

Órmedo Clásico

Cuatrocientos años del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega

Actas selectas del XIV Congreso
de la Asociación Internacional
de Teatro Español y Novohispano
de los Siglos de Oro



SEPARATA

Edición de Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada

Serie: LITERATURA
OLMEDO CLÁSICO, n.º 4

Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro.
Congreso (14.º 2009. Olmedo, Valladolid)

Cuatrocientos años del “Arte nuevo de hacer comedias” de Lope de Vega : actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro : Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009 / Edición de Germán Vega García Luengos, Héctor Urzáiz Tortajada. – Valladolid [etc.] : Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial [etc.], 2010.

180 p. ; 23 cm + CD con textos de las comunicaciones
(Literatura. Colección “Olmedo Clásico” ; 4)
ISBN 978-84-8448-556-8

1. Literatura española – 1500-1700 (Periodo Clásico) – Historia y crítica – Congresos 2. Vega, Lope de (1562-1635) – Crítica e interpretación I. Vega, Lope de (1562-1635) II. Vega García-Luengos, Germán, ed. lit. III. Urzáiz Tortajada, Héctor, ed. lit. IV. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, ed. V. Serie

821.134.2“15/17”

CUATROCIENTOS AÑOS DEL *ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS* DE LOPE DE VEGA

ACTAS SELECTAS DEL XIV CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL
DE TEATRO ESPAÑOL Y NOVOHISPANO DE LOS SIGLOS DE ORO

Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009

Edición de
GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS
HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA

Olmedo Clásico
2010



AYUNTAMIENTO
DE OLMEDO



SECRETARÍA
ESTATAL
DE
COMUNICACIONES
CULTURALES



AITENSO

Asociación
Internacional de
Teatro Español
y Novohispano
de los Siglos
de Oro



Universidad de Valladolid
Secretariado de Publicaciones
e Intercambio Editorial

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier otra forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

© LOS AUTORES, 2010
SECRETARIADO DE PUBLICACIONES E INTERCAMBIO EDITORIAL. UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
AYUNTAMIENTO DE OLMEDO

Colección: Olmedo Clásico. www.olmedoclasico.es
Director de la colección: Germán Vega García-Luengos

Diseño de cubierta: Germán Vega García-Luengos

ISBN: 978-84-8448-556-8
Depósito Legal: S. 922-2010

Imprime: Gráficas VARONA, S.A.
Polígono «El Montalvo», parcela 49
37008 Salamanca

«SUELE EL DISFRAZ VARONIL AGRADAR MUCHO». LAS SANTAS TRAVESTIDAS DE LA HAGIOGRAFÍA EN LA COMEDIA NUEVA

NATALIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ
Universidad Autónoma de Barcelona

SANTAS DISFRAZADAS DE VARÓN: SIMBOLISMO MORAL Y DELEITE DE LA HAGIOGRAFÍA AL ARTE NUEVO

El arquetipo de la santa travestida, cargado de connotaciones morales y espirituales, se rastrea ya en los testimonios hagiográficos más remotos. Consta John Anson¹ que la primera encarnación del arquetipo fue Santa Tecla, tal como aparece en los *Actos de San Pablo*, del siglo V². Pero, más allá de un testimonio considerado apócrifo, fueron muchas las santas que, en algún momento de su vida, adoptaron una indumentaria masculina: Marina, Pelagia, Margarita, Eugenia, Teodora, Eufrosina,

Anastasia, Apolinaria, Atanasia, Hilaria... son algunos de los ejemplos que estudian Anson³ y Vega⁴. Desde la más estricta moralidad cristiana, la necesidad de vestido se consideraba un reato del castigo divino infligido a los primeros padres, un «sambenito y afrenta» tal como sostenía Pedro Malón de Chaide en 1588⁵. De ahí que el traje poseyera de por sí una dimensión pecaminosa que, en el caso femenino, resaltaba el carácter diabólico atribuido tradicionalmente a la mujer. Desprenderse de galas y ornatos era, por ello, un paso necesario hacia la santidad. Y la adopción del traje masculino simbolizaba en grado sumo la transformación espiritual de la mujer, que renunciaba a esa femi-

¹ John ANSON, «The female transvestite in early monasticism», *Viator*, 5 (1974), p. 1.

² Sin embargo, la hagiografía oficial postridentina se encargó de negar la autenticidad del motivo. Así, Alonso de VILLEGAS, *Flos Sanctorum y Historia general de la vida y hechos de Iesu Christo, Dios y Señor Nuestro, y de todos los Santos de que reza y haze fiesta la Iglesia Católica*, Madrid, Pedro Madrival, 1588, f. 338d: «Anda una historia de Santa Thecla, con algunas cosas apócrifas, como decir que quiso vestirse en hábito de varón, por andarse en compañía de San Pablo. (...) El Papa Gelasio mandó que no se diese crédito a esta historia, poniéndola en el catálogo de cosas apócrifas y de ninguna autoridad».

³ J. ANSON, *op. cit.*

⁴ Carlos A. VEGA, *El transformismo religioso. La abnegación sexual de la mujer en la España medieval*, Madrid, Pliegos, 2008.

⁵ Pedro MALÓN DE CHAIDE, *La conversión de la Madalena. En que se ponen los tres estados que tuvo de pecadora, de penitente i de gracia*, Valencia, Salvador Faull, 1796 (1.ª edición, 1588), p. 88.

neidad maléfica para avanzar en su ascenso hacia la gloria. Era la modelación plástica imprescindible para convertir en arte esa dualidad espiritual que hizo tan explícita San Jerónimo:

Mientras una mujer es para el parto y los hijos difiere del hombre como el cuerpo difiere del alma. Pero si desea servir a Cristo antes que al mundo, entonces dejará de ser una mujer y será llamada hombre⁶.

Más allá de motivaciones concretas, las santas travestidas tienen en común una voluntad de ruptura y de negación de la identidad muy aprovechable desde las exigencias de crisis tan caras a la expresión dramática:

Se enfatiza un abandono brusco de la vida anterior, y predomina una estructura tripartita: ruptura con la identidad y comunidad familiar / social anteriores; período extendido de transformismo, sea en comunidad, sea en vida eremítica; y reconocimiento (anagnórisis) del verdadero sexo, normalmente después de la muerte⁷.

El visualismo y el juego de apariencias inherentes al disfraz, por un lado, y la crisis espiritual y moral subyacente, por otro, hacían germinar en el arquetipo hagiográfico las semillas de su dramatización. Pero, además, Carlos Alberto Vega vislumbra en estas leyendas «elementos eróticos y lúdicos que existen táci-

tamente en constante tensión con este mensaje moralista»⁸, y que hacen del deleite —en la creación y en la recepción— un índice esencial en la interpretación de los relatos.

Cuando en 1609 Lope de Vega compuso el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, convirtió en teoría la práctica escénica que se estaba imponiendo en los tablados españoles desde hacía más de una década. No fue tanto una preceptiva como una síntesis de aquella realidad teatral que pedía y pagaba el vulgo —y no sólo el vulgo—. Más allá de matices estructurales o criterios temáticos, los verdaderos pilares del nuevo teatro se cimentaron en la recepción. El público y sus emociones estaban más que presentes en el proceso de creación, y la comedia nueva se perfiló enseguida como un mosaico de motivos recurrentes que conectaban de alguna manera con la sensibilidad del auditorio. No lo disimula Lope cuando aborda la controvertida cuestión del disfraz masculino:

Las damas no desdigan de su nombre.
Y si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho⁹.

Y era tanto lo que agradaba, que un defensor de la comedia como Francisco Ortiz no

⁶ Comentario sobre la Carta a los Efesios, III, 5, apud. WARNER, Marina, *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*, Madrid, Taurus, 1991, p. 112.

⁷ C. A. VEGA, *op. cit.*, p. 57.

⁸ *Ibidem*, p. 39.

⁹ *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Enrique GARCÍA-SANTO TOMÁS, Madrid, Cátedra, 2006, vv. 280-283.

pudo menos que alertar de los riesgos de que una actriz con calzas se subiera al tablado:

Ha de ser más que de hielo el hombre que no se abra en lujuria viendo una mujer desenfadada y desenvuelta, y algunas veces, para este efecto, vestida como hombre, haciendo cosas que movieran a un muerto¹⁰.

Si a la provocación intrínseca a la figura de la actriz –tantas veces considerada asocial y amoral, con la carga de atracción que esto implica– se añade el morbo del disfraz varonil, podemos ir vislumbrando el sentido de los versos del Fénix. Por un lado, el atuendo masculino se ceñía más al cuerpo convirtiéndose, paradójicamente, en un realce de su femineidad. Por otro, el disfraz legitimaba ciertos comportamientos tradicionalmente vedados a las damas y que sólo tenían su sitio sobre las tablas. Aunque mediatizada desde la ilusión poética, se asistía a una ruptura del rol que se presuponía a la mujer y se configuraba una imagen femenina de intensa connotación erótica. Cuando los dramaturgos quisieron llevar a las tablas las vidas de las santas travestidas según las directrices del arte nuevo, se vieron obligados, en consecuencia, a cubrir frentes diversos: por un lado, el sustrato simbólico que proporcionaba la hagiografía y que confería su entidad peculiar a la comedia de santos; y, por otro, los efectos dramáticos y teatrales que, presentes ya en germen en los testimonios legendarios, tenían que concretarse en un

cuadro visual y en una acción efectiva que apelasen a las emociones del auditorio. La atrayente mixtura de morbo erótico y trascendencia espiritual fascinaba tanto al público receptor de la *vita* como al vulgo de Lope, pero los recursos que la modelaban tenían que ser distintos en la fuente narrativa y en las recreaciones dramáticas.

En la comedia, el motivo del disfraz varonil se integraba en la acción desde los dos ejes temáticos vertebradores del arte nuevo –amor y honor–, y contribuía a mantener la tensión y el conflicto dramáticos por medio de recursos tales como los equívocos, los juegos metateatrales o la anagnórisis. Esto, que era más que suficiente en la comedia profana, se sazónaba en la religiosa con un halo de trascendencia que, muchas veces, se cimentaba en la ironía confiando su comprensión a la capacidad interpretativa del público. No hacía falta que existiera una fuente hagiográfica específica para teñirlo todo de simbolismo moral. La Lisarda de *El esclavo del demonio*, pura invención dramática de Mira de Amescua, se disfrazaba de bandido en una imitación vicaria de su deshonrador, un demonizado fray Gil de Santarem. Como hito dramático, su cambio de rol venía a culminar una personalidad rebelde –y conflictiva justamente por ello– al tiempo que enfocaba el desarrollo de la acción por unos derroteros muy precisos. Pero, además, permitía la creación de un entramado irónico cuando su padre, sin conocerla, la

¹⁰ Francisco ORTIZ, *La apología en defensa de las comedias que se representan en España*, ed. Louis C. Pérez, Madrid, Castalia, 1977.

bendecía con unas palabras que resultarían proféticas, y cuando su disfraz de bandolero se convertía en la prefiguración del disfraz de esclavo con que pretende purgar su pecado al final de la comedia. Son recursos que ofrecía la expresión dramática para transmitir un más allá que trascendía el nivel de acción puramente mundano. Lo mismo sucederá con los casos en que el dramaturgo sí contaba con un modelo hagiográfico preciso: el teatro se filtrará por los cauces de la hagiografía confiriendo al motivo una nueva dimensión, compleja y polisémica.

EL TRAVESTISMO FEMENINO EN LA HAGIOGRAFÍA Y SU DRAMATIZACIÓN

En la «Vida de San Indes y Domna con los veinte mil mártires de Nicomedia», transcrita por Menéndez Pelayo en su edición de *Los locos por el cielo* de Lope, se hace mención al travestismo de la futura santa:

Por lo cual el emperador le mandó poner cargado de cadenas y grillos en una obscura prisión, daba voces a sus criados que le buscasen a Domna, la sacerdotisa de Minerva. Enviábalos por los monasterios de cristianos para saber si estaba allí. Y, entendiendo esto la abadesa que la tenía consigo, vistióla en traje de varón, y dándola guía la envió fuera del monasterio¹¹.

Aquí el sentido espiritual del disfraz varonil apenas se explota, limitándose a perfilarse

como un medio de ocultación de la identidad para huir de amenazas externas. Pero lo cierto es que, en la caracterización hagiográfica de las travestidas, la adopción del disfraz se convierte en una secuencia narrativa de honda carga simbólica, y todos los casos resaltan de modo más o menos explícito esa proyección espiritual del motivo. Con matices diversos, la masculinización de las futuras santas se erige en emblema de su acercamiento a Cristo y se perfila, de esta manera, como rito de iniciación a la nueva vida que implican la fe y la gracia de Dios. Hemos seleccionado tres tipologías hagiográficas que llamaron la atención de los dramaturgos del Seiscientos: la gentil convertida que muere mártir, Santa Eugenia; la ramera penitente, Santa Pelagia; y la adúltera arrepentida, Santa Teodora. Santa Eugenia es una dama gentil hasta que llegan a sus manos los escritos de San Pablo, se convierte y, para ingresar en un convento, se corta el cabello y se viste de hombre. Todo se produce de forma consecutiva, sin quiebros estructurales ni demasiadas indagaciones en la psicología de la protagonista:

Sucedió que estando en Alejandría, y siendo de edad de quince años, vinieron a sus manos las Epístolas de San Pablo. Y leyendo en ellas una vez y otra, favoreciéndola Dios, propuso en su ánimo de ser cristiana. Érales lícito a los cristianos en aquel tiempo vivir fuera de la ciudad de Alejandría, a donde tenían una iglesia en que residían monjes, junto de la cual pasando un

¹¹ Marcelino MENÉNDEZ PELAYO (ed.), *Obras de Lope de Vega, IX, Comedias de vidas de santos*, Madrid, Atlas, 1964, p. XLVII.

día Eugenia, como por recrearse y hacer ejercicio en el campo, oyó a los monjes que estaban cantando aquel verso de David que dice: «Todos los dioses de los gentiles son demonios, y el Señor hizo los cielos». Oyendo esto, sospiró y dijo a Proto y Jacinto que iban con ella: «Sola esta sentencia que cantan los cristianos, deshace todo lo que hemos aprendido y estudiado en la escuela de los filósofos. El poder usurpado me hace ser vuestra señora, mas la sabiduría me hace ser vuestra hermana. Seamos pues hermanos en seguir a Cristo». Agradóles el consejo y, tomando hábito de varón Eugenia para que pudiese estar con los monjes que residían en aquella iglesia, y cortándose el cabello, otro día fueron al monasterio¹².

Casi de forma inmediata, las palabras del abad del monasterio –conocedor de la verdadera identidad de Eugenia por revelación divina– corroboran que su transformación va más allá de una mera estratagema para pasar desapercibida: «No vas fuera de camino en llamarte varón, pues haces obras varoniles»¹³. Y, acto seguido, «baptizólos y dióles el hábito, llamándose la doncella Eugenio»¹⁴. El disfraz es, en este caso, pasaje hacia la asunción definitiva de la verdadera fe. En la vida de Santa Pelagia, el simbolismo del cambio de traje y su dimensión iniciática se deducen de la propia modelación narrativa:

Al octavo día, en que había de desnudarse el vestido blanco que los nuevamente bautizados usaban, venida la noche, ella se le desnudó y vistió un cilicio, y sin dar cuenta a persona alguna, se fue de Antioquía¹⁵.

Y la siguiente referencia a Pelagia es a «un monje eunuco llamado Pelagio»¹⁶. De la opulencia de las descripciones iniciales de la ramera, «su vestido cubierto de oro y perlas y piedras de gran valor»¹⁷, se asiste a una progresiva anulación de su individualidad y, ante todo, de su femineidad en nombre de un aspecto andrógino que, una vez más, se convierte en hito en su acercamiento a Dios. Es la forma plástica de reflejar la aniquilación que suponen la conversión y la penitencia. Y, así, Santa Teodora, abrumada por su pecado, tendrá que negarse a sí misma disfrazándose de hombre y expiando sus culpas en un monasterio:

(...) mudó el traje y se vistió como varón, determinando de vivir religiosamente en un monasterio de monjes que estaba diez y ocho millas de Alejandría, fuera de poblado¹⁸.

El motivo del disfraz varonil llega incluso a mermar la ejemplaridad de las vidas piadosas, que queda, en todos los casos, subsumida bajo la carga simbólica y la eficacia narrativa del motivo:

¹² Alonso DE VILLEGAS, *Flos Sanctorum y Historia general de la vida y hechos de Iesu Christo, Dios y Señor Nuestro, y de todos los Santos de que reza y haze fiesta la Iglesia Catolica*, Madrid, Pedro Madrigal, 1588, f. 87c.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, f. 103d.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, f. 102c.

¹⁸ *Ibidem*, f. 113b.

Bien se entiende por el fin que tuvo esta su determinación que fue inspirada por Dios. Porque dejar marido sin su voluntad y irse a vivir siendo mujer entre hombres no eran cosas que con propio parecer podían hacerse lícitamente y sin pecado. Mas, haciéndose por inspiración y mandato de Dios, compadecíanse¹⁹.

En las vidas originarias de las santas travestidas, la adopción de una apariencia masculina o, cuando menos, andrógina constituye la plasmación plástica, ritualizada, de la *metanoia*; es la visualización –y de aquí al drama había sólo un paso– de una conversión espiritual de más hondo alcance. Como venía dada desde sus orígenes hagiográficos, esta proyección simbólica del travestismo femenino no se diluirá al convertirse en teatro, pero sí se hará explícita mediante recursos expresivos más elaborados y acordes con las exigencias de la visión dramática. Sabemos, además, que el disfraz varonil no constituía únicamente una extravagancia hagiográfica, sino que tenía su lugar en la comedia coetánea, profana y religiosa, de donde el dramaturgo podía extraer modelos vivos. Los guiños intertextuales podían activar todo un mosaico de connotaciones más allá de la vinculación de la trama de la comedia con una base legendaria específica. En *Los locos por el cielo*, primer ejemplo de disfraz varonil a lo divino, Dona, sacerdotisa gentil,

queda enseguida caracterizada como Santa Eugenia cuando se mencionan las Epístolas paulinas como germen de su conversión. En *La adúltera penitente*, recreación de Moreto, Cáncer y Matos de la vida de Santa Teodora, el demonio lamenta el arrepentimiento de la pecadora calificándola como «otra segunda Eugenia»²⁰. La *Santa Pelagia* de Fernando de Zárate se describe a sí misma como una «lasciva Diana»²¹, siendo Diana el emblema pagano de la mujer varonil. Pero, más allá de referencias aisladas que amplían el horizonte de expectativas y vinculan todos estos modelos con un simbolismo moral tradicionalmente conocido, el propio entramado dramático podía hacerlo explícito de manera más o menos elaborada. En *La Rosa de Alejandría Santa Eugenia*, es Heleno, abad del convento, quien lo deja bien claro:

Vamos a alabar a Dios
que incomprensible dispone
que como mujer no vista
quien tiene espíritu de hombre²².

La Santa Teodora de Claramonte incide en el alcance espiritual de su transformación física:

Este es convento, y espero
en él, admirando el ser,

¹⁹ *Ibidem*, 113b.

²⁰ Agustín MORETO, Jerónimo DE CÁNCER & Juan DE MATOS FRAGOSO, *La adúltera penitente*, en *Parte nona de comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Gregorio Rodríguez, 1657, pp. 243-256.

²¹ Fernando DE ZÁRATE, *Santa Pelagia*, en *Parte cuarenta y cuatro de comedias nuevas nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Roque Rico de Miranda, 1678, pp. 160-197.

²² ANÓNIMO, *La rosa de Alejandría, Santa Eugenia*, 1735. Sigo el ejemplar, sin numeración de folios ni datos de impresión, conservado en la biblioteca del Institut del Teatre con signatura 57544.

sin dejarme conocer,
con nuevo espíritu y nombre
hacer penitencia de hombre
pues pequé como mujer²³.

En la versión de Moreto, Cáncer y Matos, es el demonio quien reconoce la victoria moral de Teodora, concretada en ese *traje varonil*:

¿Que yo venciese a Teodora
qué importó
si con más fuerza
se levanta contra mí
a hacerme más dura guerra?
Dos meses ha que en el traje
varonil, porque dismiente
entre las señas de hombre
de mujer las flacas señas
en este convento vive
como otra segunda Eugenia.

En otras ocasiones, se jugaba con la ironía utilizar la vestidura como metáfora espiritual. Así en *La adúltera penitente*:

Y vos, Señor, en vez de castigarme,
sin mirar en que sois el ofendido
vuestra capa me echáis para esconderme²⁴.

En *La rosa de Alejandría* es el demonio el que confiere ese sentido simbólico al vestido:

En esta naturaleza
espiritual, formar quiso
la angélica; en esta misma,
en un instante vestido
me vi de su claro ser.

En la fase de recepción, el juego metafórico se expandiría seguramente al motivo del disfraz varonil²⁵. Es frecuente también que se establezca un contraste entre la femineidad y la masculinidad espirituales a través de la indumentaria. Así, antes de su conversión, Eugenia aparece caracterizada en *La rosa de Alejandría* como «mejor Venus en la gala», y la Teodora de *Púsoseme el sol, salióme la luna* irrumpe en escena «bizarra» y con unas flores. Pero, como es lógico, donde más se explota el alcance simbólico de este contraste es en el caso de Pelagia, la ramera penitente, tal como sucedía en la fuente hagiográfica. En la versión de Zárate, la presentación inicial de la protagonista incide en la exuberancia de su aspecto: «con capotillos y plumas». Una vez arrepentida, renuncia a las galas, se desnuda, se viste de penitente y, finalmente, de ermitaño varón. Cada uno de estos cambios en la indumentaria constituyen una metonimia visual de su regeneración interna. Pero lo verdaderamente dramático, la auténtica aportación de los poetas del Seiscientos no consistió tanto

²³ Andrés DE CLARAMONTE, *Púsoseme el sol, salióme la luna*, ed. A. Rodríguez López-Vázquez, Kassel, Reichenberger, 1985, vv. 1527-1532.

²⁴ *Op. cit.* p. 262.

²⁵ No es casual si recordamos que el término vestido o vestidura se vinculaba, en los escritos piadosos, con la virtud cristiana. Precisamente San Pablo, conminaba a los romanos a **vestirse** de Cristo para neutralizar los deseos de la carne (Romanos, 13:14).

en dejar claro, también sobre las tablas, un simbolismo espiritual de base hagiográfica, como en insertar el motivo en una acción.

LA SANTA TRAVESTIDA EN EL DRAMA

En las leyendas originarias, el disfraz varonil se perfilaba como un hito narrativo único y crucial. Independientemente de esa connotación lúdica y erótica que se fusionaba, según Carlos Alberto Vega, con la significación piadosa, el simbolismo moral y espiritual del atuendo masculino se revelaba de una vez en el relato. Los creadores del Seiscientos, en su esfuerzo por adaptar el motivo a las exigencias de la visión dramática, lo someten a transformaciones más o menos drásticas que matizan su sentido. Ya vimos cómo tenían que recurrir a procedimientos diversos para dejar clara, desde la poesía, la proyección simbólica del disfraz. Y es que, en el proceso de traslación a las tablas, lo cierto es que el motivo se convertía, prioritariamente, en teatro. Un caso extremo, pero muy llamativo, es el que encontramos en *La loca del cielo* de Diego de Villegas. La Santa Pelagia de la leyenda está sometida a una radical recreación que la aproxima a las damas más emblemáticas de la comedia nueva. No es una ramera libidinosa, sino una dama enamorada que pone en riesgo su honra por la fuerza de la pasión. Su disfraz varonil no vendrá a culminar un progresivo ascenso espiritual, sino

más bien todo lo contrario: cuando se ve deshonrada por un hombre a quien no ama, su sed de venganza la demoniza hasta el punto de convertirse en una sanguinaria bandolera para quien el atuendo masculino es el salvoconducto hacia la satisfacción de su ofensa. La fuerza que subyace a la creación de Villegas no es ya la hagiografía, que ha quedado tan velada que apenas se reconoce, sino el arte nuevo, aquellos modelos contemporáneos que, como la Rosaura de Calderón, se vestían de hombres para consumir una venganza que, *stricto sensu*, les estaba vedada. Sí es cierto, no obstante, que ese sustrato trascendente que singulariza a la comedia hagiográfica está muy presente en la pieza de Villegas: la deshonra de Pelagia es, en realidad, el resultado de una elaborada argucia diabólica y, al final, una vez determinada a la penitencia, y tal vez con un guiño irónico de por medio, la futura santa tiene que recurrir a la locura, una distorsión de la realidad comparada a veces, por sus efectos dramáticos, al disfraz mismo²⁶.

Aunque las reelaboraciones del material legendario en la comedia nueva no suelen llegar a este extremo, siempre se asiste a cambios ineludibles exigidos por la visión dramática. Es llamativo cómo en el caso de la Santa Eugenia de comedia, su cambio de indumentaria no responde sólo a un hito casi ritual en su conversión al cristianismo, sino que los dramaturgos alteran conscientemente el orden de los acontecimientos tal

²⁶ Myra GANN, «La risa festiva en el gracioso de Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, 41.1 (1989), p. 61, habla de la «sanción del loco, sanción que le permite moverse como si estuviera disfrazado físicamente».

como aparecían en la leyenda para aumentar el grado de tensión dramática y perfilar el desarrollo de la acción. Tanto en *La rosa de Alejandría* como en *El José de las mujeres*, la adopción del disfraz varonil es anterior a su efectiva conversión. Desde su primera caracterización, la Eugenia dramática es intelectual y moralmente ejemplar. En *La rosa*, el propio demonio la califica como «nueva Minerva en ciencias», y ella misma afirma perseguir, como el Cipriano de *El mágico prodigioso*, «la causa de todas las causas». Es esta inquietud intelectual la que la conduce a una progresiva transformación interna que tendrá que terminar sancionando la gracia de Dios y que, en un primer momento, se concreta en el cambio de traje:

Por mí responderá el tiempo.
Y, pues el sol en las ondas
de la deidad de Nereo,
sepulcro da a sus ardores,
panteón a sus reflejos,
disfrazada, a hacer ausencia
de los jardines resuelvo,
y de mi ciego destino
dejarme llevar, que el cielo
en sus juicios infalibles
e investigables secretos
puede ser que me dé más
en lo que parece menos.

El disfraz varonil de la futura santa se vincula con ese celo intelectual que se enfatiza en su caracterización dramática y que aparecía

mucho menos diáfano en la leyenda originaria. Porque también la curiosidad intelectual chocaba con el rol tradicionalmente asignado a la mujer, tal como pone bien de manifiesto el gracioso Capricho en *El José de las mujeres*:

¿Para qué
es bueno que sea, señor,
catedrática una dama?²⁷

En la pieza calderoniana también se registran ecos bien claros del Cipriano de *El mágico* en esa búsqueda del *Ignotus Deus* que emprende la dama intrigada por la lectura de un fragmento paulino. Su afán por el estudio sirve de invocación al demonio y al abad Heleno, que se le aparecen para intentar conducirla a sus respectivos terrenos. Este primer acercamiento a la fe, además de considerarse impropio de la mujer por proceder de una vía intelectual, enseguida se relaciona con la locura. Con esta sutil ironía que, otra vez, vincula la demencia con la distorsión propiciada por el disfraz, Calderón prefigura su radical transformación:

¿Todos me dejan por loca?
Pues dejándolos yo a ellos
por más locos, verá el mundo
de la suerte que me vengo²⁸.

Y, acto seguido, comienza la segunda jornada con una Eugenia «vestida de hombre». Lo que todos interpretaban como locura era

²⁷ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El José de las mujeres*, en *Sexta parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Francisco Sanz, 1683, ed. D. W. CRUICKSHANK y J. E. VAREY, Gregg International Publishers Limited, Londres, 1973, pp. 52-90, p. 55b.

²⁸ *Ibidem*, p. 68b.

en realidad un primer contacto con la Verdad suprema. Esa distorsión pecaminosa que la persigue sólo podía bloquearse con una distorsión mayor: la neutralización de su femineidad por medio del disfraz varonil y la legitimación, con ello, de su afán de conocimiento.

La Santa Pelagia de Zárate, como su homónima legendaria, tenía que hacer visible esa transformación radical que implicaban arrepentimiento y penitencia. Pero, a diferencia de la fuente hagiográfica, donde todo sucedía de forma lineal, en la comedia la crisis de la protagonista redundaba en una reestructuración de las fuerzas en conflicto. El demonio y los pretendientes de la Pelagia lasciva se sienten amenazados ante el nuevo estado de cosas y reaccionan con sed de venganza. Su adopción del traje varonil se enmarca en este contexto de hostilidad:

Para no ser conocida
del mundo y su vil engaño,
este traje de ermitaño
podrá asegurar mi vida²⁹.

En las piezas sobre Santa Teodora, también se recoge el sustrato legendario según el que, arrepentida de su adulterio, se disponía a hacer penitencia disfrazada de hombre. En *Púsoseme el sol*, ella misma dejaba clara la trascendencia espiritual de su acción, como veíamos arriba. Pero lo cierto es que, en primera instancia, esta determinación se enmarca, muy coherentemente, en una trama de

honor. Teodora aparecía caracterizada desde los primeros versos de la pieza como una casada ejemplar que, no obstante, mostraba una preocupación casi enfermiza por la posibilidad del deshonor. Cometido el adulterio, Teodora huye de su casa y de su esposo con la esperanza de que ni su identidad ni su deshonor fueran descubiertas: «pero, ¿qué mucho, si estoy / tan mudada y diferente?»³⁰. No obstante, cuando descubre que su ofensa está grabada en las cortezas de los árboles y su delito se ha hecho público, es cuando se determina a *hacer penitencia de hombre*. Su disfraz, aunque no carente en ningún caso del simbolismo de base, se convierte en una estrategia de ocultación más que en cualquier otra cosa, en una medida desesperada ante la muerte social que suponía esa deshonor que tanto la obsesionaba. El impulso del arte nuevo logra que lo que, en la fuente legendaria, constituía el emblema básico del arrepentimiento de Teodora, se perfile en la comedia como una secuencia vinculada todavía a su pecado.

La ocultación de la identidad inherente al disfraz repercute, además, en el propio desarrollo de la acción dramática. Ya en las versiones originarias de la vida de Santa Eugenia y Santa Teodora, su aspecto masculino despertaba el deseo sexual de otras dos mujeres que intentaban seducirlas. Humilladas por la negativa, Melancia acusa a Eugenia de violación y la campesina atribuye a Teodora la paternidad de un hijo ilegítimo.

²⁹ *Op. cit.*, p.194a.

³⁰ *Op. cit.*, vv. 1471-1472.

La anécdota, que posee fuerza dramática *per se*, recrea narrativamente las tribulaciones de las futuras santas hacia el reino de Dios. Pero, sobre las tablas, todo iba más allá: el equívoco se aprovechaba con finalidades eminentemente teatrales. En *La rosa de Alejandría*, cuando Eugenia y Proto son apresados tras la acusación de Melancia, el gracioso sazona la escena con una entrañable comicidad:

¡Que calle! ¡Pesía a mi abuela!
Su hermosura hermafrodita
con tientos de anacoreta
nos ha puesto en tal desdicha.

En *El José de las mujeres*, cuando Melancia deja claro en un apasionado monólogo sus sentimientos por Eugenia, Capricho, que escucha escondido, se cree el destinatario de esa pasión. El malentendido da lugar a una escena típica de comedia nueva:

Va saliendo [Capricho] y a este tiempo entra Eugenia.

MELANCIA ¡Qué de cosas imagino
en viéndome sola! Pero
cuando acercarse le miro
a mí, a nada me resuelvo.

CAPRICHIO ¿Cómo de espaldas me ha visto
acercar? Pero el amor
es línce³¹.

Más allá del sustrato legendario, las posibilidades que abría el equívoco asociado al disfraz eran prácticamente inagotables para crear

situaciones dramáticamente eficaces. En *La adúltera penitente*, el demonio trata de manipular a Filipo diciéndole que Flora, la campesina a quien él, convertido en bandolero, desea gozar, está disfrazada de hombre. Con ello, lo que intenta es aprovechar el disfraz varonil de Teodora para que Filipo intente deshonorarla una vez más y neutralizar, así, la victoria moral de la futura santa. Algo similar sucede en la *Santa Pelagia de Zárate*. El demonio, furioso ante la virtud de la penitente, se hace pasar por labrador e intenta convencer a Zumaque de que lo que pretende el supuesto ermitaño es gozar a la criada Teodora: en realidad, su estrategia –tan puramente teatral que se agota en las convenciones de la comedia nueva– sólo sirve para minimizar su dignidad maléfica. El descubrimiento final de la identidad sexual de las protagonistas constituye, tanto en las leyendas originarias como en las recreaciones escénicas, la culminación de ese rito iniciático que simbolizaban con el disfraz. En las comedias supone, además, la restauración de la armonía y la nivelación de las fuerzas en conflicto. El simbolismo espiritual y las pulsiones del arte nuevo confluyen en unos cuadros finales en los que la femineidad queda regenerada. Sirvan las palabras de *La adúltera penitente* como colofón:

La que miráis es Teodora,
que viviendo penitente
en el traje de varón
logró tan dichosa muerte.

³¹ *Op. cit.*, p. 81a.

ISBN 978-84-8448-556-8



9 788484 485568

OLMEDO CLÁSIC



Universidad de Valladolid
Secretariado de Publicaciones
e Intercambio Editorial



AIENSO

Asociación
Internacional de
Estudios Español
y Iberoamericano
de los Siglos
XIX y XX



**AYUNTAMIENTO
DE OLMEDO**