

LA CONSTRUCCIÓN ESCÉNICA DEL DISFRAZ EN LA COMEDIA PALATINA TEMPRANA DE LOPE

SOBRE LAS PRÁCTICAS ESCÉNICAS EN LA COMEDIA DE LOPE

Lope, qué duda cabe, fue fecundo en todos los aspectos de su vida; comedias, sonetos, hijos y escándalos amorosos contribuyeron a formar un retrato complejo por su riqueza, sometido también a constante revisión y mudanza. Esto, cierto en otros ámbitos de su producción, se aplica sin apenas cambio al Lope que enjuició y teorizó sobre su literatura y la de su tiempo. Desde una obra ambigua y enigmática como el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), hasta ideas sueltas que es posible espigar aquí y allá, ya sea en los Prólogos a sus *Partes*¹, en epístolas dirigidas a otros ingenios de las letras², comojuicios ficcionalizados en sus comedias³ y algunos textos líricos, como con la “Égloga a Claudio”⁴.

Estos idearios estéticos, a pesar del interés que despiertan, están condenados la mayor parte del tiempo a convertirse en

¹ THOMAS E. CASE, *Las dedicatorias de las Partes XIII-XX de Lope de Vega*, University of North Carolina, 1975 y “Los prólogos de Partes IX-XX de Lope de Vega”, *BC*, 30 (1978), 19-25.

² Véase, por ejemplo, W. KRAUSS, “Lope de Vegas poetisches Weltbild in seinen Briefen”, *RF*, 56 (1942), 282-299 y 57 (1943), 1-37, más recientemente NICOLÁS MARÍN, “Introducción” a *Cartas*, de Lope de Vega, Castalia, Madrid, 1985, pp. 38-46 y CLAUDIO GUILLÉN, “Las epístolas de Lope de Vega”, *Edad de Oro*, 14 (1995), 161-177.

³ Véase la recopilación que hacen LUIS C. PÉREZ y FEDERICO SÁNCHEZ ESCRIBANO en sus *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática*, CSIC, Madrid, 1961.

⁴ JUAN MANUEL ROZAS, “El género y el significado de la *Égloga a Claudio* de Lope de Vega”, en *Homenaje a Fernando Lázaro Carreter*, Cátedra, Madrid, 1983, t. 2, pp. 465-484.

compilaciones de ideas que, concebidas para interlocutores particulares y atravesando el Fénix de los ingenios por circunstancias muy variadas, no pueden sino considerarse como felices ocurrencias que brillan por su espontaneidad cuando no se opacan debido a su falta de consistencia o, incluso, a las contradicciones que representan dentro de la tónica general⁵. Con la sistematización de estos principios en ciernes, sin embargo, hemos construido edificios tan impresionantes como el que alberga las teorías dramáticas de Lope⁶ o el más modesto de las *novellas* italianizantes⁷.

Refiriéndonos a su teoría dramática en particular, debemos recordar que la formación de un ideario no ha resultado todo lo fructífera que debería ser por varias razones. A menudo, su naturaleza imperfecta e inacabada sale a la luz cuando un conjunto de consejos técnicos como el *Arte nuevo* se convierte en la columna que vertebra construcciones teóricas más ambiciosas. Hemos intentado formular teorías y predicados sistemáticos, con un material que su autor apenas se atreve a llamar “aforismos”⁸. Así, se comprende fácilmente que los diez temas tratados en la sección doctrinal de este poema⁹ raramente agoten los puntos

⁵ Como apuntó FROLDI hace años a propósito del *Arte nuevo*, “el teórico no podrá dar, por tanto, más que consejos técnicos (es justamente lo que hace Lope, aunque se han tomado como consejos generales, por pura y simple empiria) con la conciencia de su valor relativo; no enunciará nunca principios absolutos, será siempre el ingenio del poeta el que dé forma nueva y mejor a la naturaleza” (*Lope de Vega y la formación de la comedia*, Anaya, Salamanca, 1968, p. 175).

⁶ En torno al *Arte nuevo* habría que considerar, entre otros a MIGUEL ROMERA NAVARRO, *La preceptiva dramática de Lope de Vega*, Yunque, Madrid, 1935; JUANA DE JOSÉ PRADES, *El 'Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo'*, CSIC, Madrid, 1971; JUAN MANUEL ROZAS, *Significado y doctrina del "Arte nuevo" de Lope de Vega*, SGEL, Madrid, 1976 y la difusión de estos estudios por medio de historiografías literarias del período (véase, a modo de ejemplo, las páginas dedicadas al *Arte nuevo* en E. M. WILSON y D. MOIR, *Historia de la literatura española*, t. 3: *Siglo de Oro: Teatro*, trad. C. Pujol, Ariel, Barcelona, 1974, pp. 93-99).

⁷ Por ejemplo, CARMEN R. RABELL, *Lope de Vega: el arte nuevo de hacer novellas*, Tamesis, London, 1992; JUAN-MICHEL LASPÉRAS, “Lope de Vega y el novelar: «un género de escritura»”, *BHi*, 102 (2000), 411-428 y JUAN DIEGO VILA, “Lope de Vega y la poética de la *novella* en *Las fortunas de Diana*: verosímiles narrativos y transgresión”, en *CH(13)*, t. 1, pp. 805-816.

⁸ Se despide Lope en su *Arte nuevo* declarando que “éstos podéis tener por aforismos / los que del arte no tratáis antiguo, / que no da más lugar agora el tiempo” (vv. 347-349).

⁹ 1) Concepto de tragicomedia; 2) Las unidades; 3) División del drama; 4) Lenguaje; 5) Métrica; 6) Las figuras retóricas; 7) Temática; 8) Duración

de mayor interés de una teoría verdaderamente dramática; es decir, aquella teoría donde se equilibran los pareceres respecto al texto dramático y al escénico, responsable este último de la especificidad teatral¹⁰. Contribuye a ello el énfasis excesivo que puso Lope en la confección del texto dramático, en detrimento de la puesta en escena. Ya por seguir instintivamente sus modelos de preceptiva¹¹, ya por una excesiva confianza en el *autor de comedias*¹², es notable la desatención de Lope, en este ideario con un fuerte tono de preceptiva, al tema de la composición escénica de la comedia, del que sólo podremos encon-

de la comedia; 9) Uso de la sátira e intencionalidad; 10) Sobre la representación (véase, por ejemplo, J. M. ROZAS, *Significado y doctrina...*, pp. 43-45).

¹⁰ Como apunta JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE, conviene considerar el teatro como una "dicotomía irreal pero útil en la práctica", formada por dos textos, "el texto de la obra", caracterizado por coincidir "con los otros géneros literarios, aunque con particularidades propias" y "el texto escénico", aquel que "da especificidad teatral" ("Aproximación semiológica a la «escena» del teatro del Siglo de Oro español", en *Lope de Vega: el teatro*, ed. A. Sánchez Romeralo, Taurus, Madrid, 1989, t. 1, p. 251).

¹¹ Hablando exclusivamente de España, son notables las coincidencias entre el *Arte nuevo* y las reflexiones sobre teatro de Juan de la Cueva vertidas en el *Ejemplar poético* (1606) no sólo de ideas, sino también de intereses, entre los que hay que contar la excesiva atención que se dispensa a la composición del texto dramático de la comedia y el escaso tratamiento de la puesta en escena (véase la Epístola III, vv. 487-757, en FEDERICO SÁNCHEZ ESCRIBANO y ALBERTO PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, 2ª ed., Credos, Madrid, 1971, pp. 142-149). Ambos autores, por supuesto, deben evaluarse dentro de un contexto más amplio: el de los comentaristas de la *Poética* de Aristóteles. Como apunta MARÍA DEL CARMEN BOBES NAVES, "la *Poética* y sus comentarios se centraron en el texto escrito y no atendieron apenas a la representación, a pesar del interés que mostrara Donato por el valor semiótico de los signos no verbales del escenario" ("Introducción a la teoría del teatro", en *Teoría del teatro*, comp. e introd. general de M. del C. Bobes Naves, Arco/Libros, Madrid, 1997, p. 17).

¹² Como especula DONALD McGRADY a propósito de *Fuente Ovejuna*, la razón de las acotaciones más o menos escuetas de sus obras probablemente puedan explicarse por la plena confianza de Lope "en la habilidad de los «autores de comedias» para interpretar debidamente sus intenciones (por otra parte, él vivía en estrecho contacto con los directores y los actores, y sin duda les daría directamente muchas explicaciones orales)" ("Prólogo" a su ed. de *Fuente Ovejuna*, est. prel. N. Salomon, Crítica, Barcelona, 1993, p. 18). En todo caso, LOPE confirma esto cuando apunta que "lo que les compete a los tres géneros / del aparato que Vitrubio dice, / toca al autor, como Valerio Máximo, / Pedro Crinito, Horacio en sus *Epístolas*, / y otros los pintan con sus lienzos y árboles, / cabañas, casas y fingidos mármoles" (*Arte nuevo*, vv. 351-355).

trar atisbos referentes a los lienzos del escenario y al vestuario (vv. 351-361). Pese a ello, por supuesto, un vasto mundo de indicaciones escénicas permanece latente en las prácticas y en los vestigios de estas prácticas: el texto dramático, que funcionó como una partitura para sus intérpretes coetáneos.

Enfrentar correctamente esta desatención de las prácticas escénicas dentro de la teoría dramática de Lope de Vega implica la revisión profunda de las técnicas escénicas presentes en su producción teatral. El propósito de dicha revisión es conceptualizar, sobre una base empírica sólida, modelos de representación dramática que incluyan no sólo rasgos del texto dramático, sino también de las técnicas escénicas que constituyen la representación. Previsiblemente, los resultados de dicha investigación habrán de orientarse en dos de las líneas complementarias sobre las que Ignacio Arellano ha llamado la atención; por un lado, los códigos genéricos o modelos de la comedia y, por el otro, las variedades evolutivas de cada modelo¹³. Así, no debería resultar difícil determinar, luego de su estudio, si la presencia invariable o dominante de ciertas prácticas escénicas está o no asociada al modelo de género de la obra, entendiendo el modelo de género, como debe hacerse para el teatro del siglo xvii, en un sentido amplio y envolvente más que en uno restrictivo. Los ejemplos, por supuesto, menudean. El uso y posterior desprecio de la tramoya en Lope, demostrado por Arróniz y Asensio¹⁴, no obsta en absoluto para su incorporación al modelo hagiográfico como un constituyente primordial del género¹⁵. Entre las dudas tipológicas que surgen en la distinción entre comedia urbana y palatina, César Oliva ha demostrado la existencia de diferencias escénicas relevantes en el empleo del espacio escénico: mientras la comedia urbana se limita al uso de la dualidad interior/exterior (sala y calle con distintas variantes), la palatina aprovecha indistinta y ge-

¹³ “El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega”, en *Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico*, eds. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1996, p. 37.

¹⁴ OTHÓN ARRÓNIZ, *Teatros y escenarios de los Siglos de Oro*, Gredos, Madrid, 1977, pp. 183-192 y EUGENIO ASENSIO, “Tramoya contra poesía. Lope atacado y triunfante”, en A. Sánchez Romeralo, *op. cit.*, pp. 229-247.

¹⁵ Véanse, AGUSTÍN DE LA GRANJA, “El actor en las alturas: de la nube angelical a la nube de Juan Rana” e IGNACIO ARELLANO, “Escenario y puesta en escena en la comedia de Santos. El caso de Tirso de Molina”, *CTC*, 1995, núm. 8, pp. 37-67 y 157-180, respectivamente.

nerosamente los espacios escénicos de la comedia aurisecular (calle, sala de casa, sala de palacio, jardín, monte, camino, etc.)¹⁶.

Entre otras muchas estrategias importantes, me propongo estudiar aquí la del disfraz como un constituyente escénico distintivo de la comedia palatina. Aunque dicho mecanismo tiene una relevancia propia, su mayor interés deriva de subordinar y organizar el conjunto de signos escénicos en la representación (trama, diálogos, espacios, vestuario, etc.), al mismo tiempo que esta variada configuración de signos escénicos se convierte en el principal responsable de su eficacia dramática y escénica; con ello espero extender la perspectiva que había ya dejado bien señalada Joan Oleza al indicar que “las comedias palatinas encuentran... un eje temático importante en la problemática de la identidad, la máscara, el disfraz”¹⁷.

Para el análisis de los textos, me he apoyado en conceptos ya familiares de la semiótica teatral como la distinción entre texto dramático y texto espectacular¹⁸, didascalias implícitas¹⁹, didascalias paratextuales²⁰ (teniendo en cuenta, siempre que ha sido posible, el alto grado de variación en éstas últimas en su transmisión escrita²¹) y otros, cuya utilidad para el estudio del

¹⁶ “El espacio de la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega”, en F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, *op. cit.*, pp. 13-36.

¹⁷ “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en *Teatro y prácticas escénicas*, t. 2: *La comedia*, coord. J. L. Canet Vallés, Tamesis, London, 1986, p. 266.

¹⁸ FERNANDO DEL TORO, *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, Galerina, Buenos Aires, 1989, pp. 60-86.

¹⁹ ALFREDO HERMENEGILDO, “Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico”, en *Critical essays on the literatures of Spain and Spanish America*, eds. L. T. González del Valle y J. Baena, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder, CO, 1991, pp. 121-131.

²⁰ JEAN-MARIE THOMASSEAU, “Para un análisis del para-texto teatral (algunos elementos del para-texto hugolino)”, en M. del C. Bobes Naves, *Teoría del teatro*, pp. 86-87.

²¹ Las acotaciones fueron siempre *loci* muy inestables en la transmisión textual, pues comúnmente se han considerado como elementos paratextuales que pueden modificarse sin afectar la esencia artística de las obras; la existencia de, por ejemplo, diferentes didascalias en ramas distintas de la transmisión hace necesario recurrir a los estudios sobre el tema, así como a la formación de un *corpus* considerado no sólo en función de sus valores cronológicos y estéticos, sino también cifrado en la disponibilidad de ediciones críticas solventes (puede verse un panorama interesante que retrata los problemas generales a los que se ha enfrentado el grupo de PROLOPE, coordinado por Alberto Blecua y Guillermo Serés, en MARÍA MÓRRÁS y GON-

signo teatral de la representación no ofrece hoy ninguna duda. Ello, sin olvidar aproximaciones a la escenificación de la comedia de Lope tan importantes como las de Oleza²² o las de Teresa J. Kirschner²³.

Por lo que toca al *corpus* de estudio, he seleccionado aquellas obras que más se aproximaban al modelo de la comedia palatina²⁴ de entre las veinticuatro comedias contenidas en la *Primera* (1604) y *Segunda parte* (1609) de las comedias de Lope, hoy en la edición rigurosamente crítica que ha venido ofreciendo el grupo PROLOPE²⁵. Las obras escogidas han sido las siguientes²⁶: *El hijo de Reduán* (1588), ed. de Gonzalo Pontón, *Parte I*, t. 2, pp. 816-980; *Los donaires de Matico* (1589), ed. de Marco Pressoto, *Parte I*, t. 1, pp. 115-254²⁷; *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia* (1588-1595), ed. de Patrizia Campana y Juan-Ramón

ZALO PONTÓN, "Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la *Parte primera* de comedias de Lope de Vega", *AnLV*, 1, 1995, 75-117).

²² JOAN OLEZA, art. cit., pp. 251-308.

²³ *Técnicas de representación teatral en Lope de Vega*, Tamesis, London, 1998; "Espectacularidad del teatro de Lope de Vega: el aparato didascálico en *La batalla del honor*", en *Siglo de Oro, Actas del IV Congreso Internacional de la AISO*, eds. M. C. García de Enterría y A. Cordón Mesa, Universidad, Alcalá, 1998, t. 2, pp. 879-885; "Importancia de la espectacularidad en el teatro de Lope de Vega: la escenificación de *El príncipe despeñado*", en *CH*(12), t. 3, pp. 11-17; "Estrategias dramáticas en el teatro de Lope de Vega: la expresión visual en *El Galán de la Membrilla*", en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, eds. I. Arellano, M. del C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse, GRISO-LEMSO, Pamplona-Toulouse, 1996, pp. 205-213 y "Desarrollo de la puesta en escena en el teatro histórico de Lope de Vega", *RCEH*, 15 (1991), 453-463.

²⁴ Probablemente, con las excepciones de *La fuerza lastimosa*, considerada como una tragedia palatina (véase el pról. de Alberola a su ed., p. 77) y *La ocasión perdida* donde, como apunta su editor, sólo parcialmente puede verse en ella una "comedia palaciega" (en el pról. a su ed., p. 249).

²⁵ *Comedias de Lope de Vega, Parte I*, 3 ts., dirs. Alberto Blecua y Guillermo Serés, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lleida, 1997 y *Comedias de Lope de Vega, Parte II*, 3 ts., coord. Silvia Iriso, dirs. A. Blecua y G. Serés, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lleida, 1997.

²⁶ La datación de las comedias sigue la fecha propuesta por cada editor en su prólogo a la obra correspondiente. Número de tomo y páginas remiten, por supuesto, a las ediciones críticas citadas.

²⁷ Sobre la datación de *Los donaires*, basada en criterios internos como la métrica y la organización en cuadros (véase el resumen en el pról. de Marco Pressoto a su ed., p. 118), la tesis vallisoletana avanzada por Oleza y Frolidi se confirma por la existencia, en un contrato de la Fiesta del Corpus de 1589 conservado en el Archivo Histórico y Provincial de Valladolid, la mención a una "Comedia de Matico" (véase ANASTASIO ROJO VEGA, *El Siglo de Oro, inventario de una época*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1996, s.v. "comedia").

Mayol Ferrer, *Parte I*, t. 2, pp. 981-1148; *La fuerza lastimosa* (1598), ed. de Montgrony Alberola, *Parte II*, t. 1, pp. 69-243; *La ocasión perdida* (1598-1603), ed. de Enrico di Pastena, *Parte II*, t. 1, pp. 245-395; *El mayorazgo dudoso* (1598-1603), ed. de Guillermo Serés, *Parte II*, t. 1, pp. 549-684; *El primero Benavides* (1600), ed. de Silvia Iriso Ariz, *Parte II*, t. 2, pp. 839-1022.

El uso de ediciones críticas solventes como éstas ha resuelto muchos problemas metodológicos que de otra manera resultarían insalvables, como el ya comentado de la inestabilidad de las didascalias paratextuales. Gracias a la exhaustividad de los aparatos críticos que acompañan cada texto crítico, dicha variación ha podido tomarse en cuenta.

EL DISFRAZ EN LA COMEDIA PALATINA DE LOPE

Con ser el disfraz teatral tan antiguo como la comedia misma —en las comedias plautinas *Captivi*, *Casina*, *Curculio* o *Amphitruo*, por ejemplo, dioses, *adulescentes* y parásitos se disfrazan para fungir como motor de los enredos—, los estudios de conjunto no son abundantes. En el caso particular del teatro hispano de los Siglos de Oro la comedia es, como señala Joan Oleza, “el reino de la máscara, de las identidades ocultas, de los amores secretos, de los travestismos, de los embozos y de las nocturnidades”²⁸ y es por ello que la obra de sus principales autores dramáticos se encuentra prácticamente atravesada por la estrategia escénica del disfraz²⁹, estrechamente vinculada, por otro lado, al traje, “el medio de significar más rico para indicar todas las circunstancias del personaje”³⁰. Se trata de un recurso omnipresente cuya exigua participación en la lista de rasgos caracterizadores de la comedia nueva sólo se explica por su misma caudalosa presencia: historiar el fenómeno equivale, sin duda, a historiar un buena parte del drama aurisecular³¹.

²⁸ “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, p. 254.

²⁹ En el caso de Lope, el recurso del disfraz aparece ya en una de sus primeras comedias datables, *Los hechos de Garcilaso* (1583-1597, según Morley y Bruerton) y hasta la última de ellas, *Las bazarrias de Belisa* (1634). En el caso de Tirso, todos recordamos los memorables equívocos que provocan los disfraces en *El vergonzoso en Palacio* o *Don Gil de las calzas verdes*.

³⁰ JOSÉ MARÍA DíEZ BORQUE, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Eds. del Laberinto, Madrid, 2002, p. 79.

³¹ Con todo, algunos personajes-tipo vinculados al disfraz, como la mu-

Para el teatro de Lope anterior a 1596, contamos con estudios iluminadores como el de Guillermo Carrascón³², responsable de una minuciosa tipología del disfraz según sus funciones en la anécdota (como adopción de una personalidad inexistente o suplantación, por ejemplo). El estudio resulta del mayor interés en tanto logra tipificar rasgos característicos de dicho instrumento, aunque para su concepto de disfraz Carrascón se apoya más en la diégesis de la obra que en el propio recurso escénico³³, concebido exclusivamente como “una herramienta para la obtención de un fin determinado” (p. 126) que se pone en manos de los personajes. Así, el uso del disfraz en escena está ligado a la aproximación amorosa en el caso del galán o permite que la dama siga a su amado para mantener y consolidar el amor; si es disfraz de rústico, generalmente estará vinculado a situaciones cómicas; si se trata de un drama pastoril, lo más probable es que no haya disfraz, pues la diégesis de la obra de pastores resulta refractaria a los enredos provocados por este mecanismo; etc.

En el caso de las comedias palatinas más tempranas de Lope (caracterizadas temáticamente por su exotismo geográfico, protagonistas nobles y tono de cuento maravilloso³⁴, y escénicamente, como ha demostrado César Oliva, por su riqueza espacial³⁵), el papel del disfraz resulta relevante desde distintas perspectivas de la construcción dramática y no se limita a la diégesis. Si ampliamos el concepto de *disfraz* al de *los signos del vestuario que facilitan el cambio u ocultación de identidad en escena*, aflora dicha relevancia dentro del modelo palatino.

jer vestida de hombre, ha merecido una atención razonable por parte de la crítica; entre otros, puede verse un estado de la cuestión en la tesis de maestría de ANTHEA VICKIE ECONOMY, dirigida por Julie Greer, *Temas y motivos del disfraz varonil en el teatro español y novohispano del siglo XVII*, The University of Georgia, Georgia, 1997.

³² “Disfraz y técnica teatral en el primer Lope”, *Edad de Oro*, 16 (1997), 121-136.

³³ G. CARRASCÓN define el disfraz por su relación con la diégesis y el grado de voluntad con la que un personaje asume o no la existencia de este disfraz, como puede deducirse de su definición: “entiendo por tal todo caso en que un personaje se atribuye voluntariamente una identidad distinta de la propia con el fin de engañar a otros” (pp. 121-122).

³⁴ I. ARELLANO, “El modelo temprano de la comedia urbana y palatina”, pp. 38-39.

³⁵ Véanse, *supra*, n. 16, y también OLEZA, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, pp. 261-262.

Como atestiguan las comedias revisadas, la ocultación de la identidad es responsable del avance de la acción dramática y como tal tiene una presencia dominante en la arquitectura total de cada una de las obras. Aunque las funciones y extensión de la ocultación de la identidad son variadas, a menudo coinciden en ser el motor del enredo principal con un amplio margen de influencia sobre la macrosecuencia dramática. Frente al resto de su producción, donde el disfraz puede incidir igual en la macrosecuencia que en episodios de carácter local³⁶, este rasgo puede considerarse distintivo de la comedia palatina. En *El hijo de Reduán*, el ocultamiento de la identidad de Gomel como hijo del rey (identidad que el público conoce desde el primer diálogo entre Baudeles y Reduán, vv. 1-140) permite el trato áspero de cortesanas y cortesanos envidiosos durante las dos primeras jornadas y provoca en la tercera el enfrentamiento fatal entre padre e hijo por un engaño de la reina celosa. En *Los donaires de Matico*, el disfraz de Matico y Sancho para la pareja de amantes Juana y Rugero es la causa de las cómicas incongruencias de la primera jornada (el rústico que salva al Conde de Barcelona de una serpiente gigante ante la temerosa pasividad de los nobles que lo acompañan en los vv. 1-54, el ofrecimiento de la mano de la hija del Conde a un rústico en vv. 91-111, su transformación de rústico en cortesano en vv. 468-933), del motín con que cierra la segunda jornada por el traje rústico que adopta nuevamente Sancho para demostrar su amor a Juana/Matico (vv. 1756-1881) y del enamoramiento de Juana/Matico del peregrino Belardo, quien la contrata como paje ignorando su verdadera identidad (vv. 1944-2057 y 2463-2603). Incluso, cuando el disfraz escénico tiene una duración limitada, como en el caso de *La fuerza lastimosa*, donde el disfraz con el que Otavio goza a Dionisia se anuncia en los vv. 286-295 y se cumple con el personaje embozado en los vv. 839-876 (según la didascalia indica “ha de haber estado embozado”, v. 862, acotación); las consecuencias de este disfraz se dejan sentir a lo largo de toda la trama. A causa del engaño y ocultando Otavio su identidad como violador de Dionisia, Enrique sale de Irlanda luego de que la Infanta lo acusara de haber pasado la noche con ella y, tras su negación del hecho —pues el personaje ha pasado esa noche en la cárcel por intri-

³⁶ G. CARRASCÓN, art. cit., p. 128.

gas de Otavio—, sufrir amenazas de muerte (vv. 1014-1155). En la segunda jornada, seis años después, se castiga a Enrique con la muerte de su actual esposa, Isabela, por el mismo engaño y en la jornada tercera una buena parte de la atención del drama se dirige hacia Isabela que, escondida en tierra del duque Otavio, y tras varias peripecias entre las que hay que contar a Isabela disfrazada de hombre (vv. 2943-3071), descubre la traición. Aunque el embozo tiene una duración limitada, la ocultación de la identidad como violador de Dionisia se mantiene a lo largo de toda la obra, por lo que puede considerarse como una variante del disfraz en la que los recursos escénicos se restringen a su expresión mínima gracias al manejo de la diégesis.

Su importancia para el desarrollo de macrosecuencias completas se confirma por el papel dominante que adquiere en el discurso espectacular como un eje que subordina muchas veces distintos mecanismos escénicos. La ocultación de la identidad y el disfraz a menudo son responsables de la convivencia de espacios enfrentados como variantes de la dicotomía campo/palacio. En *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*, la identidad ocultada de los príncipes Ursón y Valentín, uno bajo el disfraz de hombre salvaje y otro bajo la identidad de pastor en una aldea, obliga a Lope desde la jornada primera a configurar dos espacios dramáticos que se suman al de palacio: el espacio de la aldea (vv. 841 ss.) y el del monte (vv. 1009-1010, 1018-1020 ss.), dispuesto este último muy probablemente en una rampa lateral (en su versión manuscrita, al menos; *infra*, n. 51). La alternancia entre la aldea de Benavides y la corte de León durante las dos primeras jornadas y las tierras de Vivar y nuevamente la corte leonesa en la tercera, en *El primero Benavides*, sólo es posible por la ocultación de la identidad de Sancho, nieto de Mendo, bajo su identidad de rústico (que le permite la entrada en la corte) y después de labrador (que en la jornada tercera le permite quedarse a trabajar en tierras burgalesas al servicio de Payo de Vivar como espía de moros en vv. 2920-3031). En ocasiones, por supuesto, esta dicotomía tiene un valor simbólico. En *El mayorazgo dudoso*, la identidad de Albano y Luzmán como cristianos permite que la acción se desplace de la corte de Dalmacia a la de Orán, para volver a costas dálmatas; es decir, de una corte cristiana a una no cristiana (sin olvidar que el disfraz de pastora que porta Clavela divide Dalmacia en un espacio pastoril y otro palaciego, como por ejemplo en vv. 1689-1786 o 2567-2570).

El disfraz y la ocultación de identidad están ligados naturalmente al desplazamiento espacial³⁷ o, simplemente, al aprovechamiento de espacios escénicos variados. En *La ocasión perdida*, el rey Alfonso se desplaza de la corte de León a Bretaña bajo el disfraz de embajador de sí mismo (vv. 1054-1059). Aunque en principio esta afirmación podría parecer una obviedad, no puede olvidarse que, como ha demostrado César Oliva, la versatilidad en el uso de los espacios escénicos caracteriza la variante palatina de la comedia nueva (*supra*, n. 16). Esto, por supuesto, no puede considerarse como un rasgo exclusivo de la comedia palatina, pero hay que tener en cuenta que la coincidencia de ambos mecanismos escénicos es un indicio caracterizador. En una comedia urbana como *Las ferias de Madrid* (1587-1588)³⁸, por ejemplo, los disfraces y la ocultación de la identidad son responsables del enredo: Alberto feriará a su propia esposa, Eufrasia (vv. 245-314), desconociéndola “con mantos y rebozo” (v. 158, acotación) y con los equívocos que resultan de ello cuando confiesa a la “desconocida” que su esposa es “muy necia y porfiada”, de “razonable talle” pero “muy soberbia y loca” (vv. 994-996), hasta su anagnórisis (vv. 1004-1030). Leandro, por su parte, mientras ronda la casa de Violante se encuentra con el marido de ésta, quien ocultando su identidad se hace confidente de los amores de Leandro con su propia mujer, hasta el grado de pedirle incluso que guarde la calle mientras se entrevista con ella (vv. 1407-1731). El disfraz escénico (manto o rebozo) y dramático (cambio u ocultación del nombre), como es obvio, sirve aquí para fomentar los equívocos, pero su vinculación con el cambio de espacio escénico resulta nulo. En buena medida, el disfraz en la comedia palatina está ligado al desplazamiento espacial y al uso de espacios escénicos variados por el enfrentamiento de dos modelos ideológicos y sociales (el mundo de la corte y el del villano, pastor o rústico, cristiano y moro), cuya expresión definitoria radica justamente en las convenciones del espacio y del vestuario.

³⁷ Como demostró J. HOMERO ARJONA, el disfraz varonil de los personajes femeninos también está ligado indefectiblemente al desplazamiento espacial (cuando el personaje femenino abandona su tierra para seguir a su amante o a su esposo, cuando huye para evitar un castigo o cuando viaja en busca de aventuras) o al carácter aventurero del personaje (“El disfraz varonil en Lope de Vega”, *BHi*, 39, 1937, 124-125).

³⁸ *Las ferias de Madrid*, ed. D. Roas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, t. 3, pp. 1825-1954.

Desde una perspectiva escenotécnica, la construcción del disfraz en la comedia palatina reviste el mayor interés por la variada configuración estratégica que confluye para sostenerlo y darle toda su eficacia dramática y escénica. Aunque es verdad que en el teatro de Lope la tipología del disfraz podría reducirse a dos tipos dominantes de relaciones (o el personaje habla de acuerdo con la condición del vestido según el *Arte nuevo* recomienda “si hablare el rey, imite cuanto pueda / la gravedad real...”, vv. 269-270, o su estilo de hablar se opone a la dignidad de las prendas con fines cómicos)³⁹, lo cierto es que el uso intensivo del disfraz termina por configurar una rica gama de posibilidades que la comedia palatina temprana ilustra a la perfección según algunas tendencias muy acentuadas.

El disfraz sospechoso y sus variantes

En el caso de *Los donaires de Matico*, la caracterización física que se hace de Sancho y Matico es sin lugar a dudas la de pastores rústicos⁴⁰, como queda expresado numerosas ocasiones en las didascalias paratextuales: “Sale Sancho vestido de pastor rústico”, acotación; “Entra Sancho pastor”, v. 11, acotación, y, al final de la jornada segunda y como motor del levantamiento popular, “Entra Sancho vestido en sus pieles, como al principio”, v. 1847, acotación; en la versión manuscrita que transmite el código de Biblioteca de Palacio, se confirma “Rugero vestido de pieles”, v. 11, acotación, y “Sale Rugero vestido de pieles”, v. 1847, acotación. En sus parlamentos, los otros personajes incorporan también una rica gama de direcciones escénicas a modo de didascalias implícitas. Así, Sancho se presenta como pastor rústico a los ojos del Conde (“¡Ah, buen pastor!”, v. 21; “¡Oh, mi pastor, que nombre eterno cobras / por una hazaña tal...”, vv. 55-56), del gobernador (quien lo tacha de “fiero atrevido”, v. 1817, y “un bárbaro y un monstruo tan terrible”, v. 1853) y, fundamental para el desarrollo de la trama, de Rosimunda, que se niega a casarse con él (“¿Quién es aqueste villano?”, v. 424). La caracterización más precisa, sin embargo, proviene de boca del personaje de Sancho, quien se describe con “largos cabellos” (v. 438),

³⁹ Ejemplos abundantes en JOSÉ MARÍA DíEZ BORQUE, art. cit., pp. 260-261.

⁴⁰ Como señalan MARÍA MORRÁS y GONZALO PONTÓN, el disfraz pastoril en esta obra tiende a identificarse con el del salvaje (“Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la *Parte primera* de comedias de Lope de Vega”, pp. 81-82).

“pecho y espaldas / de piel de tigre cubiertas” (vv. 444-445). Por lo que toca a Matico, se avisa en una didascalia paratextual que entra a escena “vestido como Sancho” (v. 525, acotación) y se le describe por medio de didascalias implícitas: según el criado que lo recibe, se trata de un “grosero villano” (v. 534); según Sancho, Matico lleva “abarca y zurrón” (v. 657) y más adelante se refiere a Juana como “el villano de la piel” (v. 2764), mientras que Matico indica que lleva puesto “un vestido de pobreza, / esta abarca y esta piel” (vv. 754-755) y “que este pellejo / la muerte puede quitalle” (vv. 684-685).

Esta caracterización en el discurso espectacular, sin embargo, no resulta tan atinada y unívoca cuando se compara su construcción escénica con los usos del discurso dramático. En el caso del personaje de Matico, su forma de hablar se ajusta a la identidad que representa, según es un pastor rústico o la mujer herida que sigue a Rugero. El Matico que entra a escena como pastor rústico, se presenta así al llegar a cuadro: “Diz que no tengo de entrar. / ¡Pardiez que he de entrar y entro, / cuando a su merced encuentro, / aunque me mande azotar! / ¿Heis visto los pajarotes?” (vv. 526-530). Cuando Matico y Sancho quedan solos en escena, sin embargo, cambian ambos el estilo de diálogos rápidos y entrecortados por uno de intervenciones extensas, más elaborado, que rehuye las interjecciones y el habla rústica, prefiriendo pensamientos más sutiles según una retórica reflexiva que se regodea en la anáfora y en los juegos de palabras e ideas (vv. 714-815), del tipo “Perdí mi patria por ti; / mis padres, perdí mi bien / y perdí mi honra también / que fue lo más que perdí. / Perdí mi ser y mi nombre, / que he perdido el ser mujer, / aunque esto no fue perder, / pues he ganado el ser hombre. / Mas sí, perdí, que hombre eres, / y si todos tales son, / ser quiero en esta ocasión / la más vil de las mujeres” (vv. 738-749).

En el caso de Sancho, sin embargo, esta distinción entre un habla rústica y otra compuesta, según se actúa de pastor o de noble, no se presenta suficientemente diferenciada. A menudo, Sancho sufre serios tropiezos para su caracterización en el texto dramático, tropiezos que se vuelven más graves a medida que los otros personajes se encargan de señalar la incongruencia. Así, luego que Sancho responde a la oferta de matrimonio del Conde en un estilo moral y formalmente elevado⁴¹, el

⁴¹ “Goza tu hija, cásala y mejora / (si hay en el mundo aventajada pren-

Conde se admira diciendo: “No es posible que son estas palabras / de rústico pastor” (vv. 112-113) y Riquelmo y Ramiro confirman esta sospecha; apunta el primero: “Yo digo que es figura contrahecha” (v. 117) y el segundo que “No es este hablar de tosco barbarismo / de la naturaleza del villano, / más que la luz es propia del abismo” (vv. 118-120). Más adelante Riquelmo confirma en un aparte (“Sin falta que es contrahecho”, v. 149).

Los donaires de Matico presenta un personaje que justamente se destaca por la dislocación entre el traje como signo escénico y su expresión en el texto dramático. Esta dislocación, que parecería típica de un pre-Lope todavía no en conocimiento pleno de sus herramientas, depende en mi opinión de la confusión de dos variantes escénicas distintas del disfraz dentro del modelo palatino. En el caso de *Los donaires de Matico*, hay que ver en el juego de las incongruencias entre vestuario y parlamentos una estrategia escénica que apuesta por lo que puede llamarse un *disfraz sospechoso*, cuya función consiste en hacer saber a los personajes y al público que se trata de personajes con personalidades ocultas tras un vestuario que no es el propio, aprovechando los indicios que arroja la dislocación entre un texto dramático y uno espectacular que no se corresponden plenamente⁴².

El mecanismo del disfraz sospechoso puede tener funciones distintas, dependiendo de si el público está en antecedentes del disfraz o no. En el caso de *Los donaires de Matico*, las incongruencias entre habla y vestido son más notorias antes de saber que en efecto Sancho no es un rústico pastor (vv. 714-815), y podemos suponer que su función es indicial: se ofrecen pistas al público para que sepa que se trata de un personaje disfrazado, cuya identidad como príncipe de Navarra sólo se conocerá muy tarde en la obra (vv. 2224-2225), aunque ya desde la primera jornada sabemos que se trata de un noble disfrazado. En *El mayorazgo dudoso* tenemos otro buen ejemplo del uso del disfraz sospechoso. Allí, Luzmán niño es criado por una mora luego de una serie de confusas situaciones por las que Al-

da) / tu estado y su marido. Id en buen hora, / que me quiero volver a mi hacienda / que andan traviesas por aquí mis cabras / y temo que algún mal me las ofenda”, vv. 106-111.

⁴² Y que puede aprovecharse con fines cómicos, como sucede en Calderón (I. ARELLANO, “La comicidad escénica en Calderón”, *Convención y recepción, estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Credos, Madrid, 1999, p. 291).

bano se va de cautivo para salvar la vida propia y la de Luzmán. Años después, en la jornada segunda, aparece un Luzmán moro⁴³ que, contradictoriamente al papel de moro que viene representando, tiene sentimientos de cristiano y como tal se opone a la poligamia (vv. 1140-1143) y siente una simpatía desmedida por los cristianos⁴⁴.

En este caso, también los personajes con los que convive Luzmán señalan dichas incongruencias; primero por el rey de Orán, quien al ver la afición de su hijo adoptivo por Albano exclama “¡Estraña es tu inclinación!” (v. 1488) y luego por Clavela (que declara en un aparte “¡Qué moro tan gentilhombre! / Bien parece y no habla mal”, vv. 1963-1964). Otra vez, cuando el público ya está enterado de la verdadera identidad del falso moro, se jugará con la verdad a medias cuando su abuelo, el rey, le declare su amor sin conocer los lazos carnales que los unen (con un aparte de Albano que confirma dichos lazos: “¿Hay cosa como haber dado, / sin saber que éste es su nieto, / en tenerle igual respeto / y en asentarle a su lado?”, vv. 2355-

⁴³ Moro por la vestimenta, como se anuncia en las didascalias paratextuales (“Salen Luzmán, moro, y Alifa, mora”, v. 1091, acotación) y por la construcción escénica de las didascalias implícitas en su propio discurso, como cuando, por ejemplo, jura “por el mismo Alá, mi autor” (v. 1125). A su llegada a costas dálmatas, serán los pastores que lo reciben los encargados de recordar su condición de moro: “¡Galgo mestizo, / date a prisión! Date, moro” (vv. 1907-1908), “morito” (v. 1930), “moro” (vv. 1934, 1942, 2124), “galgo” (v. 2125), “moro hechicero” (v. 2164), “perro” (v. 2173), etc. A partir de la acotación luego del v. 2176, Luzmán vestirá en adelante como pastor y es de suponer que, en la jornada tercera, dentro de la corte, vuelva a usar sus vestidos de moro, pues cuando se presenta a su padre Lisardo, éste le dice: “El hábito me ha espantado / y el verte me da consuelo. // ¿Anda ya la gente así? / Que ha veinte años que aquí entré / y puede ser que así esté, / porque nunca a nadie vi”, a lo que responde Luzmán sorprendido “¿Y tú no ves que soy moro?” (vv. 2623-2628 y 2635).

⁴⁴ Dice, la primera vez que en escena ve a Albano, “Vánseme, Alifa, los ojos / a cualquier hombre cristiano” (vv. 1190-1191; lo que se confirmará en vv. 1290-1295); cuando éste le avisa que “ni de Zadán eres hijo / ni eres moro natural”, Luzmán responde: “¡De que me hayas dicho tal / me espanto y me regocijo!” (vv. 1284-1287) y “Que aunque pierda estos tesoros, / más quiero ser por mis manos / el más vil de los cristianos / que el más noble de los moros” (vv. 1300-1303). Al llegar a costas dálmatas, pide Luzmán: “tratadme como a cristiano” (v. 1915) y al ser entregado como esclavo a Clavela, declara: “no os pierdo en esto el decoro, / ni soy, señora, tan moro, / que cuando a serviros vengo, / algo de cristiano tengo, / pues una cristiana adoro” (vv. 1950-1954).

2358). Lisardo sabrá la verdad en parte cuando Luzmán, vestido de moro, le cuente su historia escenificada como la de un tercero que, presentado como su hijo, regresa de Orán para sacarlo de prisión (vv. 2729-2740).

En *El hijo de Reduán*, Gomel, hijo secreto del Rey criado entre rústicos, se presenta vestido en la primera jornada con el traje de los moros rústicos⁴⁵, pero se expresa según las normas cortesanas sorprendiendo a Alcira, quien exclama luego de escucharle pedir sus pies para besar como fórmula de cortesía, “¡Estraño rústico es!” (v. 297)⁴⁶.

Los disfraces de Juana como Matico en *Los donaires de Matico*, el de Isabela como servidor de sí misma en *La fuerza lastimosa* o el de Clavela como pastora en *El mayorazgo dudoso* no despiertan sospechas de la misma forma, pues su desequilibrio no se basa de manera directa en la incongruencia entre texto espectacular y texto dramático, como en los casos anteriores. Se trata, en realidad, de una variante del disfraz sospechoso que se caracteriza por sostenerse de manera más directa en el texto espectacular. A menudo, en esta variante son los otros personajes quienes se encargan de hacer notorios ciertos rasgos físicos del personaje (y, escénicamente, del actor) que apuntan hacia su identidad femenina, aprovechando rasgos físicos como la belleza inusitada del personaje o su semejanza con otro al que se liga dramáticamente.

Para Juana, princesa de León, disfrazada de Matico en la primera jornada y del paje Diaguillo en la tercera, los retos serán distintos y no involucrarán la inconsistencia habla/vestuario. En su caso, los personajes con los que convive en escena se encargarán de construir por medio de didascalias implícitas los rasgos de su característica belleza femenina, sus donaires,

⁴⁵ Como Sancho, pero al estilo morisco, Gomel viene vestido con abarcas y un alquicel o albornoz según las acotaciones (“Entra Gomel con un alquicel de alarde y un bonete colorado y unas abarcas de pellejos” en los impresos y “Sale Ardano y Gomel, con abarcas y albornoz” en el manuscrito de la Biblioteca de Palacio, v. 260, acotación). En las didascalias implícitas, Reduán dice al rey que no quisiera mostrarlo “tan desnudo como andaba / en el monte, entre las fieras”, pero ante la insistencia del rey por verlo así, responde Reduán que “ansí, he mandado traello / pastor, villano y robusto” (vv. 132-133 y 139-140); luego Gomel se describirá como rústico de “tosca melena”, con “abarca y alquicel” (vv. 311-312).

⁴⁶ Cf., sin embargo, la opinión de GUILLERMO CARRASCÓN, para quien *El hijo de Reduán* es una de las pocas comedias, anteriores a 1596, en la que no se hace uso del disfraz (art. cit., p. 122, n. 3).

ante la imposibilidad de presentar dicha belleza como un recurso concreto del vestuario. Así, en la jornada primera, asistimos a la entrevista de Matico y el Conde y a los halagos de este último, que no tiene reparos en decir al pastor cosas como “Señor Matico de perlas, / muy buena cara tenéis, / y las que della vertéis / solo un rey puede cogerlas. // Cuando no bastara el veros / prenda de hombre semejante, / ese donaire es bastante / para obligar a quereros” (vv. 566-573). En la jornada tercera, cuando Juana se encuentra con Belardo, un diálogo lleno de equívocos será el que nuevamente ponga sobre la mesa las incongruencias del disfraz de paje; Belardo se sorprende de haber estado a punto de atacar a un muchacho, “casi mujer” (vv. 1972-1975) y Juana juega con ello al decirle “que un niño en fuerzas igualo / con mujer” (vv. 1978-1979). Más adelante, Belardo le dice que “a estar bien tratado / parecieras hombre noble” (vv. 1988-1989), afirmación que permite luego jugar con su identidad femenil y simultáneamente con su estado nobiliario:

MATICO Hombre yo nunca lo fui.

BELARDO Pues qué, ¿mujer?

MATICO No, muchacho.
Noble fui, mas un borracho
burlóme y dejóme así

(vv. 1990-1993).

Lope juega con la idea de que “siempre el hablar equívoco” y “aquella incertidumbre anfibológica” han tenido “gran lugar entre el vulgo, porque piensa / que él solo entiende lo que el otro dice” (*Arte nuevo*, vv. 323-326). La distinción entre un plano escénico y otro dramático, en todo caso, ya no es aplicable al disfraz de Matico. Aquí el mecanismo de construcción escénica es más complejo, pues depende de la cuidadosa construcción de la belleza de Juana en el texto dramático, desde la perspectiva de los personajes, y no solamente de la percepción directa de los signos escénicos por el espectador. Los donaires de Juana deben primero construirse desde el texto dramático, para tener luego consecuencias en el texto espectacular, donde se señalarán las inconsistencias.

El caso de Isabela en *La fuerza lastimosa* no es muy distinto: Isabela, luego de ser castigada con la muerte por un lance de honor, logra salvarse y, atravesando una serie de peripecias,

vuelve a los suyos. Para ello, se disfraza de hombre⁴⁷ y así llega hasta las tropas barcelonesas, comandadas por su hijo Juan. Aquí, luego de ser sospechosa de espionaje, se hace pasar por Tomás, un soldado al servicio del conde Enrique y su esposa, ella misma. Menguará el poder de ocultación de su disfraz cuando don Juan niño empieza a construir dramáticamente, con un sutil uso de las didascalias implícitas, el lazo físico que une el retrato de su madre (que piensa muerta) con la imagen del soldado espía. Primero, dando órdenes al capitán (“...desatadle, que retrata / la cosa que quiero más”, vv. 3031-3032); después, mediante un uso equívoco de la exclamación que convierte el “¡Ay, madre mía!” también en vocativo de la frase que sigue, descubriendo así Juan la identidad de su madre y, al mismo tiempo, engañando con esta misma verdad:

DON JUAN Y ¿conociste a mi madre?

ISABELA Sí, señor.

DON JUAN ¡Ay, madre mía!
 ¿Dónde ibas?

(vv. 3046-3048).

La entrevista culminará con la licencia para partir que otorga don Juan al soldado sin saber nada más, pero cerrando la escena con un diálogo con el Capitán que confirma las sospechas del personaje y termina la construcción dramática de dicha semejanza:

CAPITÁN Que es gallardo te prometo.

DON JUAN Su rostro, Carlos, adora
 mi pensamiento secreto.

CAPITÁN ¿Cómo?

⁴⁷ “...en hábito de hombre” reza la didascalia (v. 2942, acotación) y pronto sabemos por Isabela lo que ha sucedido (“Dejando al traidor dormido, / que el Duque me dio por guarda, / y tomando su vestido, / vengo donde el mar me aguarda, / con pensamiento atrevido... cuando el alba apenas, / sobre rosas y azucenas / vertía aljófara, tomé / su vestido y caminé / por estas blancas arenas”, vv. 2943-2962). Muy pronto, sabremos que su traje varonil incluye una espada (vv. 2970, 2977, 2978 y 3049).

tierra de su madre adoptarán las convenciones de vestuario y lengua del sitio que los ve crecer, la villa y el monte. Valentín, por ello, es un pastor o labrador en las ropas⁴⁸ y en el habla⁴⁹, como corresponde al mundo de pastores en que vive⁵⁰. De forma paralela Ursón, nacido en el monte⁵¹, criado por una osa y luego por un ayo que lo acompaña en su destierro de la civiliza-

⁴⁸ Especialmente indicado en las acotaciones del manuscrito de la Biblioteca de Palacio (“Entran Fileno y Valentín con sayos de pastores”, v. 1030, acotación), aunque luego saldrá vestido de corte (“...salen el capitán Sulpicio y Valentín” en el ms. y “sale el capitán Sulpicio y Valentín vestidos de corte” en los impresos, v. 1834, acotación). En las didascalias implícitas, se le caracteriza como “villano” (v. 1067) y en el momento de partir de la villa a la ciudad, avisa Valentín su transformación: “¡Cayado afuera! ¡Desde hoy / venga espada que me ciña. // Hidalgo soy, pues no es bien / traer armas de villano; ...Quiero mudar de consejo, / desde hoy vestido preven-go, / deste dinero que tengo / le compraré, aunque viejo” (vv. 1273-1282).

⁴⁹ Aunque las diferencias en este ámbito no son tan importantes como en el caso anterior, pues ahora se trata de “labradores” y no de rústicos, como puede verse desde el primer cuadro pastoril donde no hay un habla característica (vv. 841-1030).

⁵⁰ Como indican las acotaciones (aparte de los “sayos de pastores” al principio de la segunda jornada, se apunta que “entra la Reina en hábito de villana” en el ms. y “de labradora” en los impresos, v. 1126, acotación) y las didascalias implícitas (apunta Fileno para herir a Valentín que “no hay pastor en el valle / que no sepa tu bajeza”, vv. 1071-1072). Valentín y la reina, en todo caso, no evitan referirse a temas villanos: la reina recrimina a Valentín el no tomar azadón y arado (vv. 1127-1140), le manda recoger leña para vender (vv. 1135-1136) y Valentín le pide entonces: “...atad / aquea leña al momento, / mientras que sacó el jumento; / partiréme a la ciudad, / no venga el viejo y nos riña”, vv. 1267-1271).

⁵¹ Señalado en las didascalias implícitas: Luciano indica que “al pie de aqueste monte” yace la reina en labores de parto (v. 973), aclarando después que la osa va con el recién nacido “monte arriba” (vv. 1010). En el ms., se trata de un espacio escénico real del corral, que pudo improvisarse con el uso de una rampa lateral o *monte* que llevase al primer corredor, según se señala en la acotación “...y los pastores suben por el monte, donde se encuentran con la osa y bajan huyendo y rodando” (v. 1028, acotación). En la segunda jornada, Fileno avisa “mientras que monte me subo” (v. 1398; repite la acotación del ms. “Va subiendo Fileno al monte...”). Las versiones impresas deben derivar de una adaptación que no tuvo dicha rampa (en la escena de la huida, final de la jornada primera, se apunta solamente “Éntranse huyendo la osa tras ellos. Tocan” y en la acotación luego de 1398 se apunta “Éntrase huyendo y sale Luciano y Ursón”). Sobre el uso escénico del monte o despeñadero, pueden verse M. MORRÁS y G. PONTÓN, art. cit., p. 85 y n. 25 y JOSÉ MARÍA RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2002, pp. 192-199.

ción, representa al hombre salvaje en las ropas⁵², en los usos del lenguaje⁵³ y en sus actos, configurados en distintas escenas que tipifican su estado salvaje⁵⁴. Hasta aquí hay una coherencia absoluta entre los planos dramático y espectacular. La ocultación de la identidad de ambos hermanos, sin embargo, justifica que avanzada la caracterización de cada uno como pastor y hombre salvaje se vayan incorporando de manera congruente y verosímil nuevos estados en el hacer de cada uno. Así, Valentín pasa de ser pastor a ser el “más plático en la caza en toda Francia” (v. 1876), vestido ya “de corte” (v. 1834, acotación, únicamente en la tradición impresa) y, cuando más tarde llega para vengar la honra de su madre, presuntamente abusada por el rey, el propio rey se sorprende de “que hombre tan rúin / defienda tanto su honor / con un rey” (vv. 2554-2556). El personaje de Ursón, por su parte, se transforma ante el público gracias a su relación de amistad con Valentín, quien observándolo apunta por primera vez que “cuerpo y rostro son humanos” (v. 2831) y “No es feo, / antes me agrada su rostro; / sólo en el miedo eres monstruo / que en lo demás no lo creo” (vv. 2838-2841). Se trata de la culminación de algo que el público podía

⁵² El disfraz de Ursón sólo se detalla en una acotación del ms., habitualmente más descriptivo que la versión impresa: “Sale Ursón con un vestido de cerdas negras y cabellera, con guimaldas de hojas y un bastón” (v. 1398, acotación). Su caracterización de hombre salvaje está, por supuesto, asegurada por los parlamentos de los otros personajes: desde los pastores que gritan advertidos de su presencia “¡Guarda el oso!” (vv. 1391, 1399, 1754, 1825, etc.), hasta la narración de la historia de Luciano donde se cuenta su crianza por una osa (vv. 1411-1494). Ello, sin olvidar el retrato de Ursón que hace “el pintor del lugar” (v. 1793) y que da pie a las declaraciones de Bertolano y el Alcalde (“¡Oh, traidor, qué garras tiene! / ¡Voto al sol, qué al propio viene, / y con su palo también! / ¿Tien cola? / No es animal, / ni es hombre, ni garabato”, vv. 1796-1800). Así, Ursón es “mostro” (v. 1930, carta, 2149, 2820, 2840, 2868, 2878, etc.) y “bestia” (v. 2871).

⁵³ A menudo, el salvajismo del personaje se expresa en una zoomorfización de conceptos sublimes. En esos términos se describe su amor por las mujeres (“Deshágome de placer, / no tengo contento igual: / ¡por Dios, que es bello animal / éste que llaman mujer!”, vv. 1539-1542) y cuando ve a una villana no duda en declarar: “¡Oh, bellissimo animal! / ¡Oh, semejanza de Dios! / ¡Quién nos juntara a los dos / en una coyunda igual! // Al león suelo yo ver / con la leona abrazarse, / y así imagino juntarse / el hombre con la mujer” (vv. 1583-1590).

⁵⁴ Sus torpes requiebros con una villana (vv. 1559-1674), el robo de la merienda a los pastores (vv. 1675-1762) y el ataque a los dos que llevan su retrato (vv. 1765-1825).

ya conocer desde el monólogo de Ursón en los vv. 1503-1558, donde muestra inclinación por los placeres civilizados: animoso para beber vino, disfrutar del pan y amar a la mujer.

En *Ursón y Valentín, reyes de Francia*, los disfraces de los personajes principales muestran la evolución natural de un personaje, caracterizado equívocamente, hacia su caracterización correcta. El aspecto nuclear de la estrategia escénica ya no es propiamente el engaño o el disimulo, sino la presentación de un proceso que va del ocultamiento de la identidad a su natural revelación por distintos medios. En este modelo, que podríamos llamar *disfraz mimético* por su capacidad para mimetizarse con el espacio escénico⁵⁵, los personajes se desarrollan en dos mundos distintos, cuyas diferencias se marcan por el conjunto de convenciones que identifican a uno u otro, hasta el momento de la anagnórisis. El personaje disfrazado que transita entre ambos mundos ya no es simplemente un personaje bajo un disfraz cuya identidad debe hacerse presente a costa de una serie de incongruencias, sino que se trata de un personaje cuya naturaleza le permite adecuarse sin sobresaltos a los dos espacios sociales que coinciden en su persona. Ya no hace falta despertar sospechas ni entre los personajes ni entre el público al representar o jugar con los dobles sentidos de los diálogos, pues el público está ya en antecedentes de su linaje y sólo espera que la trama resuelva los conflictos de la situación inicial, o esto resulta irrelevante para la comedia y su desarrollo (hasta el momento de la anagnórisis). En este modelo, el disfraz no procura despertar la risa o la sospecha, pues no hay engaño en él, sino sólo el respeto a una convención: el espacio villano está habitado por villanos y el de la corte, por nobles, y el grueso de los personajes se sujeta a dicha convención.

Varios personajes de nuestras obras palatinas confirman este patrón, especialmente en lo que podríamos llamar la trama secundaria. El personaje de Belardo, en *Los donaires de Matico*, se da a conocer ya desde su presentación como caballero de León (vv. 1527 y 1529), aunque bajo el disfraz de peregrino

⁵⁵ Aunque el término de *mimesis* apunte a la imitación del espacio por el disfraz, ambas estrategias son complementarias. En realidad, hay una simbiosis entre los indicios que aporta el disfraz y los que aporta el espacio escénico, por lo que la relación entre ambas estrategias no puede considerarse como la mera influencia de una sobre otra, pues ambas ofrecen información importante al público.

(según v. 1522, acotación, en el testimonio manuscrito y la didascalia implícita donde declara Belardo: “con aqueste vestido peregrino / entré en la iglesia...”, vv. 1595-1596). Sin que nada en su conducta resulte sospechoso o lo delate (incluso cuando pide limosna como peregrino para ver de cerca a Rugero, vv. 1610-1615), de manera inesperada Belardo se da a conocer al final de la comedia como el hijo perdido del Conde (vv. 2784-2803).

En *El hijo de Reduán*, Gomel supone que es hijo de Reduán y como tal se muestra educado en corte, a pesar incluso del disfraz de rústico que contrasta con su conducta y termina por convertirse en un disfraz sospechoso justamente a causa de dicha dislocación. Sabemos, sin embargo, desde la primera escena protagonizada por Baudales, rey de Granada, y Reduán, supuesto padre de Gomel, que el verdadero padre de este último es Baudales y no Reduán, como suponen Gomel y el resto de los personajes (vv. 1-72, y especialmente 61-72). En este caso, el personaje encarna dos distintos tipos de disfraz: uno sospechoso, para los miembros de la corte que lo identifican según los signos de su traje; otro mimético, para el público que sabe que no es hijo de Reduán, sino del rey y sólo espera el momento en que se descubra.

De Gomel se afirma que no tiene la menor sospecha de su origen real⁵⁶ y su bravura característica⁵⁷ se atribuye al hecho de ser hijo de madre cristiana:

REDUÁN Lo mejor que tiene es tuyo
 y aunque de ser lisonjero
 en cosas tan propias huyo,
 el ser tan gallardo y fiero
 a ser cristiano atribuyo...

(vv. 101-105).

Conocido todo esto por el público, no sorprende que en un aparte, cuando el rey conoce a Gomel exclame “¡Cuánto me

⁵⁶ Pregunta Baudales: “¿Y él sabe acaso o sospecha / que es mi hijo?” y responde Reduán: “No lo sabe / ni ha tenido tal sospecha, / que a vencer pecho tan grave / aun el amor no aprovecha. // Su madre, en fin, lo ha encubierto / porque teme velle muerto, / y, así, Gomel ha creído / que es mi hijo, y se ha tenido / en toda Alhama por cierto” (vv. 116-125).

⁵⁷ A punta de cuchillo pone en fuga a los tres galanes moros que se burlan de él en corte (vv. 552-560) y luego cuando estos mismos le tienden una emboscada (vv. 946-953); los encuentros violentos entre Gomel y los tres moros seguirán (vv. 1570-1581, 1645-1687, etc.) e incluso llega a pelear a espadas con Reduán (vv. 1860-1885).

parece a mí!” (v. 263), que la reina Alcira descubra que Gomel es hijo de Baudeles cuando el paje Ardano lo presenta pública y descuidadamente (vv. 240-242) como su hijo (v. 239), que el rey juegue con dobles sentidos (como cuando al darle su espada a Gomel afirma: “que en hijo de padre tal, / la misma espada real / quiero que se llama honrada”, vv. 877-879 o “que en ser hijo de tan ilustre padre / has de ser un azote de cristianos / y un Cid de moros, campeador famoso”, vv. 897-899) y que Gomel comparta estos juegos al agradecer y jurar por “el padre que me hizo”, donde uno se refiere al rey y otro a Reduán. Se trata de indicios que se acumulan, presentando la transformación de Gomel en hijo del rey como un proceso gradual. Por ello mismo, probablemente las mayores muestras de este cambio se dan hacia el principio de la jornada tercera, cuando Gomel luego de haber disputado con Reduán se queja:

Mucho me quiere enfrenar
este padre, y porfiar
a hacer mi espada cobarde.
¡Pues guárdese o no se guarde,
que alguna vez le he de dar!

Cuanto más que yo no sé
si es mi padre: ni mi madre
me ha dicho bien cómo fue;
y mientras es o no es padre,
alguna vez le daré

(vv. 2045-2054).

La culminación de todos estos indicios será la declaración de Reduán cuando, apuñaleado el rey, confiesa a Gomel que en realidad su padre es éste y no el que el rústico creía (vv. 2575-2595).

El disfraz eficiente

En otros casos, el disfraz cumple eficientemente su función sin que ninguno de los personajes sospeche durante un tiempo el engaño. En lo que llamaré el *disfraz eficiente*, los personajes disfrazados no despiertan sospechas entre los otros personajes de la obra, especialmente los involucrados en el engaño, y el disfraz cumple cabalmente su función de disimulo. Se trata, en general, de tramas dramáticas que dependen de la eficacia del disfraz para crear y mantener el enredo, como sucede con los

disfraces de Otavio, sencillamente oculto bajo el manto de un embozo, en *La fuerza lastimosa* o el de Rosaura, disfrazada de Doriclea, en *La ocasión perdida*. En el primer caso, Otavio anuncia al público en un aparte su intención de gozar a Dionisia y la estrategia de la que se valdrá (vv. 291-295 y 863-876), pero en la ficción escénica ni siquiera los criados de Enrique, ni la princesa, se dan cuenta de que quien piensan que es Enrique ha sido en realidad suplantado. Nadie sospechará del disfraz de Otavio, aunque muy pronto se sabrá que “otro hombre fue” (v. 1136) cuando Enrique hable con sus criados (vv. 972-1013) y con Dionisia (vv. 1014-1111). La identidad de Otavio se mantendrá encubierta, sin embargo, hasta su anagnórisis cuando cuente el suceso a Isabela y entregue el anillo de la princesa en prenda (vv. 2645-2732).

En el caso de *La ocasión perdida*, para poder cortejar libremente Rosaura, princesa de Bretaña, el recién llegado español don Juan de Haro, decide tomar prestada la identidad de su dama Doriclea. El personaje ya antes ha dado muestras de cierto ánimo varonil (por ejemplo, vv. 349-360 y 420), por lo que no sorprende que cumpla su deseo de cortejar a don Juan tan al pie de la letra. Así, Doriclea de día se hará pasar por enamorada, dispensando miradas atrevidas a don Juan (vv. 713-723) que los otros personajes construyen escénicamente por medio de didascalias implícitas (“Algo han andado atrevidos / los ojos desta mujer”, vv. 739-740) y que inmediatamente son aceptadas por don Juan, quien no duda en jurar “de que si vengo a querer, / sólo será a la mujer / que has visto en mis ojos hoy” (vv. 818-820). Rosaura de noche se hará pasar por Doriclea y aceptará las visitas del caballero por dos meses seguidos (vv. 1123-1130), preservada su identidad bajo un complicado disfraz de engañosa sencillez. Aunque a primera vista el personaje no se emboza siquiera, es necesaria una compleja construcción escénica y dramática que permita presentar con cierta verosimilitud la ocultación de la identidad en el tablado, con varios recursos simultáneos como el vestuario, el espacio escénico, las didascalias implícitas, etc. Las visitas son posibles por intervención de la noche oscura (nocturnidad que se construye escénicamente con numerosas didascalias paratextuales e implícitas⁵⁸) en combinación con la discreción del personaje y

⁵⁸ En la entrevista de don Juan con la falsa Doriclea, por ejemplo, inicia con una didascalia paratextual que indica “Salen Arnaldo, don Juan de

un juego de separación de espacios escénicos, pues las entrevistas se ven físicamente estorbadas por la presencia de un muro bajo del jardín⁵⁹ (que don Juan no duda en intentar abrir con súplicas: “Abrid, mi bien, el jardín / donde ya el agua y las flores / murmuran nuestros amores / hasta el más casto jazmín”, vv. 1263-1266). Doriclea, en el día, engaña a don Juan fingiéndose su enamorada (vv. 1791-1973), hasta el grado de poner celosa a su ama Rosaura (vv. 1974-2030) y de hacer confesar a Doriclea en un aparte que empieza a enamorarse del español (vv. 2031-2035). En fin, el engaño dura hasta la tercera jornada, en la que Hernandillo primero (vv. 2279-2309) y después su amo (vv. 3046-3083) se percatan de la identidad tras el disfraz de Doriclea. La construcción de este disfraz es más compleja por cuanto necesita de un repertorio escénico que indique nocturnidad y otro que se lleva de día y se cumple con el fingimiento de las damas, pero su eficacia a toda prueba permite comprobar que vale la pena.

INTENSIFICACIÓN EN EL USO DEL DISFRAZ: *EL PRIMERO BENAVIDES*

Los distintos tipos de mecanismos escénicos para la construcción del disfraz dramático no siempre son modelos exclusivos funcionando unos con independencia de otros. Como puede percibirse al leer las obras, no es raro que sean más de uno los personajes que recurren al disfraz (ello, por supuesto, en beneficio del equívoco en las tramas principal y secundaria). Así, tenemos los que se disfrazan por amor (Sancho y Matico), por

Haro, Hernandillo, con hábito de noche” (v. 1078, acotación); el personaje de don Juan avisa que “llega la noche al fin” (v. 1085), la tacha de “Apacible noche”, Hernandillo apunta que “¡Oscura!” (v. 1178) y da pie a don Juan para expresar “Todo mi bien me concede. / Adoro la escuridad, / que si hay luna o claridad / ni sale mi sol ni puede” (vv. 1179-1182). Sabemos, por don Juan, que “porque había / la otra noche seis estrellas”, asistió la dama a su entrevista “con una toca... / cubierto el rostro” (vv. 1187-1192). La noche oscura servirá para que don Juan confunda a Feliciano con el conde Arnaldo y, sin saberlo, le cuente su lance de amor con Doriclea, a quien ama Feliciano y por quien es correspondido (vv. 1385-1478) y terminará de confirmarse su eficacia cuando don Juan tope en la oscuridad con Hernandillo dormido y lo crea muerto, ante la imposibilidad de verlo (vv. 1495-1512).

⁵⁹ Dice la didascalía paratextual en los impresos: “La Princesa detrás de un muro bajo, y dentro se vea como jardín” (v. 1230, acotación) y en el ms. de la BNM, “Asómase la Princesa por lo alto del jardín”.

destino (Ursón y Valentín; Reduán y Clavela) o para dar cauce a sus deseos por encima de su estado (Rosaura y el rey de León). También tenemos los que engañan provocando un mal mayúsculo y los que se disfrazan para restaurar ese mal (Otavio e Isabela en *La fuerza lastimosa*). No deja de obrar aquí un cierto equilibrio probablemente no casual. En todo caso, las estrategias escénicas varían en cada ocasión de modo que los resultados no parezcan monótonos.

Una de las comedias del teatro palatino de Lope donde probablemente con mayor tino se aprovecha el disfraz escénico es en *El primero Benavides*, magnífico ejemplo de cómo estas estrategias evolucionan en la concepción escénica de Lope hasta volverse dominantes. Ya en la primera jornada, se presentan Sancho y Sol bajo un disfraz mimético: una como villana y otro como rústico⁶⁰, y ambos se expresan en un estilo bajo que no desmiente lo que el espectador puede percibir por el vestuario. Sol dice que Clara “machorra ha sido” (v. 301), usa refranes (“En mentando al ruin de Roma...”, v. 256) y exclama como rústica (“¡pardiez Sancho!”, v. 303); Sancho elucubra pensamientos de enamorado que van siempre unidos a conceptos de la vida en la villa (el sol, en consonancia con el nombre de su amada, vv. 260-291) y maldice y bendice alternadamente a Clara (vv. 310-355) en términos tampoco muy nobles (entre las maldiciones, van las siguientes: “no, si se quiere acostar, / halle sin pulgas la cama... // No tenga un manto ni saya, / ¿cómo saya?, ¡ni un sayuelo!, / ni le abra San Pedro el cielo / cuando de esta vida vaya”). Muy pronto, sin embargo, ante la afrenta que sufre Mendo se conocerá que Sancho y Sol son hijos ilegítimos del rey Bermudo y nietos de Mendo (vv. 710-737). La evolución del disfraz mimético en este caso será paulatina.

Sancho habrá de ser puesto a prueba primero (pues “...aunque tiene / sangre noble, se ha criado / entre el campo y el ganado, / y que probarle conviene”, vv. 980-983), aunque ha demostrado ya la naturaleza noble escondida bajo su vestuario de rústico en el primer encuentro con Payo de Vivar. Ahí, casi de forma inmediata a su anagnórisis ante el público (vv. 847-975), Sancho muda su disfraz mimético por un disfraz sospechoso cuando entra a la corte en busca de Mendo, sin sa-

⁶⁰ Se dice en las didascalias paratextuales “...salga en una aldea doña Clara, hija de Mendo de Benavides, y una villana llamada Sol” (v. 195, acotación) y “Sancho entre muy rústico, con abarcas” (v. 255, acotación).

ber todavía nada del lance de honor. Su vestuario no cambia y sólo se acentúan en él los rasgos que ya conocemos (según la acotación, entra con “unas alforjas y un bastón”, v. 847, acotación), pero su disfraz se transforma en un disfraz sospechoso para Payo de Vivar y sus hombres ante el temor de ser retados por Mendo. Así, se presenta a Sancho en su entrada como “villano” desde la perspectiva de los personajes cortesanos (vv. 840 y 849), pero él anuncia que no es villano, sino labrador (vv. 850-851). Luego de que Payo hostiga a Sancho, hay ocasión para que Sancho se haga de palabras y amenazas, hasta que Payo expresa “este villano es fingido, / que viene a alguna traición / y a vengar el bofetón / con pensamiento atrevido” (vv. 921-924); ahí mismo, Sancho retará a Payo (vv. 929-940). Luego de que Sancho parta “abriendo los ojos” (v. 968, acotación), los nobles quedarán en escena sorprendidos por la valentía de Sancho, lo compararán con un Curieno y un Alcides (v. 971-973) y Payo dirá que “Este hombre tiene sangre de los godos” (v. 975). La jornada cierra con la primera prueba de honor que le hace Mendo, cuando lo acusa de haber robado y Sancho no duda ni un momento en defenderse (vv. 1065-1111).

En la jornada segunda, el atuendo de Sancho cambiará ligeramente. Por las didascalias implícitas, se sabe que Sancho es armado por Mendo con gola, peto y espaldar (vv. 1243-1244), llevando “sobre las armas el sayo” (vv. 1272-1273), “una daga / encubierta y un bastón” (vv. 1297-1298; se volverá a hablar de ellos en los vv. 1386-1395, cuando Sol entrega el arma y el bastón, una encubierta y patente el otro⁶¹, y cuando luego Sancho relate a Mendo su hecho de armas, donde dirá: “Entré en la corte del Rey / con mi bastón en la mano / y al hombro un blanco zurrón / que fue de Troya el caballo”, vv. 1888-1891). Aparecerá en escena, finalmente, después de una disputa entre Payo de Vivar y el Conde, según la acotación “con un zurrón a las espaldas” (v. 1658, acotación). Se le presenta de nuevo como villano (v. 1674), pero con la advertencia por parte de los personajes de que viene como espía (vv. 1683 y 1687) y de que ya ha cambiado palabras con Payo “en que ha mostrado / que cubre de aquella piel / algún corazón honrado” (vv. 1690-1692), en clara alusión a su disfraz sospechoso. El nuevo dis-

⁶¹ Dice Sancho: “Muestra el acero, que es bien / que aquí en el pecho le esconda, / y muestra el palo también, / porque al traje corresponda / de las armas que no ven” (vv. 1391-1395).

fraz, sin embargo, tomará la función del disfraz eficiente, toda vez que el Conde no sospeche a un villano capaz de saldar el lance de honor de Mendo bajo tal sayo. Este disfraz eficiente se confirma luego cuando Sancho narra a Mendo los detalles de su viaje a la corte y apunta que pasa los porteros “fingiendo el truhán y el loco” (v. 1934). El disfraz tiene una función específica y esta función se cumple con todo rigor: por tomar el Conde la identidad de Payo, sufrirá las consecuencias al ser asesinado por Sancho, lo que se ha de calificar como “hecho famoso” (v. 1768).

Este lance de honor servirá para que Mendo descubra la verdad de su estado a Sancho (vv. 1988-1994), aunque con horribles consecuencias para el amor que se profesan éste y Sol cuando se descubre que son hermanos (vv. 2033-2039).

En la jornada tercera, Sancho vuelve a aparecer huyendo del amor de Sol y muy pronto enamorado de Elena de Vivar, hermana de Payo. En su lamento por el vestido que lleva pese a su condición noble⁶², denota Sancho que su vestuario es todavía el de villano y que porta “sayal de labrador” mejor que “terciopelo y brocado” (vv. 2436-2437)⁶³; versos después se hace mención en las didascalias implícitas de un bastón (v. 2468) y más adelante Payo construirá escénicamente su vestido mediante más didascalias implícitas al afirmar: “estás en traje tan bajo / de asturiano y labrador / que por ese monte abajo / puedes caminar mejor” (vv. 3020-3023). Cuando Sancho se entrevista con Payo de Vivar pocos versos antes ha tenido ya la ocasión de presentar un disfraz efectivo como labrador pobre que busca trabajo (vv. 2949-2983), del que nada sospechará Payo a pesar de las frases ambiguas en su presentación, construidas obviamente para regocijo del público que conoce el engaño y donde Sancho se presenta como vengador bajo una sarta de frases anficológicas⁶⁴. Luego de este discurso de ven-

⁶² “Discurso fue loco y vano / el venir como villano, / después que supe quién era: / si como quien soy viniera / no la conquistara en vano” (vv. 2423-2427).

⁶³ Con el lujo y confort de estos mismos materiales, y sus connotaciones, juega Clara cuando Íñigo afirma: “que imagino que es honrado / debajo de aquel sayal”, refiriéndose a Sancho, y Clara responde: “No es sayal, que le está mal, / que está aforrado en brocado” (vv. 2816-2819).

⁶⁴ Entre otras, dice Sancho: “[un viejo] envióme alegre acá / a que os sirva, porque él ya / no puede tomar la hoz. / Yo soy su mano, él mi voz, / que al alma mil voces da. // Debéisle satisfacción / desta voluntad, a fe; /

ganza en doble sentido, Payo dirá: “Este labrador, Elena, / de algún buen viejo asturiano / es hijo, y, teniendo pena / de faltar este verano / de siega y paga tan buena, // debe de enviarle acá / para que sirva por él” (vv. 2984-2990). Sancho seguirá aludiendo a la muerte de Payo mediante la metáfora de la siega “de los trigos de Vivar” (vv. 2994-3013), con lo que el disfraz demuestra su efectividad incluso contra las enormes posibilidades de sospecha que sugerirían las frases de doble sentido de los parlamentos de Sancho. Como vemos, los desajustes entre lenguaje y disfraz no siempre conducen a un disfraz sospechoso, como en este caso, donde el personaje de Payo no sospecha nada en las frases dobles de Sancho.

El disfraz eficiente cumple su objetivo y cuando Payo anuncia su salida y que quiere un escudero para afrontar el reto de Mendo, Elena ofrece a Sancho, que “es valiente, aunque es grosero” y Payo lo recibe con la condición de otorgarle “vestidos y armas primero” (vv. 3105-3108). Cuando Sancho vuelve a escena, sin embargo, viene de nuevo “con su bastón” (v. 3182, acotación, y como didascalia implícita en v. 3190), el rey Alfonso se refiere a él como “pastor” (v. 3198) y Sancho se percibe con el traje de rústico (pues, como dice cargando al rey niño, “Oso parezco en el traje, / y vos, mi Rey, la colmena”, vv. 3203-3204). Obviamente, este encuentro con el rey niño ha tenido lugar antes de que Payo arme a Sancho escudero. Mendo tomará venganza en Payo y Sancho tendrá oportunidad de salvar al rey para que, al momento de encontrarse, la noticia de su cuna real sea tomada con beneplácito.

Así, Sancho ha pasado por varios tipos de disfraz, yendo de la personalidad de rústico a la de noble e, incluso, hasta ser proclamado rey⁶⁵, sin mudar el traje a lo largo de toda la obra, gracias a una reconfiguración constante de un disfraz que se apoya en los signos escénicos provistos por el texto dramático y en otros pocos símbolos indumentarios, como la gola, peto, espaldar y daga que se esconden subrepticamente bajo el sayo en el primer caso descrito. Con ello, Lope demuestra una con-

yo, con la misma ocasión, / por él vengo a que me dé / vuestra mano el galardón. // ¡Oh, quiera mi buena suerte / que mejor ahora acierte / en hacer lo que procuro, / que por cobrar honra os juro / de servir hasta la muerte!” (vv. 2969-2983).

⁶⁵ Creyendo al rey Alfonso muerto, Mendo proclama rey a Sancho (vv. 3500-3515), pero Sancho desmiente dicha muerte (vv. 3540-3547).

cepción del disfraz que va más allá del mero cambio de indumentaria en escena o la mera confusión de identidades, para ofrecernos una concepción del disfraz que podríamos considerar global: aquella apoyada en la totalidad de los símbolos escénicos, encarnados tanto en el texto dramático como en el espectacular.

Al mismo tiempo, sin embargo, junto a estos prodigios escenotécnicos y discursivos, Lope sabe aprovechar simple y llanamente los cambios de vestuario. El personaje de Sol, en disfraz mimético, pasará de villana a dama. Cuando vuelva a aparecer en escena (según la acotación luego del v. 2651 "...doña Sol, ya en traje de dama"), será presentada al rey junto a Clara como "mis hijas" (v. 2696) y el rey se despedirá de ella con el tratamiento de "Señoras" (v. 2783). Inmediatamente, vendrá el enamoramiento de Íñigo, quien pide su mano a Clara (vv. 2820-2849) y la confirmación del estado de dama cuando éste se entreviste con su amada y Sol tenga oportunidad de mostrar por el estilo de su lenguaje el refinamiento que antes no pudo en su disfraz de villana (vv. 3215-3275).

CONSTRUCCIÓN ESCÉNICA DEL DISFRAZ

Como apunta Guillermo Carrascón, refiriéndose al conjunto de comedias analizadas en su artículo, "el disfraz ofrece características diversísimas por su configuración, por el tipo de personajes que lo adoptan y por su repercusión en los distintos niveles de análisis del texto teatral"⁶⁶. Del mismo modo, podemos también observar que el disfraz en la comedia palatina no tiene una sola realización que podamos considerar característica. Si se revisa el fenómeno desde una perspectiva escenotécnica, sin embargo, es posible perfilar algunas constantes escénicas que permiten esbozar modelos propios del cambio u ocultación de la identidad en este tipo de comedia.

Lo primero que destaca en el modelo es la relevancia que cobra el mecanismo escenotécnico y dramático en la comedia palatina, insertándose siempre en el desarrollo de macrosecuencias completas como un eje al que se subordinan distintos mecanismos escénicos y discursivos. Como se ha visto, la ocultación de la identidad y el disfraz a menudo son responsables de

⁶⁶ Art. cit., p. 124.

la convivencia de espacios enfrentados como variantes de la dicotomía campo/palacio, en una relación solidaria donde el disfraz se beneficia de los recursos espaciales y, al mismo tiempo, la construcción por medio de didascalias implícitas y paratextuales del espacio dramático se nutre de los disfraces en escena.

Esta solidaridad de recursos hace del disfraz una veta rica y explotable en la que incluso Lope no despreció configuraciones escenotécnicas provenientes de otros modelos para enriquecer el de la palatina. Esto resulta evidente en especial en las comedias más alejadas del prototipo de la palatina, como *La fuerza lastimosa*, que puede considerarse una “tragedia palatina”⁶⁷, o *La ocasión perdida*, próxima a la comedia de enredo amoroso⁶⁸. En el caso de esta última, resulta particularmente interesante la construcción del disfraz, pues no depende sencillamente del cambio de vestuario. El disfraz de Rosaura, como hemos visto páginas atrás, se construye por la alternancia de las complejas escenas nocturnas (que involucran para su realización la presencia simultánea de códigos de vestuario de otros personajes como “hábitos de noche”, enredos entre otros personajes y una construcción verbal de la oscuridad nocturna en el discurso dramático) y escenas diurnas basadas en el fingimiento de Doriclea como enamorada de don Juan de Haro, imprimiendo una especial dinámica al modelo de un disfraz sin disfraz que se consolida en *El primero Benavides*.

Aunque el principio de cualquier ocultación de la identidad debería estar indefectiblemente ligado al recurso escé-

⁶⁷ Como señala MONTGRONY ALBEROLA en su Introducción (p. 77).

⁶⁸ Como apunta ENRIGO DI PASTENA en su Introducción: “*La ocasión perdida* parece encajar en el marbete general de la comedia de enredo amoroso, con los inevitables celos entre galanes, los repetidos intercambios de persona, sean planificados o involuntarios, y un ágil mecanismo dramático que resulta el elemento rector... Si se precisa más, varios aspectos de la obra apuntan hacia el subgénero (entendido éste como instrumento operativo de cierta funcionalidad y no como una realidad histórico-literaria claramente delineada) de la comedia palaciega: la lejanía cronológica y geográfica (Bretaña); la dominante ambientación cortesana; el aflorar de algún roce entre Rosaura y sus súbditos debido a la diferente condición social de Juan de Haro y de la Princesa; las preocupaciones sobre la preservación futura del reino bretón; la identidad encubierta de una figura real... Con la comedia palaciega, *La ocasión perdida* comparte los espacios (entre ellos, el jardín), la presencia de personajes de alto abolengo, y, sobre todo, el tono irreal, algo fabuloso” (pp. 249-250).

nico del cambio de vestuario, con los cambios de condición social que dicha mudanza conlleva, como ha demostrado Guillermo Carrascón con su concepto de disfraz transocial, hay que apuntar que un uso intensivo en la comedia palatina obliga a configurar nuevos patrones no estrictamente apegados a la configuración prototípica. Si bien es cierto que el vestuario tiene una enorme influencia en el proceso de ocultación de la identidad, como uno de los códigos signícos más y mejor aprovechado para la caracterización social de los personajes en escena, queda demostrado en el análisis precedente que no es el único camino. El estudio comparativo entre los primeros ejemplos de la comedia palatina de Lope, desde una perspectiva diacrónica, demuestra el paso de un uso intensivo de fórmulas más o menos estereotipadas –alimento fácilmente digerible para un público habituado a la comedia de enredo– hacia un sistema menos previsible, en un proceso de perfeccionamiento y complicación del recurso. Mientras en las primeras obras la eficacia escénica del disfraz se sostiene en recursos previsibles como la dislocación entre signos escénicos y verbales (como sucede con el personaje de Belardo, caballero leonés bajo el disfraz de peregrino y con Juana, princesa de León, disfrazada primero de Matico, pastor, y luego de Diaguillo, criado de Belardo, en *Los donaires de Matico*; como sucede con Luzmán, vestido de moro al principio de la comedia y durante la entrevista con su padre en *El mayorazgo dudoso*; etc.), en *El primero Benavides* alcanza una inusitada madurez que da todo su peso al recurso, con numerosas variables en las obras de ese período que apuntan hacia una renovación del recurso. Es por ello que el embozo, en *La fuerza lastimosa*, no puede considerarse una estrategia característica de la palatina. Sólo Otavio se embozará para lograr los favores de Dionisia. Nuevamente, la ausencia de un enredo obliga a una simplificación del patrón general del embozo en la comedia de capa y espada, que puede reducirse a los criados hablando mal de una criada embozada a la que cortejan o a la confusión de identidad entre galanes y damas⁶⁹. En el caso de Otavio, no hay enredo y el nudo dramático de la comedia depende de que se crea que Enrique ha sido quien pasa la noche con Doriclea.

En las comedias palatinas cercanas a 1600, el trueque de vestuario tampoco resulta relevante. Parece obvio que su reali-

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 293-294.

zación para entonces esté más ligada a la comedia de enredos por varias razones. En la anécdota de la comedia palatina no hay lugar para el trueque de identidad de personajes en escena, por lo que dicho recurso queda fuera del interés de nuestro modelo, mayormente orientado a mostrar las contradicciones entre una clase en palacio y otra vecindada en los márgenes de la escala social. No está por demás, sin embargo, señalar que en el caso de comedias que comparten modelos como el de la comedia urbana, de enredos y palatina, el recurso está presente. En *El perseguido* de 1590⁷⁰, el Duque muda recíprocamente capas y sombreros con su privado Carlos (v. 3312, acotación, ésta sólo se conserva en el manuscrito Gálvez); aunque su primer objetivo es engañar a Casandra con la identidad de Carlos embozado (vv. 3313-3318), pagará el engaño cuando lleguen los soldados, también embozados, que mandan Casandra y Ludovico para dar muerte a Carlos, identificado justamente por su vestuario, “el sombrero y el herreruelo” (vv. 3339-3346). Notoriamente, el trueque de vestuario es una estrategia escénica propia de la comedia de enredos y de los modelos ligados a ella⁷¹. Lo mismo puede decirse del hombre vestido de mujer, recurso cómico generalmente adjudicado al gracioso⁷², del que apenas tenemos un solo ejemplo en estas comedias palatinas de Lope en la breve aparición del soldado Polibio “en hábito de mujer” (v. 3499, acotación), quien inicialmente intenta violar a Isabela pero termina castigado al perder sus ropas y quedarse con las de su víctima, apareciendo en escena por breves momentos “vestido de amazona” (*La fuerza lastimosa*, vv. 3500-3519).

El cambio de vestuario en escena, a semejanza de lo que sucede en la caracterización general del disfraz, sirve para adoptar una condición social distinta a la original, inferior o superior⁷³ (el caso de Matico, Juana y Belardo en *Los donaires de Matico*; Valentín en *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*; Luzmán de moro y luego de pastor en *El mayorazgo dudoso*; Sancho de pastor rústico y labrador en *El primero Benavides*;

⁷⁰ *El perseguido*, eds. S. Iriso y M. Morrás, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, t. 1, pp. 255-458.

⁷¹ Un mejor ejemplo de esta hibridación de la palatina se puede encontrar en *El vergonzoso en palacio* de Tirso, cuando Tarso y Mireno intercambian su vestuario con el de Ruy Lorenzo y Vasco.

⁷² I. ARELLANO, “La comicidad escénica en Calderón”, pp. 292-293.

⁷³ *Ibid.*, p. 124.

etc.), o para permitir el desplazamiento espacial de algunos personajes que por su condición social tienen impedida dicha acción (el rey Alfonso, en *La ocasión perdida*, se desplaza de la corte de León a la de Bretaña como embajador de sí mismo e Isabela, en *La fuerza lastimosa*, se disfraza de hombre como única manera de continuar su viaje). El juego de engañar con la verdad al que suele estar pendiente el uso del disfraz en la comedia palatina, sin embargo, da una nueva característica al disfraz en el modelo general: a menudo, el cambio de vestuario en escena servirá para restituir una condición social que ha sido alienada o a la que se ha renunciado con algún propósito. Valentín cambia su vestido de pastor o labrador por uno “de corte” cuando decide ir a la ciudad para vengar a su madre (*supra*, n. 48) en *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia y Sol*, en *El primero Benavides*, aparece en escena “ya en traje de dama” luego de su anagnórisis como hija de Clara.

El disfraz en Lope y en el conjunto general de la comedia española es un mundo sin duda rico y variado, en el que decir una verdad general equivale tan sólo a dejar apuntalado un andamio provisional para que otros vengan con la evidencia que sirva para negar o confirmar. Las ideas expuestas aquí sólo pueden considerarse como una posibilidad de entender mejor un fenómeno que por su amplitud debe juzgarse de la mayor importancia para el mundo del teatro aurisecular, pero del que todavía faltan muchas claves que permitan dar cuenta verosímil de las relaciones entre modelos, autores, variantes locales ligadas al público y todas las coordinadas que dieron forma a la rica experiencia del teatro lopesco.

ALEJANDRO HIGASHI

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

