1983: 80) advierte que estas conversaciones entre dama y criado, que se repiten paralelamente en las tres identidades —Doña Juana/ Quintana, Don Gil/ Caramanchel, Doña Elvira/ Valdivieso—tienen la función de reflejar en tres niveles la mirada omnisciente del lector. Doña Juana alquila la casa contigua a la de doña Inés para hacerse amiga de su rival e interferir en su boda con don Martín: “Si yo su vecina soy,/ podré saber lo que pasa/ con don Martín en su casa,/ y como tan cerca estoy,/ fácilmente desharé/ cuanto trazare en mi daño” (DG; vv. 1116-1121). Con esta última frase, descubre la casa como un lugar intermedio para auxiliar sus engaños, porque desde ahí podrá cambiar de personalidad con facilidad y rapidez: “QUINTANA Yo apostaré que te truecas/ hoy en hombre y en mujer/ veinte veces. DOÑA JUANA Las que viere/ que mi remedio requiere” (DG; v. 1135-1138).

En el primer encuentro de doña Juana-Elvira con doña Inés, esta subraya el parecido entre don Gil y doña Elvira: “tu cara y talle me admira; de tu donaire me espanto” (DG; vv. 1254-1255); “no puedo negar/ que te amo porque pareces/ a quien adoro” (DG; vv. 1264-1266). El parecido de los dos personajes es atribuido a la historia que doña Juana crea sobre la identidad de doña Elvira, relato que tiene como fin incitar el odio por don Martín en doña Inés: fue seducida por un galán, don Miguel de Ribera, nombre que le da doña Juana a don Martín, que se refugió en casa de un primo llamado don Gil de Albornoz, nombre con el que don Martín se presenta en casa de doña Inés. Asimismo, advierte que detrás de don Miguel ha venido de Valladolid el auténtico don Gil, el que va vestido de verde, quien se ha enamorado

de ella: “Como vine con don Gil/ y la ocasión siempre fue/ amiga de novedades,/ que basta en fin ser mujer,/ la semejanza hechicera/ de los dos pudo encender,/ mirándose él siempre en mí,/ y yo mirándome en él,/ descuidos. Enomorose/ con tantas veras...” (DG; vv. 1378-1387). Todo este relato tan embrollado tiene como fin que doña Inés desprecie a don Martín y asegurarse la simpatía de la dama para futuros embustes: “Ya esta boba está en la trampa./ Ya soy hombre, ya mujer,/ ya don Gil, ya doña Elvira;/ mas si amo, ¿qué no seré?” (DG; 1438-1441). Con este engaño, doña Juana crea magistralmente una doble identidad ficticia para un personaje que ignora su involucración en la trama. La creación de esta trama revela el ingenio, la ocurrencia y el humor de doña Juana.

Para afianzar el personaje de doña Elvira, doña Juana hará que Caramanchel, el criado de don Gil de las calzas verdes, su otro personaje, la reconozca, a pesar de las semejanzas entre los dos, y corrobore que son dos personajes distintos. Las semejanzas entre doña Elvira y el amo de Caramanchel son remarcadas humorísticamente cuando este se la encuentra: “¡Jesús! ¿Qué es lo que estoy viendo?/ ¡Don Gil con basquiña y toca!/ No os llevo más la mochila./ ¿De día Gil, de noche Gila?/ ¡Oste, puto! punto en boca [...] ¿Qué digo? Que sois don Gil,/ como Dios hizo un candil” (DG; vv. 2684-2693). Doña Inés también alude a las similitudes entre los dos personajes encarnados por doña Juana: “¡Qué varonil/ mujer! Por más que repara,/ mi amor dice que es don Gil/ en la voz, presencia y cara” (DG; vv. 2612-2615); “No he visto tal semejanza/ en mi vida, doña Elvira:/ en ti su retrato mira/ mi entretenida esperanza” (DG; vv. 2667-2670). De hecho, el juego de la identidad de doña Elvira llega a tal punto que, doña Juana, tras hacer que doña Elvira se hiciera pasar por don Gil, pide que ambos personajes aparezcan en escena, lo que mantiene suspendido al espectador: “Y si viene antes de una hora/ don Gil aquí y a los dos/ nos veis juntos, ¿qué diréis?” (DG; vv. 2721-2713). Finalmente, con esta confusión cómica se acaba la actuación

de doña Elvira en escena. Ahora bien, cuando se resuelve el embeleco final, don Pedro hace mención a las tres identidades personificadas en doña Juana: “Ya nos consta del suceso/ y las confusas marañas/ de don Gil, Juana y Elvira” (DG; vv. 3233-3235).

3. *La celosa de sí misma*

La celosa de sí misma fue publicada en 1627 en Sevilla en la primera recopilación de las obras de Tirso de Molina aunque se cree que se escribió entre 1622 y 1623. Esta comedia es considerada muy femenina debido a la gran cantidad de personajes femeninos en papel protagonista: “Ella es la guía del enredo y el varón se convierte en testigo de sus hazañas. Finge la mujer sus sentimientos y su propia identidad; pero en el fondo, en todo su sustrato pervive un sentimiento de inquietud y celos” (Arellano 1999: 10). Está situada en Madrid donde don Melchor, un joven leonés, llega para casarse, no sin antes parar en una iglesia donde se enamora de la mano de una tapada. Presentada la futura esposa, esta resulta ser la misma dama que la tapada, aunque don Melchor no la reconoce. Herida en su orgullo, doña Magdalena urde un plan para confundirlo. Crea, además de tapada, el personaje de la condesa de Chirinola. Las confusiones van en aumento hasta que don Melchor reconoce, al fin, a la tapada de la iglesia y se produce el matrimonio entre don Melchor y doña Magdalena.

3. 1. El manto y la voz

El disfraz de tapada en esta comedia funciona como el marco principal sobre el que se erige toda la trama. El encuentro entre don Melchor con la tapada inicia el juego de la ocultación sobre el que doña Magdalena construye sus múltiples identidades. Dicho encuentro, se da en una iglesia, espacio por excelencia en el que convergen hombres y mujeres de la comedia. La concurrencia de gente en las iglesias facilita los encuentros ocultos y da pie al galanteo, como se indica en el texto: “Se llama La Vitoria, y toda dama/ de silla,

coche y estrado,/ la cursa” (LC; vv. 87-89). La muchedumbre y la presencia de todo tipo de grupos sociales también inducen al engaño. El criado de don Melchor, Ventura, augura desde el inicio que aquel será presa de alguna tapada: “¿Qué va que antes que a tu suegro/ [...] veas, tienes de caer/ en la red de un manto negro?” (LC; vv. 81-84).

La iglesia de la Victoria se sitúa en la Corte, ciudad indefectiblemente asociada al engaño y a la confusión. La alabanza de Madrid puesta en boca de don Melchor, no deja lugar a dudas de ello: “Bello lugar es Madrid./ ¡Qué agradable confusión!” (LC; vv. 1-2). Y, la contrapartida de los peligros que alberga queda en boca del criado Ventura: “Dama hay aquí, si reparas/ en gracias del solimán, a quien en una hora dan/ sus salserillas diez caras./ Como se vive de prisa/ no te has de espantar si vieres/ metamorfosis mujeres,/ caras y ropas” (LC; vv. 25-32). Las advertencias de Ventura se dirigen especialmente contra las mujeres capaces de cambiar de “cara y ropa”, apuntando así al disfraz y a la ocultación de identidad. La presentación de Madrid como mar de engaños es pues esencial para orientar al espectador hacia la trama principal.

Don Melchor se enamora perdidamente de una tapada, lo que suscita las críticas inmediatas de Ventura. Tras estas críticas subyace la interpretación sociodramática del porte del manto como una desvirtualización de la honestidad y símbolo de embusteras. Le sigue una descripción de la dama, de su manto y de la ropa que la encubre: el manto la convierte en peli-azabache, es decir, describe al velo negro como parte inherente de la dama, “Sería peli-azabache/ la prohijada cabellera,/ puesta, como defensivo,/ encima de la mollera” (LC; vv. 313-316) y, después, sin haber visto a la tapada que ha encandilado a su amo, se refiere al “manto soplón” (LC; v. 305); “toca y valona azulada” (LC; v. 317); “guantes de achiote,/ guantes de pita, y firmeza” (LC; v. 319-320); “escapulario y basquiña/ de peñasco” (LC; vv. 321-322); “crujiendo a ropa de seda” (LC; v. 324). Todos estos detalles, además de carácter

abiertamente humorístico, revelan la caracterización social negativa de la tapada como una mujer buscona que da pie a los enredos y los engaños, conformando un peligro para los hombres. El atractivo de las mujeres se ve acrecentado por el juego de ocultación que va inherentemente asociado al manto. El parlamento de Ventura recalca la idea de que el manto para estas Circes es un elemento de atracción y con el juego de encubrir y descubrir el rostro, atrapan a los hombres en su farsa engañosa.

Sin embargo, y he aquí un rasgo original de Tirso, la mano que puede aparecer encima del manto, y no la cara, es lo que atrae a don Melchor: “en esa mano te queda,/ que es la que he visto, no más” (LC; vv. 328-329). La mano de doña Magdalena será objeto ahora de unas descripciones ditirámicas. La mano será “blancura tierna”, “cristal animado” y dedica unos cuarenta versos en su alabanza (LC; vv. 365-408). Don Melchor, no deja pasar la oportunidad para mostrar sus encantos e intenta seducir a la dama. Y, con el pretexto de devolverle una bolsa supuestamente robada, le pide reiteradamente que se descubra, pues quiere averiguar que la belleza del rostro de la dama iguala la hermosura de su mano: “Deslutadle al sol la noche,/ dejad su luz descubierta” (LC; vv. 531-532); “Basta que el avaro manto/ sirva de nube sagrada/ a esa gloria idolatrada” (LC; vv. 553-555); “Vea yo el cielo estrellado/ que en ese manto se esconde” (LC; vv. 623-624). Ante tal insistencia, doña Magdalena se rinde y le descubre “una mano sin guante” (LC: 155) que delata el interés que el caballero ha conseguido suscitar en doña Magdalena, quien aprovecha la cierta libertad que le confiere el velo.

Paralelamente, se sucede una parodia análoga de esta escena entre Ventura y Quiñones, los criados de ambos. La criada acompaña a su dama también de tapada y es interpelada por Ventura para que descubra su rostro, pero lo único que consigue el criado es un bofetón mayúsculo por parte de Quiñones. Esta escena, además de servir de contrapunto

cómico, recuerda el gusto de todas las clases sociales por el manto. Y, asimismo, el motivo del manto supone una preocupación para Ventura, que no para don Melchor, sobre el propio estado social de la tapada: “Mas asentemos que imita/ en belleza al sol de enero/ la buscona que te hechiza./ ¿Si es pobre...?” (LC; vv. 1486-1489). Esta reflexión de Ventura remite al hecho de que la variedad de las telas que conforman el manto es tan diversa que difícilmente se podía identificar las ricas y las pobres.

Los avances de don Melchor surgen efecto en doña Magdalena quien relata sus sentimientos a Quiñones tras el encuentro. Estas nuevas sensaciones confunden a la dama quien cuestiona la obligación de matrimonio impuesta por su padre sobre la que no puede intervenir. Asimismo, se inicia el desdoblamiento de la identidad de la dama requerida por la necesidad de encubrir sus sentimientos y seguir el orden establecido, es decir, continuar con el matrimonio a pesar de su desinterés: “Iguálame ese vestido;/ que con el otro que dejo,/ los pensamientos desnudo/ que aquel extranjero pudo/ engendrar” (LC; vv. 1004-1007). Doña Magdalena diferencia claramente entre su propio deseo y el deber que le impone la autoridad parental y expresa esta distinción a partir de la vestimenta (Therriault 2010: 212-213). Este comentario adelanta la creación de la segunda identidad de doña Magdalena que responde a dos realidades: el interés por explorar su libertad; y, a modo de protesta porque don Melchor no la reconoce como la tapada que intentó seducir. En efecto, don Melchor no reconoce a su futura esposa cuando la ve a cara descubierta porque está obnubilado por una imagen metonímica de la mano:

DON MELCHOR La memoria/ de aquella mano, Ventura,/ como quien ve por anteojos,/ tiene ocupados mis ojos./ Fea mujer. VENTURA ¿Qué hermosura/ se igualará a la presente?/ Pero dejando la cara,/ en la candidez repara/ de aquella mano esplendente,/ que es la misma, vive Dios,/ que melindrizó el bolsillo (LC; vv. 1164-1174).

El despecho de doña Magdalena y los celos que le provoca saber que su prometido corteja a otras damas, aunque esa dama sea ella misma, son el punto de partida de su plan para engañar al caballero y romper la promesa de matrimonio: “¿con qué seguridad/ rendiré mi voluntad/ a quien, con tan fácil fe,/ la primer mujer que ve/ triunfa de su voluntad?” (LC; vv. 1334-1338). Adopta, así, el manto de viuda y se presenta a otro encuentro con don Melchor, “en señal de que estoy triste,/ la color de mi pesar/ todos estos son ardides/ de mi amor” (LC; vv. 1386-1390). Este nuevo cambio de apariencia de la dama tiene unas consecuencias variadas y muy complejas. Otro de los galanes de la comedia, don Luis, queda prendado de la viuda y reniega del manto que la cubre: “¡Mal haya quien inventó/ los mantos, señora mía,/ que en España solamente/ de tantos gustos nos privan!” (LC; vv. 1517-1520). Ventura ve en el manto de la viudez otra fuente de engaño: “VENTURA Viene de *requiem* vestida./ Otra ganga debe ser;/ que hay en Madrid infinitas,/ y huelen un forastero/ de una legua DON MELCHOR Ésta es la misma/ que vi ayer; su talle y cuerpo/ me la retratan y pintan” (LC; vv. 1556-1262). Lo más extraño es que bajo el manto de viuda, don Melchor es capaz de reconocer a la misma tapada que encontró en la iglesia. Las semejanzas entre la vestimenta de tapada y de enlutada remiten a la idea de que se encuentran ante mujeres farsantes y embaucadoras.

Esta escena ofrece una complejidad muy interesante sobre la metodología del disfraz: en una primera instancia, Ventura es capaz de identificar a doña Magdalena como la tapada de la iglesia a pesar de no ir tapada; sin embargo, cuando esta se viste de luto no la reconoce, a pesar de que la apariencia de las vestimentas es muy similar, lo cual coincide con la propia intención de la dama: “me ha vestido deste luto,/ porque si me llega a ver/ hablando con don Melchor/ mi hermano o padre, no entienda,/ por el vestido, mi amor/ secreto, y con él se ofenda” (LC; vv. 1412-1418). Paradójicamente, don Melchor ve la misma silueta en la tapada

y en la enlutada pero no en doña Magdalena, lo cual revoca en una cuestión humorística más que en una característica del disfraz.

Doña Magdalena aprovecha este encuentro con el disfraz de viuda para engañar con la verdad y preguntar a don Melchor sobre los motivos verdaderos de su visita en Madrid y, para su desgracia, este responde ultrajando a su prometida: “A vuestra competidora vi ayer [...] Pareciome, en fin, ni hermosa,/ ni digna de que compita/ con vos, ni mi amor querrá/ que la libertad la rinda” (LC; vv. 1653-1668). Sin embargo, la dama tiene su propio plan que ya ha iniciado al contratar a un escudero con el que descubrirá la identidad de la tapada: esta será la condesa de Chirinola. De este modo, sobre el personaje tipo que se identifica con el manto crea una nueva identidad dentro de la trama con la que jugará de manera ingeniosa. Creado el desdoble de identidad, doña Magdalena convence a don Melchor para abandonar a su prometida e irse a la casa de la tapada, ahora ya identificada como la condesa. Este encuentro termina con la condesa enseñándole los ojos a don Melchor: “Aplicad la vista a este ojo, fiador de estotro (Descubre el un ojo)” (LC; vv. 1800-1801); “DON MELCHOR Mostradme su compañero. DOÑA MAGDALENA Que me place. (Enséñale el otro ojo, tapada)” (LC; vv. 1822-1823). Los ojos son uno de los elementos más seductores de las mujeres y es por ello que junto al juego de la ocultación se convierten en el objeto de deseo de los hombres. Como se observa en muchas otras comedias, este descubrimiento de los ojos de las tapadas, además de revelar algo más de su identidad, incrementa el deseo de los caballeros por las damas.

Una vez atrapado en las redes del manto de la falsa condesa, don Melchor se dispone a cancelar su promesa de matrimonio con doña Magdalena y se dirige a la casa de esta para anunciárselo. Sin embargo, más adelante, doña Magdalena se hace pasar por amiga de la falsa condesa y desbarata los planes de boda entre aquella y don Melchor, diciéndole al galán que

la condesa ha abandonado España. Esto deja a don Melchor sin ninguna de las dos bodas y lo obliga a abandonar Madrid. Al ver que don Melchor se va sin volver a pedir la mano de doña Magdalena, esta decide enviarle una carta con dos mil escudos y realizar otra treta: “Por asegurarme de vuestro amor, he fingido jornadas que no pienso hacer, y casamientos de que estoy libre” (LC: 233). Con ello, quiere asegurarse de que don Melchor no abandone Madrid y que la boda tenga lugar: “engaño fue por probar/ si a mi señora quería, y se casaba con ella” (LC; vv. 2608-2610).

La aparición de una nueva e insospechada condesa torcerá los planes de doña Magdalena, pues, aparece otra tapada que dice ser la condesa de Chirinola. En realidad, se trata de doña Ángela quien, con la complicidad de Quiñones y Ventura, suplanta la identidad oculta de doña Magdalena. El engaño es posible por la ceguera de don Melchor, convencido de que el manto oculta a la más bella de las damas: “pues no habiendo visto, en fin,/ de la condesa la cara/ si en tu hermosura repara, retrato de un serafín/ ¿quién dudas que en su provecho/ engañado, si lo sabe/ después, su dicha no alabe,/ y te adore satisfecho?” (LC; vv. 2685-2692). Doña Magdalena, oculta en el escenario, presencia como otra mujer intenta ganarse el afecto de don Melchor, bajo su mismo disfraz. Entonces, se inicia el equívoco final con el que don Melchor intenta discernir quién es la verdadera condesa. Cada una de las damas presentes en el escenario aportan pruebas de su identidad, pero la llegada repentina de los hermanos de doña Ángela y doña Magdalena hace que ambas abandonen la competición y dejan abierta, para don Melchor, la incógnita de quién será la verdadera condesa. La incapacidad de don Melchor de discernir entre las dos tapadas refleja la capacidad del manto como verdadero medio de ocultación de la identidad. El manto encubre las identidades de tal forma que no se puede distinguir quién está debajo de este. Asimismo, la confusión entre las dos damas evidencia el peligro que supone no saber la verdadera identidad de las tapadas

quienes, a su vez, juegan con este misterio para embaucar y conseguir cosas a su favor: “¡Que dos mujeres tapadas/ hacer con los mantos puedan/ tan sutil transformación!” (LC; vv. 3267-3270).

En la escena final, doña Magdalena confunde a don Melchor representando a la vez a la falsa condesa y a sí misma. Doña Magdalena cita a don Melchor en la reja de la ventana de su casa, diciendo que es la condesa y que está obligada a volver a Italia. Le pide, como condesa, que se case con doña Magdalena que es su mejor amiga. Una vez que don Melchor acepta esta situación, doña Magdalena-condesa lo increpa: “esperaba excusas yo/ que mis ruegos convencieran,/ y a amaros más me obligaran,/ pintándome faltas de ella” (LC; 3459-3466). En ese momento, la condesa-Magdalena hace que se va y desde dentro se oye la voz de Magdalena preguntando qué sucede, es decir la condesa “finge que es doña Magdalena y disimula la voz” (LC: 272). En este caso, se trata de un disfraz fónico porque don Melchor no llega a ver a doña Magdalena, sino que ve a la dama enlutada, disfraz que suponemos por la afirmación de don Melchor: “¿Sois vos, mi enlutada bella?” (LC; v. 3276). Este juego de la dicción para discernir entre los personajes solo se puede dar por la ocultación del cuerpo de la dama. Así, la actriz que representa a doña Magdalena tendrá que mudar la voz y el tono para que los receptores, don Melchor y Ventura: “(Responde con la voz primera) [...] (Hace que se fue, y que queda doña Magdalena)” (LC: 272). Cabe subrayar que este cambio de voz, aunque se indique expresamente casi al final de la comedia, debió de producirse antes. Debemos suponer que cuando Magdalena va de enlutada en el primer encuentro con don Melchor ya ha mudado la voz. Esto conlleva a que el propio disfraz implica un cambio de dicción implícito que se hace explícito en esta acotación para facilitar la representación. Tirso utiliza en diversas comedias esta singularidad de disfrazar la voz como uno de los elementos constitutivos del disfraz. Sin embargo, en esta ocasión, se observa la necesidad del manto

para garantizar el éxito del juego de voces alternas porque permite la ocultación del personaje y que las identidades se demuestren a partir del disfraz fónico. Finalmente, la comedia concluye cuando doña Magdalena, para superar la rivalidad con doña Ángela, admite ante los demás la doble identidad de tapada-condesa y de doña Magdalena:

Doña Ángela os ha engañado,/ por más que usurpar quiera/ el derecho de mi amor/ porque yo soy la condesa,/ si en el título fingida/ en la sustancia de veras,/ a quien don Melchor adora,/ y vos quien hoy encubierta/ pretendisteis engañarle,/ hurtándome el nombre y señas (LC; vv. 3577-3586).

El plan de doña Magdalena no parece tener un fin objetivo, más bien, el uso del disfraz se centra en la satisfacción de la duda de sentimientos de la dama. En otros casos, se urden embustes de ocultación de la identidad para resolver casos de honor, como ya hemos visto en *Don Gil de las calzas verdes*, o para conseguir objetivos profesionales que por otros medios no serían posibles, como en *El amor médico*. No obstante, en *La celosa de sí misma* la motivación del disfraz responde a la preocupación de la falta de reciprocidad en los sentimientos de la protagonista. Asimismo, es difícil discernir el plan porque constantemente se ve intervenido por los intereses de otros personajes y este debe de cambiar de rumbo, por ejemplo: es el escudero quien da nombre a la nueva identidad de doña Magdalena; don Sebastián hace llegar la información del enamoramiento de don Melchor con otra dama; doña Ángela finge ser la condesa; o que su propia criada la traicione. Además, la escasez de verbalización del embuste apunta hacia la poca planificación de este. Solamente cuando comienza la amenaza de la aparición de otra condesa, doña Magdalena utiliza el disfraz en todo su potencial para cerciorarse de que logra su mayor fin: la boda con don Melchor.

En esta comedia, además de la funcionalidad del disfraz con respecto a la acción dramática, Tirso establece una variación cómica a partir de los celos que se sostiene a lo largo de toda la pieza y refuerza el alcance risible del personaje principal y de la trama. Los celos

de doña Magdalena están propiciados por el desdoblamiento de la identidad que se ocasiona con el manto, es decir, “son fruto de un artificio que se le ha vuelto en su contra” (Arana 2015: 146). Este absurdo es resaltado por Quiñones, quien la advierte de la locura de sus sentimientos al ser ella misma la causa de sus celos (LC; vv. 1364-11368). Lo más relevante de esta situación es la consciencia de doña Magdalena ante el sin sentido de sus preocupaciones: “soy amada, aborrecida,/ desdeñada y pretendida./ ¡Mira mis contradicciones!/ Cubierta, doy ocasiones/ a su pasión amorosa;/ vista, soy fea y odiosa;/ enamoro y desobligo./ Y compitiendo conmigo,/ de mí misma estoy celosa” (LC; vv. 2060-2068). El desdoblamiento de la dama y la consiguiente duplicación de los sentimientos de don Melchor, afecta a doña Magdalena de manera que se cuestiona la esencia de su identidad porque no entiende cuál es la razón para tan contrarias reacciones ante la misma persona. Esta cuestión se complica con la usurpación de la identidad de la condesa por doña Ángela: “aunque esotra le enamore,/ mientras en ella me adore,/ celosa estaré de mí [...] Mira qué extraña quimera/ causa este ciego interés:/ que en tres dividirme ves,/ y aunque una sola en tres soy,/ amada en cuanto una, estoy/ celosa de todas tres” (LC; vv. 3210-3222). Doña Magdalena reflexiona sobre la duplicación de la identidad que se crea a través de su persona. Además, la apropiación de la condesa revela para una pregunta muy interesante: ¿qué personificación de la condesa es el que ha enamorado a don Melchor? Ahora bien, la usurpación de su identidad remite al personaje creado por ella en el que doña Magdalena se ve a sí misma pero, aun así, le causa celos. Este recelo forma parte de la comicidad de la obra sobre la que también remite el propio título de la obra: *La celosa de sí misma*.

3. 2. El rostro y la mano

La complejidad de la acción dramática se incrementa, cuando doña Ángela decide usurpar la identidad de la condesa para llevar a cabo su propia conquista de don Melchor.

Para ello, sigue el consejo de Quiñones quien le asegura que “si te ve/ tapada, y con luto, luego/ te ha de tener por su dama,/ a quien adora por fama,/ sin que su amoroso fuego/ haya alcanzado a ver más/ que una mano y un medio ojo/ ocasión de tanto enojo” (LC; vv. 2656-2663). Quiñones, que sabe todo de lo ocurrido entre don Melchor y doña Magdalena, informa a doña Ángela de los encuentros anteriores entre ambos. De esta forma, se demuestra que los sentimientos de don Melchor se basan solamente en la corporeidad del disfraz de tapada demostrando, así, el peligro que estas damas suponen, como se indica desde el inicio de la comedia. Sin la evidencia de la identidad de la tapada, cualquiera puede hacerse pasar por ella. En el encuentro entre don Melchor y doña Ángela, esta suplanta a la condesa “vestida de otro luto como el de Magdalena y tapada” (LC: 245) sin que este se dé cuenta del cambio hasta la aparición de la verdadera condesa. Doña Ángela le enseña su ojo a don Melchor y este no ve la diferencia entre los ojos negros de Magdalena y los azules de doña Ángela que Ventura no deja de señalarle. Uno de los aspectos más interesantes de este juego de suplantación es que se da paradójicamente a partir de un personaje que no existe y es invención de doña Magdalena.

Como don Melchor no reconoce la diferencia de los ojos, doña Ángela se atreve a competir con su rival, enseñando una mano: “como salieran a plaza/ su mano agora y la mía/ la vitoria se declara/ por mi parte. Pues se va/ y, yo por vos agraviada, de vuestro incrédulo amor/ me vengo con no mostrarla” (LC; vv. 3062-3068). Esto conecta directamente con el final de la comedia, donde doña Ángela aprovecha que don Melchor afirma que la condesa está en esa casa y dice: “Sí, señores, yo soy ésa,/ que con el favor de un manto,/ anteayer fingí encubierta/ lo que no soy; agradada/ del término y gentileza/ de don Melchor: esta noche/ le he dado por estas rejas/ mano de esposa” (LC; vv. 3560-3567). Doña Ángela no conseguirá su propósito y deberá conformarse con el matrimonio con don Jerónimo, hermano

de doña Magdalena: “SEBASTIÁN Don Jerónimo ha de ser,/ Ángela, tu esposo. ÁNGELA Sea, pues no puede don Melchor” (LC; vv. 3611-3613: 277).

Todos estos enredos finalizan con una “alusión metateatral” (Torres 2005: 257) al gusto de los espectadores por este tipo de comedias en las que el embrollo y sus consecuencias son más interesantes que la propia resolución de estos: “DON MELCHOR ¿Será prosible que haya/ historia como la mía,/ en cuantas dan alabanza/ a poéticas ficciones? VENTURA ¡Oh qué comedia tan brava/ hiciera, a ser yo poeta,/ si escribiera aquesta traza!” (LC; vv. 3104-3110). Asimismo, Tirso aprovecha para resaltar el ingenio necesario para crear este tipo de “trazas” sobre las que se fundamenta el prestigio del poeta.

4. *El amor médico*

El amor médico se escribió, según la crítica, entre 1619-1626 y fue publicada en 1635 en Madrid, incluida en la *Cuarta parte de las comedias del maestro Tirso de Molina*. Esta comedia ofrece un personaje excepcional pues consigue que “sus aspiraciones intelectuales médicas se vean recompensadas socialmente al obtener brillantemente la cátedra de vísperas y el cargo de médico de cámara” (Oteiza 1997: 11) y, además, logra contraer matrimonio con quien se propone. Todos estos logros, el oficio y el amor, se alcanzan gracias a los sucesivos disfraces bajo los que doña Jerónima oculta su identidad.

Doña Jerónima, quien estudia medicina disfrazada de hombre, se prenda de don Gaspar en Sevilla (Mcgrady 2006). Cuando él tiene que partir a Portugal, ella lo sigue y termina sus estudios allí llegando a ser médico de cámara de la reina. Don Gaspar se instala en Coimbra con su tío, quien promete casarlo con su hija Estefanía; sin embargo, esta lo rechaza por estar enamorada de un médico, el doctor Barbosa, que no es otra que doña Jerónima. Don Gaspar se encuentra por la calle con una portuguesa que dice llamarse Marta y

ser hermana del doctor Barbosa y se enamora de ella, pero, en realidad, es la misma doña Jerónima. Finalmente, se aclaran las identidades inventadas por doña Jerónima, y esta consigue casarse con don Gaspar.

4. 1. Las tapadas

En *El amor médico*, el manto de Jerónima será el punto de partida del equívoco porque, con él, la protagonista consigue ocultar su identidad ante don Gaspar, Gonzalo y Tello y, así, puede conversar con su amado sin ser reconocida por los demás. La didascalia concreta exactamente los detalles de este disfraz: “(Salen con sombreretes y mantos de anascote a lo sevillano, doña Jerónima y Quiteria)” (AM: 125). Todos los elementos mencionados en la acotación se refieren a la tradición de las tapadas, ya explicada, a la que Tirso vincula a su protagonista directamente. El anascote es una “tela delgada de lana, asargada por ambos lados, usada generalmente para mantos” (DLE). Su composición de lana convierte al anascote como tela principal para los mantos y convierte la voz ‘anascote’ en análoga de ‘manto’. Asimismo, como apunta Pérez (2018) en su estudio del léxico de los tejidos en los inventarios notariales del siglo XVII, en este siglo se produce un “incremento de ejemplos recogidos en el CDH y en el CORDE, todos ellos con la acepción de ‘lana’ y referidos casi siempre a *manto* o *capa* y en menor número a *traje*, *jubón*, *saya*, *fardel*, *sotanilla*, *ferreruelo*, *calzas*, y solo en una ocasión a *cortinas*” (159), lo que refleja el empleo fundamentalmente de esta tela para taparse. Por otra parte, “a lo sevillano” refleja la práctica de llevar un solo ojo al descubierto que se hizo popular en las mujeres sevillanas por imitación de las mujeres árabes. Al igual que Jerónima, Quiteria utiliza el manto y se oculta como tapada lo que demuestra el gusto de las mujeres de cualquier estamento en el uso del manto, como ya hemos visto. Asimismo, el manto forma parte de una escena paródica entre Quiteria y Tello que emulan el galanteo con ciertas marcas humorísticas.

En este embuste de la tapada, Jerónima oculta su identidad para reprochar a don Gaspar la falta de atención que muestra hacia ella misma. Para ello, la estrategia consiste en que se pone un manto y sale a la calle en busca del caballero. Escondida bajo el manto, doña Jerónima puede hablar directamente con él sin que nadie la reconozca, incluso el propio don Gaspar, a pesar de que la ve de tapada en diversas ocasiones. Esta tapada sevillana vuelve a aparecer en el segundo acto para complicar el matrimonio a don Gaspar: “Curo a cierta dama aquí/ [...] que os tuvo en Castilla un mes hospedado [...] Y de medio ojo en Sevilla” (AM; vv. 2928-2933). Es aquí cuando el público se entera de la identidad de tapada sevillana es una nueva identidad creada para la complicación del enredo. Esta vez la tapada representa una dama castellana, probablemente en Toledo, que acogió a don Gaspar por un mes —como doña Jerónima— y a la que despreció por darle palabra de matrimonio para luego huir a Sevilla, donde le siguió y le dio información sobre Micaela. Por lo tanto, esta tapada sevillana tiene como funcionalidad la de conseguir información y intervenir como una identidad más en el enredo además de que el disfraz actúa como protección del honor de la dama en cuestión: “No, que recela/ mi honor que me puedan ver” (AM; vv. 749-750).

La otra tapada es Marta de Barcelos, hermana del doctor Barbosa. Doña Jerónima, entonces, aparece en la obra como dos tapadas: como ella misma ocultando su identidad; y, como Marta de Barcelos. Esta identidad tiene como objetivo atraer el interés amoroso de don Gaspar. El juego de seducción a través de esta tapada se apoya en aquello que se ve y aquello que no se ve. Los ojos y las manos serán grandes aliados del atractivo de las tapadas porque al ocultar el resto del cuerpo, solo quedan estos como referentes físicos de las damas. En ellos se encierra la belleza de las mujeres como la reacción de don Gaspar ante la mano de Marta: “(Saca una mano sin guante doña Jerónima)/ GASPAR ¡Ay, qué mano!” (AM; v. 2178). La propia tapada es consciente del efecto que causa en el caballero, ya que, decide enseñarle un

ojo (“Cataime este ollo” [AM; v. 2286]) y luego el otro (“Pois catai estoutro” [De medio ojo le enseña el otro] (AM; v. 2291)), para, finalmente, descubrirse toda la cara: “Cavaleiro, si naom cuidas de utra boda/ mostrovos a cara toda;/ ollai que muito vos queiro. (Descúbresele toda la cara y vase)” (AM; vv. 2299-2302).

La presencia de tapadas en esta comedia genera una serie de comentarios sobre el peligro que representan las mujeres que se tapan: “¡Tapadas! [Es] desafío” (AM; v. 742). En particular, en los embustes de índole sexual se observa el peligro de las tapadas como mujeres busconas y, así, Tirso explora las diversas posibilidades del disfraz de tapada ajustándose a las preocupaciones sociales del momento. Por ejemplo, Quiteria de tapada es descrita como “diablo del sombrerete” (AM; v. 797). A estos peligros se suma el de la corrupción del manto: “Hay tanta mujer tapada,/ los sombrerillos de tema,/ tantas con los medios ojos/ anascotados, que es fuerza,/ si no nos llaman, perdernos.” (AM; vv. 973-977). Pero no todo es así, cuando Jerónima se convierte en tapada sevillana, se transforma en una dama curiosa (“discreta misteriosa” [AM: v. 1026]) que deja a don Gaspar pensativo con respecto a su identidad: “¿Quién la dama sería/ que me habló en el Alcázar aquel día?” (AM; vv. 1207-1208); “TELLO ¿Y de nuestra sevillana? DON GASPAR Ni la vi, ni me desvela.” (AM; vv. 2317-2318). Don Gaspar no reacciona ante la tapada sevillana de la misma manera que ante la tapada portuguesa. La diferencia reside en que Marta seduce a don Gaspar desvelando otros elementos seductores de su cuerpo, pero la tapada sevillana sigue cubierta, solo sirve para propiciar un intercambio de información.

Por último, Tirso incluye una crítica implícita hacia estas mujeres en un comentario sobre la ocultación del nombre: “El apellido es blasón/ que califica linajes,/ que diferencia sujetos,/ que autoriza antigüedades,/ quien le oculta es porque teme/ que por él a luz no saque/ sambenitos del honor/ la bajeza de sus padres./ Si es infamia el desdeirse,/ ¿no es

desdecirse el quitarle/ a una carta autor y firma?” (AM; vv. 601-611). Esta alusión se puede conectar directamente con el recelo de don Gaspar hacia la tapada sevillana: “En fin, ¿ni queréis decir/ quién sois, ni queréis que os vea,/ ni en qué parte me hospedaste,/ ni cuándo os di causa a quejas?” (AM; vv. 1049-1057).

4. 2. El hábito de galeno

A pesar de la reiterada frecuencia de las tapadas, el disfraz varonil es el que incrementa la complejidad de la comedia. Doña Jerónima se presenta ante el público como una dama particular debido a sus preocupaciones intelectuales y profesionales. Es así que, desde el inicio sabemos de su curiosidad y de su ambición. A través del ingenio y la inteligencia que aplica también logra conseguir el amado, don Gaspar. Estas dos ambiciones —la profesional y la amorosa— se unen en el uso del disfraz varonil, ya que con él consigue cumplir su deseo de ser médico, y obtener información sobre los intereses amorosos de don Gaspar para alterarlos y conseguir casarse con él.

El disfraz varonil, en esta ocasión, sucede bajo los parámetros de la vestimenta de médico. Doña Jerónima aparece en el acto II “de médico, cuello abierto pequeño, sotanilla larga, capa de gorgorán con capilla y guantes” (AM: 161). Esta vestimenta es reconocida por el público como la propia de los médicos, sobre todo, en el marco teatral, donde la figura del doctor es muy usual. Don Gaspar nota en la apariencia física del médico ciertas fallas que le hacen dudar de la autenticidad del doctor: “Aunque breve de persona,/ sin autoridad de barba,/ y la edad no muy dotora, / suple lo limpio y pulido/ las letras, que serán pocas,/ de quien en lugar de textos,/ gasta el estipendio en ropa.” (AM; vv. 1750-1756); “Barbosa, mas sin barbar” (AM; v. 2370). Sin embargo, es el vestido el que confirma la veracidad del disfraz y transforma a doña Jerónima en médico de pleno derecho: “La curiosidad del traje,/ ni

afectada ni pomposa,/ sino limpia y aliñada,/ en el médico ocasiona/ autoridad y respeto/ y más cuando se acomoda/ con ella cara apacible” (AM; vv. 1824-1831). Esto se debe a que el disfraz funciona como una máscara bajo la que se oculta la identidad de la persona que lo lleva, de modo que el disfraz escénico, en este caso el traje de médico, se unifica con el disfraz dramático y pasa a ser la principal representación de la identidad. Este juego y estos comentarios de los personajes dejan clara la relevancia de la indumentaria para el desarrollo del engaño, ya que el disfraz debe ser verosímil dentro de lo establecido socialmente para confundir a los demás.

El disfraz varonil ayuda a doña Jerónima en su viaje a Portugal, ya que las mujeres en el siglo XVII no podían desplazarse sin la presencia de una autoridad masculina. Esta forma del motivo se encuentra en muchas comedias del Siglo de Oro, por ejemplo: en *Don Gil de las calzas verdes* y en *La huerta de Juan Fernández* de Tirso de Molina; en *La moza del cántaro* y en *Las bizarrías de Belisa* de Lope de Vega. Asimismo, en la mayoría de los espacios públicos que aparecen en la obra, la identidad de doña Jerónima es la masculina — es decir, el doctor Barbosa— o bien opta por el uso del manto que también actúa a modo de instrumento para resguardar el honor de la mujer en camino (Villarino 2009: 230).

Profesionalmente, el disfraz de médico permite a doña Jerónima sacar partido de su inteligencia y su inclinación por el conocimiento y ejercer la medicina. En el siglo XVII, las mujeres comenzaban a tener presencia en los estudios académicos, al menos aquellas de alta alcurnia. Por ello, podemos leer obras de mujeres escritoras, como son Ana Caro —cuya obra Tirso menciona en *Don Gil de las calzas verdes* (“Don Gil es, aunque lo siga/ el Conde Partinuplés” [DG; vv. 2737-2738])—, María de Zayas, Feliciano Enríquez de Guzmán, Ángela Acevedo, sor Juana Inés, entre otras. Sin embargo, esta inmersión de las mujeres en la educación no se daba en todos los ámbitos, uno de ellos era precisamente la medicina. Tirso

incluye en *El amor médico* una mujer singular que se preocupa tanto por su conocimiento como por los quehaceres tradicionales de la mujer del siglo XVII. Doña Jerónima logra alcanzar la cátedra y es nombrada médico de cámara de la reina, lo cual verifica la excelencia de la dama para la labor de la medicina:

REY Dotor, vuestras muchas letras/ en años tan juveniles/ merecen que yo las honre,/ porque los demás se animen./ La cátedra que llevastes,/ y soluciones sutiles/ que soltaron argumentos,/ es justo que se confirme/ con que en mi cámara entréis,/ y desde hoy el pulso os fie/ la reina, en cuya salud/ la de Portugal consiste./ Dotor de cámara sois (AM; vv. 2423-2435).

Sin embargo, todo esto sucede bajo el prisma del disfraz varonil sin el cual no podría alcanzar su meta, por causa de los parámetros sociales que todavía reducen a la mujer a los trabajos del hogar.

Al camuflarse bajo la identidad de hombre, doña Jerónima puede prohibir los encuentros entre Estefanía y don Gaspar y, así, evitar el casamiento entre ellos: “Vueselencia no la trate/ en este tiempo de bodas/ que, aunque a don Gaspar se inclina,/ cualquiera acción imperiosa,/ en tiempo que es tan enfermo/ y en complexión melancólica,/ censa la imaginativa,/ y es fuerza que descomponga/ la sangre y dañe el cerebro” (AM; vv. 1929-1937). Asimismo, juega con la potestad parental que tiene sobre su hermana Marta para aceptar o rechazar los avances de don Gaspar, ocultando que es realmente ella la que decide. Así, cuando don Gaspar le anuncia el deseo de casarse con Marta, doña Jerónima — disfrazada del doctor Barbosa— le recuerda la existencia de la tapada sevillana con que don Gaspar debe cumplir su palabra de matrimonio. Aprovecha también esa falta de honor por parte de don Gaspar para recordarle sus deshonestas intenciones no sólo con Estefanía en Portugal, sino con Micaela en Toledo: “pues si la palabra la distes/ por lo menos de marido, [...] ¿es nobleza, es cortesía/ dar a doña Estefanía la pena que la habéis dado? [...] Según esta

información, ¿fiaros mi hermana puedo?” (AM; vv. 2943-2964). En esta reflexión, doña Jerónima reúne toda la información que ha sido capaz de conseguir a través de los distintos disfraces y las distintas identidades pero, es la condición de hombre y de médico la que le permite actuar y que sus opiniones se tengan en cuenta.

4. 3. Una dama portuguesa

Marta de Barcelos es una nueva identidad creada por doña Jerónima. Como ya quedó explicado, el personaje se introduce como tapada ante don Gaspar, pero el doctor Barbosa ya aludía su nombre cuando se presenta ante Estefanía. En este encuentro se menciona el interés de doña Estefanía por conocer a la hermana de su doctor, hecho que, finalmente, sucede en la escena final. En esta, Jerónima juega con el parecido para crear engaños basados en las semejanzas de los personajes —entre la tapada sevillana, Marta y el doctor Barbosa, es decir, doña Jerónima en todas sus identidades—. La creación de una nueva identidad eleva la complejidad de la comedia y provoca el mayor ardid de esta: la escena final llena de confusiones.

Aparecen en escena “doña Jerónima de mujer, con manto y Quiteria; y doña Estefanía, como en su casa” (AM: 229). Con el manto y, por lo que suponemos, vestida de dama portuguesa, doña Jerónima se presenta como Marta de Barcelos e inicia una conversación en portugués con doña Estefanía. Esta se percata del parecido físico de los hermanos: “Qué dello que os parecéis/ a vuestro hermano! Tenéis/ su misma fisonomía;/ ninguna diferencia hay/ en los dos; quedo admirada.” (AM; vv. 3144-3148). La base para el enredo resulta ser la semejanza que existe entre todos los personajes encarnados por doña Jerónima. El plan de esta consiste en disuadir a doña Estefanía de que se enamore del doctor Barbosa, amor destinado al fracaso puesto que el doctor es Jerónima, y que esta se case con

don Rodrigo. Para ello, crea mentiras para recelar a la dama. Sin embargo, cuando doña Jerónima vuelve a salir a escena lo hace “de médico” (AM: 236), encontrándose con una doña Estefanía muy enfadada y, ante la amenaza de que su posición de médico real se vea perjudicada, doña Jerónima revierte la situación. Ahora, doña Jerónima se introduce como Marta: “Paso, digo, que soy doña Marta yo” (AM; v. 3375) e incluso justifica el cambio de idioma, ya que Marta solo hablaba en portugués hasta este momento en la obra: “ESTEFANÍA ¿Pues, cómo habláis castellano? JERÓNIMA De mi hermano lo he aprendido” (AM; vv. 3379-3380).

Nos encontramos aquí ante la creación de un disfraz verbal, es decir, las identidades se confirman solamente a través de lo que dice el personaje. La vestimenta o el propio disfraz escénico ya no coinciden con la identidad que figura. Las semejanzas entre los personajes permiten que las distinciones no se fundamenten en el atuendo físico, sino que se abre otra dimensión en la que entra el disfraz verbal. Asimismo, el enredo se enrevesa más ya que tras admitir ser Marta disfrazada del doctor Barbosa —es decir, doña Jerónima vestida de médico bajo la identidad de Marta—, retoma la inicial premisa y confiesa ser el doctor realmente: “ESTEFANÍA ¿Quién sois? JERÓNIMA El doctor Barbosa” (AM; vv. 3491-3492). Con esta revelación, doña Jerónima convence a doña Estefanía para casarse con el médico, a pesar de la contrariedad de esta proposición. Para desarrollar este engaño, además, doña Jerónima desvela que ha necesitado ayuda y presenta la tramoya que hay detrás de su embuste: “El tener una amiga y un vestido/ de mi hermano en esta calle;/ que así industrias apercibo” (AM; vv. 3399-3402).

A continuación, entran en escena don Gaspar y don Rodrigo para aclarar la situación de sus matrimonios, sin saber estos del compromiso del médico con doña Estefanía. Don Gaspar confiesa sus intenciones de casarse con Marta y el doctor acepta. Ante esto, doña

Jerónima, en un aparte, le pregunta: “¿Queréis casaros conmigo? [...] No juzguéis por los vestidos/ la persona. Doña Marta soy.” (AM; vv. 3552-3555). Por lo tanto, se restablece la premisa anterior pero esta vez solo para don Gaspar, ya que don Rodrigo y doña Estefanía siguen creyendo que el que está en la escena es el doctor. El aparte crea un nuevo espacio en el que doña Jerónima engaña a don Gaspar sin el reconocimiento de los demás, por lo que está jugando con dos identidades en la misma escena. Esta duplicidad, generada por el disfraz escénico y el disfraz verbal, se confunde hasta el punto de que doña Jerónima olvida a quién está interpretando. Por ello, sin cambiar el disfraz de médico, habla en portugués —una de las marcas identificativas de Marta— a doña Estefanía y don Rodrigo y consigue que estos dos se casen: “JERÓNIMA Isto é feito. Agora vos,/ cavalleiro, agradecido;/ dai a maon a vossa dama. ESTEFANÍA ¿A mí?” (AM; vv. 3581-3584). Este apunte final está considerado como la consecuencia de un uso excesivo del disfraz, es decir, Jerónima se pierde a sí misma y ya no sabe qué papel está interpretando o cual es su verdadera identidad.

Casados doña Estefanía y don Rodrigo a la vez que Marta y don Gaspar, entra Quiteria y resuelve realmente la identidad de doña Jerónima:

Ya se acabaron/ las Martinas y Martinos./ Tu hermano murió en Pamplona/ deshojando francos lirios,/ y su mayorazgo heredas;/ tus deudos y sus amigos/ en Sevilla te echan menos,/ y últimamente han sabido/ que asistes en esta corte./ En busca tuya tu tío/ viene, extrañando disfraces,/ y está ya en casa (AM; vv. 3603-3614).

Doña Jerónima se ve obligada a desvelar su verdadera identidad y sus intenciones: “a Don Gaspar he querido/ desde que fué huésped nuestro;/ él solo médico me hizo,/ y él, en fin, es hoy mi esposo” (AM; vv. 3618-3621). Y, como es común en la comedia, el final se resuelve sin ningún castigo: don Gaspar acepta que su esposa —Marta— no es quien dice ser y sin que se rompa el bien ganado por doña Jerónima, esta declara: “Don Gaspar/ es mi

esposo, merecido/ a precio de estudios tantos,/ tanto disfraz y suspiro” (AM; vv. 3629-3632). Cabe destacar que doña Jerónima no se presenta en esta escena final como ella misma, ya que sigue con el disfraz de médico, pero la resolución de las identidades permite que la comedia finalice felizmente.

Conclusiones

El análisis de estas tres obras, nos permite acercarnos a los parámetros del disfraz y sus implicaciones en la acción dramática. Si atendemos a las diferentes modalidades del disfraz encontramos que conforman el núcleo de la comedia sobre el que se erigen los enredos, la ocultación de la identidad y la multiplicidad de las identidades. El disfraz en sus distintas variantes refleja el ingenio compositivo del poeta al introducir las consecutivamente de manera impecable para provocar situaciones cómicas, para restaurar el orden desbaratado por los personajes masculinos, que son tramas esenciales de las denominadas comedias de capa y espada. Las mujeres disfrazadas persiguen “el objetivo final propio del género [...], el cumplimiento del amor, y asumen la estrategia adecuada: la utilización del ingenio para llevar a buen puerto sus planes” (Roncero 2015: 175). Sin embargo, se encuentran ante obstáculos que su ingenio debe sortear como son el abandono por galanes infieles, interesados o mal informados, como sucede en las tres obras estudiadas, o por la presencia de rivales a los que hay que superar en la conquista amorosa (Arellano 2004: 58). El ingenio se une de la mano del disfraz para lograr los objetivos de las damas.

A pesar de la importancia de los disfraces, no hay aclaraciones muy específicas en los textos teatrales sobre la vestimenta utilizada (Ferrer 2000: 67). De hecho, las únicas menciones que nos encontramos en estas tres obras son comentarios cómicos que se utilizan a modo de mofa en contra de las tapadas, la significación de las calzas verdes y una descripción

tipológica del atuendo de médico. Atendiendo al manto, *La celosa de sí misma* ofrece un breve repaso sobre las piezas que componen el atuendo de la tapada prototípica. Sin embargo, en *El amor médico*, las acotaciones ofrecen una escueta, pero significativa, exposición de las telas y el modo de utilizarlas en la tradición de las tapadas. Las calzas verdes son el elemento más relevante del vestuario de don Gil y, de hecho, conforman parte de la identificación del verdadero personaje en la escena. Sin embargo, no existen muchas más especificaciones acerca del resto del atuendo del personaje. Por su parte, la mención del disfraz de médico viene marcada por la propia presencia tipológica del personaje dentro del teatro. Por ello, Tirso aclara en la primera acotación en la que doña Jerónima se viste de médico cuáles son las marcas concretas de este vestuario y, en las consiguientes didascalias, aparece el atuendo marcado bajo el apelativo ‘de médico’. Como vemos, pese a que el disfraz es esencial en estas comedias, las indicaciones de vestuario son muy esquemáticas y remiten a la representación en escena para los detalles de la vestimenta.

Uno de los elementos más particulares de estas tres comedias es la relevancia del disfraz fónico sobre el que se erigen personajes y desdobles de identidad. En un inicio, la voz conforma uno de los componentes principales que se esconden detrás del manto por la naturaleza de este que permite la ocultación de la identidad a la perfección. El encubrimiento posibilita que el personaje, a través de la voz, establezca nuevas identidades, como en el caso de la condesa en *La celosa de sí misma* o el de Marta de Barcelos en *El amor médico*. De hecho, la identidad de la condesa se construye completamente a través de la creación de un disfraz verbal y, por ello, doña Ángela logra personificarla sin problemas. Otro de los disfraces fónicos más interesantes es el de Marta de Barcelos, para el que doña Jerónima, con vestido femenino, se disfraza de dama portuguesa adoptando el acento portugués que supone

el cambio de idioma. El cambio de lengua permite distanciar y diferenciar a las dos damas, a pesar de ser personificadas por la misma dama.

Asimismo, el disfraz fónico permite el desdoble de identidad, como en el caso de la escena final de *La celosa de sí misma*, donde aparecen a la vez la condesa y doña Magdalena, dos identidades de la misma persona que se diferencian por un cambio en la dicción. Otros desdobles de identidad que corresponden con este sistema se dan en las discordancias entre la vestimenta y la identidad en los que se necesita del disfraz verbal para interpretar quién está en escena. Ciertamente es que este tipo de desdoble solo funciona dentro de la acción dramática, ya que el espectador es consciente de la multiplicidad de identidades del elenco de personajes y quienes están realizando los engaños. Podemos ver ejemplos de ello en dos de las comedias: en *Don Gil de las calzas verdes* sucede cuando doña Juana, vestida de Don Gil, se identifica como doña Elvira; en *El amor médico* se produce cuando doña Jerónima, disfrazada del doctor Barbosa, dice ser la hermana de este, Marta de Barcelos. En ambas ocasiones, el disfraz fónico parece ser suficiente para convencer a los presentes. Ahora bien, la voz no siempre protege la identidad de aquellos que imitan a otros personajes. En *Don Gil de las calzas verdes*, el disfraz, conformado por un atuendo varonil, admite la ocultación de la persona pero la voz delata la identidad masculina de don Juan y de don Martín cuando se quieren hacer pasar por doña Juana-Gil. Este disfraz fracasa porque la voz de doña Juana en su disfraz varonil es reconocible por su feminidad. La voz femenina de don Gil de las calzas verdes se conforma como una de las características más importantes del personaje. Por ello, la voz conforma un elemento fundamental en estas comedias tirsianas.

Las dos modalidades del disfraz estudiadas en este análisis, el manto y el traje varonil, revelan diferentes aspectos de estos recursos dramáticos que se van perfeccionando a medida que Tirso los utiliza. Los enredos de las damas se establecen a partir de ambas modalidades,

como se ha visto en detalle en el análisis. Ahora bien, podemos observar semejanzas y similitudes en la forma de acercarse a las dos modalidades. Atendiendo primero al manto, se puede percibir la connotación negativa que las tapadas suponen para la sociedad, sobre todo para los hombres, que coinciden a la perfección con las preocupaciones sociales del momento. Estos peligros están fundamentados en la capacidad de estas mujeres de embaucar y engañar a través de la ocultación de su identidad que les proporciona cierta libertad de actuación. La crítica hacia el manto lo encontramos plasmado tanto en *La celosa de sí misma* como en *El amor médico*, donde los dos personajes principales se ocultan detrás del velo. Además, en estas dos comedias encontramos un factor común muy interesante: la revelación de la mano y el ojo para seducir a los galanes. Así, las mujeres atraen a los hombres mediante el juego de lo que se ve y lo que no se ve porque el manto encubre e inhibe la sexualidad y llega a representarla por identificación referencial que “acontece por metonimia de lo encubierto como por metáfora del sistema de prohibiciones, por medio del cual el deseo sexual se exalta y especifica, ofrecerse como enigma” (Navarro 1996: 136). En cambio, en *Don Gil de las calzas verdes* —obra anterior a las otras—, se observa una caracterización positiva de doña Inés, quien toma el manto en sus encuentros en el exterior, por lo que la dama es denotada bajo los parámetros de recato femenino.

El disfraz varonil se consolida como hilo conductor de dos de estas comedias: *Don Gil de las calzas verdes* y *El amor médico*. En la primera, nos encontramos con doña Juana que usurpa la identidad de don Gil y logra imponer su propia representación ante los demás. Asimismo, la magnitud del personaje creado por la dama se intensifica con la escena en la que concurren cuatro personajes que intentan simular esta interpretación femenina de don Gil. Con todo, el disfraz varonil permite demostrar el ingenio y perspicacia de doña Juana. Asimismo, en la segunda, doña Jerónima utiliza su disfraz para cumplir sus deseos

profesionales de convertirse en médico, actividad reservada para hombres. A su vez, también utiliza el disfraz para lograr el matrimonio con don Gaspar, con lo cual, nos encontramos ante otro despliegue de talento e inteligencia por parte de la dama. El disfraz varonil ofrece a las damas una rendija hacia los espacios dominados por los hombres y, dentro de las comedias, funciona como uno de los mejores métodos para producir enredos en las tramas.

A pesar de que en *La celosa de sí misma* no encontramos este disfraz, el análisis ofrece ver semejanzas en el empleo de los disfraces en un detalle: el abuso de la ocultación conlleva cierta pérdida de la identidad. Así lo vemos en doña Juana cuando seduce a doña Clara; en doña Magdalena a través del desequilibrio que le producen sus propios celos; o, en doña Jerónima cuando soluciona su problema con el pacto de matrimonio entre su galán y doña Marta, en lugar de ella misma. Esta preocupación de la pérdida de identidad parece secundaria en las comedias debido al propio carácter cómico, sin embargo, parece relevante destacar que nos encontramos este fenómeno en las tres obras y, tal vez, apunte hacia cierta interpretación preventiva del uso de los disfraces.

Cabe destacar la relevancia del feminismo burlador sobre el que se establecen las tres comedias. Doña Juana, doña Magdalena y doña Jerónima utilizan su ingenio para reaccionar ante los infortunios que les surgen y, finalmente, lograr su objetivo final. La perspicacia de estas damas es aclamada por la crítica, sobre todo en la figura de doña Juana, quien es recordada como uno de los mejores personajes femeninos de Tirso. Sin embargo, doña Jerónima, junto con *El amor médico*, no ha recibido tanta atención, a pesar de conformar un ejemplo perfecto sobre el uso del motivo del disfraz, importancia que no pasó desapercibida a un gran dramaturgo, como Molière. Doña Jerónima, además de lograr el matrimonio codiciado, consigue instaurarse dentro del mundo masculino de la medicina y sobresalir en él. Por su parte, doña Magdalena no es alabada por su ingenio, sino que la crítica presta más

atención a sus sentimientos de celos que a sus trazas, hasta la existencia de un análisis de la esquizofrenia que podría sufrir el personaje. El motor central de los embustes de la dama son sus celos, pero esto no excluye la inteligencia que demuestra al saber sobreponerse ante los obstáculos. Tal vez, este sentimiento ha desestimado su ingenio por caracterizarse por ser una cualidad femenina. Sin embargo, es esta cualidad femenina a la que apelan las comedias de capa y espada donde concurren tantos personajes protagonistas femeninos, ya que las mujeres tienen una habilidad natural para la construcción de enredos. Estas comedias implantan una libertad de acción “fundamentada en la calidad lúdica del género, que les facilita y permite un protagonismo activo difícilmente posible en otros géneros serios, donde correrían riesgos mortales” (Arellano 2004: 66). Así lo demuestra este análisis de tres obras de Tirso de Molina, quien expone a la perfección el uso del disfraz como parte de las armas de defensa de las mujeres ante las ofensas de los hombres.

Por último, me gustaría destacar una nueva orientación que el análisis del disfraz en estos textos suscita: la perspectiva de género e identidad sexual a través del travestismo. Esta posición se revela en el texto a través de la ambigüedad de género que se contempla en el disfraz varonil y el consecuente enamoramiento que se produce en las damas. El disfraz varonil, como ya se ha dicho, desdibuja las líneas de los parámetros sociales que separan al hombre de la mujer y con este consiguen superar las barreras de los roles marcados por la sociedad patriarcal. Esto lleva a cuestionarnos la propia definición de género para la cual remitimos a Butler (1988: 519): “an identity tenuous constituted in time —an identity instituted through a stylized repetition of acts”. En nuestros casos de travestismo, encontramos en doña Jerónima ese interés por lograr una formación educativa en el ámbito de la medicina, pero no se observa ningún otro matiz que revele su adscripción al género masculino, al igual que en doña Juana. Ambas se aprovechan de las ventajas de ser hombres

pero sus actos no reflejan una inclinación hacia lo masculino en todos sus aspectos, como sí sucede en personajes de otras comedias o incluso en personajes reales como Catalina de Erauso. Es decir, el género no solo está marcado por la forma de vestir, que en este caso se refleja en el disfraz, sino que existen toda una serie de cuestiones implicadas.

Asimismo, en la época nos encontramos con una evolución de la concepción de la masculinidad que remite en la feminización de los varones, sobre todo de los cortesanos (Casais 2021: 154). Navarro (2017: 132) observa el gusto de los cortesanos por “el uso de una voz melosa, los peinados a la moda italiana, con el cabello crecido y trenzado, o la indumentaria demasiado ostentosa”. Aunque en estas comedias no nos encontramos con personajes masculinos disfrazados de mujeres, el enamoramiento que sufren doña Inés y doña Clara en el *Don Gil de las calzas verdes* o doña Estefanía en *El amor médico*, podría estar apuntando a este cambio hacia los parámetros femeninos que doña Juana y doña Jerónima representan en sus disfraces varoniles. Este enamoramiento se daría porque las mujeres reflejan el cambio en el paradigma que los propios hombres en el Siglo de Oro estaban sufriendo. Sin embargo, desde la perspectiva de los *Queer studies*, se piensa que esta feminización apunta, en cierto modo, hacia una representación lésbica puesto que el disfraz permite explotar el erotismo que existe en los límites del género y de las identidades sexuales. Habría que estudiar con más precisión si nos encontramos ante casos reales de lesbianismo o si simplemente estas situaciones conforman equívocos para alterar el orden que finalmente se reinstaura. Este acercamiento, sin embargo, se merecería un análisis más pormenorizado, que no se ha podido abordar en este trabajo pero que plantea una cuestión relevante a estudiar en el futuro.

Bibliografía

- Arana, Rocío, “La mujer armada ¿Quimera o realidad? El caso de La celosa de sí misma, de Tirso de Molina” en *Revista de Estudios Hispánicos* II, 1, 2015, 137-148.
- Arellano, Ignacio, “Tirso de Molina. Una poética crítica de la felicidad”. Coordinado por Ignacio Arellano y Blanca Oteiza. Barcelona: Revista *Anthropos*, Extraordinario 5, 1999.
- “La comedia de capa y espada (El género y su interpretación)” en Francisco de Rojas, *Obligados y ofendidos*, dir. Juan José Granda, Madrid, Fundamentos, 2000, 11-35.
- “La fuerza del ingenio en la comedia de capa y espada de Tirso”. *Tirso de capa y espada. Actas de las XXVI Jornadas de teatro clásico*. Almagro: U de Castilla la Mancha-Festival de Almagro, 2004, 55-81.
- Argüello del Canto, Candelas, “«Las tapadas». Una propuesta sobre la representación de la prostitución en la pintura del Siglo de Oro”, *BSAA arte*, 83, 2017, 235-252.
- Arizmendi Amiel, María Elena de, “Las tapadas”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 43, 1988, 53-58.
- Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and His World*, trad. Helene Iswolsky, Bloomington: Indiana University Press, 1965.
- Bouchiba-Fochesato, Isabelle, “Poética del deseo femenino en *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina” en *Criticón* 128, 2016, 9-21.
- Bravo Villasante, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid SGEL, 1988.
- Butler, Judith, “Performative Acts and Gender Constitution: An essay in phenomenology and feminist theory”, *Theatre Journal*, 40, 4, 1988, 519-531.

Canavaggio, Jean, “Los disfrazados de mujer en la comedia”, en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII: actas del Segundo Coloquio del Grupo de Estudios sobre el Teatro Español (Toulouse 16-17 de noviembre de 1978)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1979.

Carrascón Guillermo, “Disfraz y técnica teatral en el primer Lope”, *Edad de Oro*, XVI, 1997, 121-133.

Casais Vila, Verónica, “La interpretación de género en la comedia palatina. El travestismo en Las manos blancas no ofenden” en *Anuario calderoniano*, 14, 2021, 151-171.

Defourneaux, Marcelin, *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*. Buenos Aires, Hachette, 1964.

Economy, Anthea Vickie, *Temas y motivos del disfraz varonil en el teatro español y novohispano del siglo XVII*. A.B., The University of Georgia, 1995.

Ferrer Valls, Teresa, “Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro” en *Cuadernos de teatro clásico*, nº 13-14, 2000, 63-84.

León Pinelo, Antonio Rodríguez de, “Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres. Sus conveniencias y daños” [1641] en *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, ed. Enrique Suárez Figaredo, 2009, 13.

Lope de Vega Carpio, Felix, *Arte nuevo de hacer comedias* [1609], Madrid, Cátedra 2008.

Ly, Nadine, “Descripción del estatuto de los personajes en *Don Gil de las calzas verdes*” en *Criticón* 24, 1984, 69-103.

Martínez Carreño, Aída, *La prisión del vestido. Aspectos sociales del traje en América*. Colombia: Ariel, 1995.

McGrady, Donald, “El amor médico de Tirso y L’Amour médecin de Molière” en *El siglo de Oro en escena: Homenaje a Marc Vitse*. Toulouse: Presses universitaires du Midi, 2006.

Molina, Tirso de, *Cigarrales de Toledo* [1624], ed. Víctor Said de Armesto, Madrid, Renacimiento, 1913, 340.

—*Don Gil de las calzas verdes* [1615], ed. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Editorial Castalia, 1993.

—*El amor médico* [1635], ed. Blanca Oteiza, Madrid-Revista Estudios, Pamplona GRISO (Universidad de Navarra), 1997.

—*La celosa de sí misma* [1633], ed. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Ediciones Cátedra, 2005.

—*Don Gil de las calzas verdes* [1615], ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Ediciones Cátedra, 2009.

Navarro Martínez, Juan Pedro, “La primera dama era un hombre perfecto: travestismo y prácticas *queer* en Madrid en el siglo XVIII” en *Investigación joven con perspectiva de género II*, ed. Marian Blanco y Clara Sainz de Baranda, 2017, 124-139.

Navarro de Zuvillaga, Javier, “De la tapada al desnudo (El vestuario como signo escénico en el teatro español del Siglo de Oro)” en *En torno al Teatro del Siglo de Oro*, Instituto de Estudios Almerienses, 1996.

Oleza, Juan, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega” en *Teatro y comedias escénicas II: La comedia*. Coord. J. L. Sirera, Londres/Valencia. Tamesis/Institución Alfonso el Magnánimo, 1986, 251-308.

Pavis, Patrice, *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, trad. Enrique Folch González, Barcelona, Paidós, 2000.

Pérez Toral, Marta, “El léxico de tejidos en inventarios notariales del siglo XVII” en *Revista de Lexicografía*, 23, 2018, 157-184.

Quevedo Villegas, Francisco de, *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños, en todos los oficios y estados del mundo*, ed. Juan Bautista Marzal, Valencia, 1627.

Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, [1726-1739], 2001.
<https://apps2.rae.es/DA.html> [Consultado 10/06/2023]

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 2014. <http://lema.rae.es/DLE/>
[Consultado 10/06/2023]

Roncero López, Victoriano, “Feminismo burlador en tres comedias de Tirso” en *Hispanófila*, Vol. 1, 2015, 169-182.

Rousset, Jean, *Circe y el pavo real*. Barcelona, Seix Barral, 1972.

Stor, Ángel, “El tapado y las tapadas” en *La Ilustración española y americana* 22, 1896, 322-23.

Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, trad. Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra/ Universidad de Murcia, 1989.

Villarino Cela, Edith Marta, “Las máscaras femeninas en *La vega del parnaso*” en *Damas en el tablado: XXXI jornadas de Teatro Clásico*. Corral de Comedias 26, 2009, 227-238.

Therriault, Isabelle, “«Oh! La que su rostro tapa/ no debe valer gran cosa»: Identidad y crítica social en la cultura transatlántica Hispánica (1520-1860)” en *Open Access Dissertations*: 234, 2010.