

JUAN ANTONIO MARTÍNEZ BERBEL
ROBERTO CASTILLA PÉREZ (Eds.)

LAS MUJERES EN LA SOCIEDAD
ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO:
FICCIÓN TEATRAL Y REALIDAD HISTÓRICA

Actas del II coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua»
celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 de marzo de 1997
y cuatro estudios clásicos sobre el tema



BERNARDO STROZZI
(1581 - 1644)

GRANADA
1998

Este libro ha sido subvencionado por el Instituto Andaluz de la Mujer

COLECCIÓN FEMINAE

Directora: Pilar Ballarín Domingo.

Consejo Editorial: Carmen Calero Palacios, M^a Isabel Montoya Ramírez,
Victoria Robles Sanjuán, Isabel de Torres Ramírez.

Consejo Asesor:

Ester Barberá Heredia (Universidad de Valencia).
Margarita M.^a Birriel Salcedo (Universidad de Granada).
Carmen Calvo Poyato (Universidad de Córdoba).
Neus Campillo Iborra (Universidad de Valencia).
M.^a Ángeles Durán Heras (C.S.I.C.). Madrid.
Pilar Folguera Crespo (Universidad Autónoma de Madrid).
M.^a Dolores García Ramón (Universidad Autónoma de Barcelona).
Elena Gascón Vera (Wellesley College). Boston EE.UU.
Cándida Martínez López (Universidad de Granada).
Laure Ortiz (Université de Toulouse-le-Mirail).
Teresa Ortiz Gómez (Universidad de Granada).
Carmen Riera (Universidad Autónoma de Barcelona).
Cristina Segura Grañó (Universidad Complutense de Madrid).
Carmen Simón Palmer (C.S.I.C.). Madrid.
Teresa del Valle Murga (Universidad del País Vasco).

Reservados todos los derechos. Está prohibido reproducir o transmitir esta publicación, total o parcialmente, por cualquier medio, sin la autorización expresa de Editorial Universidad de Granada, bajo las sanciones establecidas en las leyes

© LOS AUTORES
© UNIVERSIDAD DE GRANADA.
© CAJA GENERAL DE AHORROS DE GRANADA.
LAS MUJERES EN LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DEL SIGLO
DE ORO: FICCIÓN TEATRAL Y REALIDAD HISTÓRICA.
ISBN: 84-338-2497-X. Depósito legal: GR-1.322-1998.
Edita: Editorial Universidad de Granada, Campus Universitario
de Cartuja. Granada.

Imprime: Imprenta Santa Rita. Monachil. Granada.
Printed in Spain Impreso en España

PRESENTACIÓN

Si ningún libro surge de la nada, éste tampoco. El Aula-Biblioteca «Mira de Amescua» agradece la colaboración del Aula de Teatro de la Universidad de Granada, del Vicedecanato de Actividades Culturales de la Facultad de Filosofía y Letras, del Centro «Andrés de Vandelvira» de la UNED en Jaén y, de manera muy especial, del Instituto de Estudios de la Mujer de la Universidad de Granada, tanto por su participación activa en la organización del coloquio como por la generosa ayuda dispensada en la publicación de las actas. Y no sólo de las seis conferencias y quince comunicaciones que tuvieron lugar en aquel encuentro, sino de cuatro trabajos añadidos complementarios (que enriquecen el libro por sus cuatro costados) y de un apéndice y bibliografía final sobre el mismo tema que lo dejan absolutamente redondo. No es que hayamos logrado la cuadratura del círculo, pero el lector debe saber que durante el tortuoso proceso de composición, en pos de un ensamblaje monográfico coherente, de la máxima utilidad práctica y de una aconsejable unificación lingüística, hemos tenido que trabajar con páginas procedentes del coloquio, páginas de importantes estudios casi inasequibles (que ahora vuelven a ver la luz con el beneplácito de sus autores) y páginas -en fin- cuya lectura decidimos allanar con las correspondientes traducciones del inglés, francés, italiano y alemán. En tan plural tarea han colaborado eficazmente con nosotros Claire Brosset, Cristina Díez, Agustín de la Granja, Aurelia Leyva, Adelaida López, Gabriella Monacelli, Michaela Peters, Frédéric Serralt y Enrique Vercher. Como editores, deseamos expresar a todos nuestro reconocimiento.

**Deconstrucción de arquetipos tradicionales:
voz, traje y ademanes en *El Rey naciendo mujer*,
de Luis Vélez de Guevara¹**

Piedad Bolaños Donoso
Universidad de Sevilla

Desde hace ya algunos años están apareciendo ciertos trabajos en los que se nos alerta de aquello que siempre hemos sospechado las mujeres, pero sobre lo que nunca –o pocas veces– hemos reflexionado en voz alta². *Aquello* de lo que no nos atrevemos a debatir –o no nos hemos preocupado por debatir– no consiste más que en esas situaciones de dominación frente a las de sumisión tradicionalmente vinculadas a lo masculino y a lo femenino, respectivamente, las cuales han construido una realidad histórica y social artificial, convencionalmente definida y plena de arquetipos, y que han reforzado la visión genérica del hombre en detrimento de la mujer, de acuerdo con los fundamentos de una sociedad patriarcal y androcéntrica. Por esta razón pretendo demostrar cómo ciertas cualidades, tradicionalmente constitutivas del arquetipo masculino³, forman parte de la naturaleza femenina; o dicho con otras palabras: ni la voz, ni el traje, ni los ademanes –más otras muchas características– condicionan a los personajes de la

1. Este trabajo se enmarca dentro de la línea del grupo de investigación titulado: «El teatro en la provincia de Sevilla» (nº 5013), que financia la Junta de Andalucía.

2. Véase, por ejemplo, M^a del Mar Ramírez, «De cuentos clásicos infantiles: El mundo de las cenicientas transgresoras que prefieren el beso de los sapos», en *Meridiana*, 3 (octubre, 1996), pp. 4-7. Se trata de una interesante reflexión anticipada al libro de Carolina Fernández, *Las nuevas hijas de Eva. Re/escrituras feministas del cuento de «Barbazul»*, Universidad de Málaga, Atenea, 1997.

3. Según la definición del Diccionario de la Real Academia, un *arquetipo* es un «tipo soberano y eterno que sirve de ejemplar y modelo al entendimiento y a la voluntad de los hombres».

comedia en cuanto a su naturaleza (el nacer hombre o mujer), sino que será la función dramática que el autor haya asignado a ese personaje la que condicione sus actuaciones y nada más que eso.

Para cumplir estos objetivos tuve que elegir un autor, entre los centenares del Siglo de Oro, y esta elección no fue difícil ni creo que desacertada en exceso: el recuerdo del astigitano Luis Vélez de Guevara quedaba todavía muy fresco en mi memoria⁴ y en la de tantos otros hispanistas⁵, que, con motivo de la celebración de los 350 años de su muerte, le habíamos dedicado nuestro trabajo y admiración.

Alejados de fechas determinadas e impuestas históricamente para tener que reconocer valores fundamentales de nuestros escritores –generalmente olvidados– me valgan estas líneas de reconocimiento y gratitud de una mujer –y de tantas otras que estoy segura se sumarían– a Vélez de Guevara, ya que supo ver y exponer la injusticia y crueldad que sufrían las mujeres⁶, «víctimas de los celos y la ceguera pundonorosa del hombre», según comenta Rita

4. Se celebró en Écija un Congreso sobre «Luis Vélez de Guevara y su época», del 20 al 23 de octubre de 1994, bajo mi responsabilidad científica. Fruto de ese congreso ha sido la publicación de sus Actas: *Luis Vélez de Guevara y su época*, ed. a cargo de Marina Martín Ojeda y Piedad Bolaños, Sevilla, Fundación El Monte / Excmo. Ayuntamiento de Écija, 1996, 435 pp.

5. Congreso celebrado en México (Ciudad Juárez, 9-12 de marzo de 1994) organizado por la AITENSO, «El teatro de Juan Ruiz de Alarcón y Luis Vélez de Guevara», *El escritor y la escena*, IV, (1996).

6. Como, por ejemplo, en *Los celos hasta los cielos y desdichada Estefanía* y los dos dramas que dedica a la duquesa de Sajonia. Hasta ahora, son pocos los trabajos que se han publicado atendiendo en exclusiva al personaje femenino en Vélez. He aquí los que conozco: Matthew D. Stroud, «The Resocialization of the Mujer varonil in Three Plays by Vélez», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: Estudios críticos*, Amsterdam, Benjamins, 1983, pp. 111-126; R.W. Tyler, «False Accusation of Women in Luis Vélez de Guevara's Comedias», *Crítica Hispánica*, 6.1, 1984, pp. 77-88; E.M. Domínguez de Paz, «El mundo socioliterario de la mujer en *El ollero de Ocaña*, de Luis Vélez de Guevara» en *Luis Vélez de Guevara y su época*, op. cit., pp. 265-274; D. M. Otero-Torres, «Historia, ortodoxia y praxis teatral: el homoerotismo femenino en *La serrana de la Vera*», en *El escritor y la escena*, V, 1997, pp. 131-140. Existen otros trabajos que, de forma genérica, podríamos entender que aluden a todas las mujeres presentes en la escena española, incluyendo las de Vélez. Son éstos: B. Matulka, «The feminist theme in the drama of the Siglo de Oro», *RR*, XXVI, 1953, pp. 191-231; E.W. Hesse, *La mujer como víctima en la comedia y otros ensayos*, Barcelona, Puvill Libros, S.A. 1987; J. Navarro de Zuñillaga, «De la tapada al desnudo (el vestuario como símbolo escénico en el teatro español)», *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, 1996, pp. 121-146.

Hernández-Chiroldes⁷, a lo que añadiríamos el hecho de la marginación de la mujer en los problemas socio-políticos, como puede ser el debatido, especialmente, en la comedia que analizaremos a continuación. «Su» mujer es capaz de realizar cualquier misión –como la de gobernar un estado– y lo hará tan bien como lo pudiera hacer un hombre. Vélez pretende restablecerle su dignidad, equiparable a la del hombre, ya que no atendía ni al *status* ni a su sexo. Este posicionamiento no es el usual en aquella época, por lo que –y no es difícil suponer– tendría que luchar contra corriente.

Los personajes femeninos del teatro del Siglo de Oro no han sido lo suficientemente valorados ni analizados, por lo que los de Vélez de Guevara, en cuanto a número, no suponen ninguna excepción: podrían casi contarse con los dedos de las manos los trabajos que les han dedicado⁸. Estoy

7. *Nueva interpretación de los problemas políticos y sociales en el teatro de Luis Vélez de Guevara*, The University of Texas at Austin, December, 1981 [Microfilms International], p. 24.

8. Como trabajo pionero hemos de citar el de Blanca de los Ríos de Lampérez, «Las mujeres de Tirso», en *Del Siglo de Oro (Estudios Literarios)*. Prólogo de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Bernardo Rodríguez, 1910. A él han seguido éstos otros: S. González-Quevedo Alonso, «El valenciano Virués y sus mujeres vestidas de hombre», *Romance Notes*, 23, 1982, pp. 87-92; M. Santomauro, «Los personajes femeninos en las comedias religiosas de Calderón de la Barca», *Estudios*, XLI (1985); R. Walthaus, «Entre Diana y Venus: Mujeres castas y mujeres fatales en el teatro de Juan de la Cueva y Cristóbal de Virués», en R. Walthaus (ed.): *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*. Foro Hispánico, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993, pp. 71-90; M. del Carmen Sánchez-Crespo Muñoz, «El personaje de Laura en *La vengadora de las mujeres*: cultura, tradición y modernidad», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*. Actas de las XVIII jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1995. Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 1996, pp. 145-156; C. Argente del Castillo Ocaña, «La mujer entre la confusión y el ingenio. Apuntes sobre *La Fénix de Salamanca*», en A. de la Granja y J.A. Martínez (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del S. XVII*, Granada, Universidad, 1996, t. I, pp. 115-136; M. de la Capilla Navarro Molina, «Cualidades físicas y morales de los personajes femeninos de Tirso de Molina», *Mira de Amescua en candelero*, op. cit., t. II, pp. 337-350; M.F. Déodat-Kessedjian, «Honor, amor y silencio. La mujer en algunas obras de Calderón», *Mira de Amescua en candelero*, op. cit., t. II, pp. 121-130; E. Domínguez de Paz, «Reflexiones en torno al feminismo en la obra dramática de Juan de la Hoz y Mota: *La más valiente guerrera*», en I. Arellano, M.C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse (eds.), *Studia Aurea*. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993), Navarra-Griso-Lemso, 1996, vol. II, pp. 129-139. Recientemente se ha publicado una revista dedicada a estudiar diversos aspectos de la mujer y la literatura de todas las épocas. En ella se encuentra un valioso artículo de M^a Ángeles Calero Fernández, «Análisis de las figuras femeninas en la literatura escrita en español: una bibliografía aproximativa», *Scriptura. La imagen de la mujer en la literatura*, Lleida, 1996, pp. 185-214, que, aún no siendo monográfica de la época que nos interesa, es el trabajo más actualizado que conozco.

convencida que encuentros de la naturaleza como el que hoy nos reúne, harán proliferar los estudios idóneos y especializados para evidenciar la importancia de la mujer en la literatura dramática, como fiel reflejo de la importancia que tuvo en la sociedad de su tiempo. Es hora de superar la expresión de que «tras un gran hombre hubo siempre una gran mujer», y de defender, mejor, la idea de que «al lado de un gran hombre hubo siempre una gran mujer».

La concepción que Vélez tuviera de la mujer va a ser difícil ponerla en evidencia y traerla a estas páginas, pero nos será más fácil leer sus textos e interpretar –y espero no hacerlo erróneamente– qué función o valor le otorgó a ciertas cualidades que tradicionalmente le habían sido atribuidas a los hombres y, por ende, asumidas por la sociedad como propias e inherentes al género masculino, cuando la realidad –desde un prisma de lector crítico o espectador privilegiado– es otra, reconociendo cómo tales valores los está poniendo en una naturaleza femenina y los espectadores se los están adjudicando a una masculina, que es lo que están viendo. Ello prueba la nula especificidad de esas características y la posibilidad de hacer un estudio desde un único prisma: el del ser humano, independientemente del sexo.

Entre los escasos autores que se han dedicado al estudio de la producción teatral del astigitano Vélez de Guevara, unos cuantos han resaltado ciertas características de sus personajes femeninos, como fue el caso de Antonio Gil y Zárate que –influenciado por la crítica negativa que había lanzado Alberto Lista– adujo su gran producción dramática a pesar de la pérdida de la mayor parte de ella. Comenta que «imitó en todo la manera de Lope; pero no goza hoy de la opinión que tuvo como poeta dramático en su tiempo. En medio de su desarreglo tiene, sin embargo, rasgos muy felices: sus caballeros son siempre nobles, valientes y generosos, y las damas brillan por su honestidad y recato»⁹. Hemos de conformarnos con otras cuantas críticas de esta naturaleza, hasta que los estudiosos contemporáneos se han acercado a su producción. Es cierto que la inmensa mayoría de la crítica ha recaído en su obra *Reinar después de morir*, si atendemos a su producción dramática¹⁰,

9. *Manual de Literatura*, t. II, Madrid, 1844, p. 259.

10. Por ejemplo, cuando el profesor Francis Sureda estudia la recepción de las «tragedias» del Siglo de Oro en Valencia, durante el siglo XVIII, comprueba que es esta obra la que acumula mayor número de representaciones y la segunda en cuanto a número de entradas (cfr. Francis Sureda, «Algunas tragedias del Siglo de Oro ante el público valenciano del XVIII», *Críticon*,

pero no escaparon de sus ojos avizores las mujeres intrépidas y resolutas que Lope de Vega bosquejó en sus dramas y que a él tanto le impresionaron. Dijo Marcelino Menéndez Pelayo, a propósito de *La moza de cántaro*, de Lope [respecto a la mujer]:

Muestran a menudo una tal fuerza de resistencia y sentimiento que hace resaltar más y más la debilidad y ruindad de los correspondientes personajes masculinos. Si le falta al hombre la entereza y firmeza de ánimo, la mujer hace prodigios de obstinada resistencia ante el deber y la fidelidad. Mientras que el hombre no logra tener un punto de mira fijo, la mujer no retrocede ni un paso del objetivo una vez propuesto y hace alarde de decisión masculina, sin las vacilaciones propias de su sexo¹¹.

Como buenas muestras de mujeres «intrépidas» y «resolutas» forjadas por Vélez, podríamos presentar a la protagonista de *La serrana de la Vera* o a la de *Celos, amor y venganza*, otra de sus comedias, donde se recuerda que «una vez determinada / la mujer es como río / que no vuelve atrás, ni para»¹²; por ello, aún estando de acuerdo con gran parte de la crítica que D. Marcelino vierte sobre las mujeres, perfectamente transferible sus cualidades a las que presenta Vélez, no puedo dejar de reseñar el tinte machista que se desliza al final de sus palabras. Pero no se trata de entrar en dialéctica con este insigne crítico, sino de ver qué han opinado nuestros contemporáneos sobre la producción teatral de Vélez y, en concreto, sobre sus mujeres. Maria Grazia Profeti –la persona que más y mejor conoce a este autor, desde mi punto de vista– opina que

la donna non gode particolare stima da parte di Vélez, che può anche ripetere i luoghi comuni sulla sua bellezza e rappresentarla come un angelo che guida gli uomini a Dio; ma que non perderà occasione per lamentarsi della sua fragilità, della sua ostinazione, dei suoi innumerevoli difetti¹³.

23, 1983, pp. 117-132).

11. Palabras recogidas por Arturo Farinelli en: *Lope de Vega en Alemania*, Barcelona, Bosch, 1928, p. 16.

12. De forma muy semejante se expresa Inés en *La villana de la Sagra*, de Tirso de Molina, la cual comenta: «¿Qué provincia o qué nación, / qué montes inaccesibles, / qué peligros, qué imposibles, / qué marañas, qué invención, / qué empresa nunca intentada, / qué guerra de más poder / no emprenderá una mujer, / cuando está determinada?» (ed. BAE, t. V, p. 313 b).

13. Maria Grazia Profeti, «Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara», *Miscellanea di*

Si esa concepción de semejanza (mujer = belleza = Dios) proviene del neoplatonismo explotado por la tradición y del que participa Vélez, los otros rasgos de la mujer veleciana habría que rastrearlos en la tradición/concepción moralista-satírica, en opinión de esta excelente investigadora. Refiere, por último, que sólo tangencialmente le interesa a Vélez el motivo del «disfraz» (la mujer en ropa de hombre¹⁴), ya que *sus* mujeres, con *su* valentía, no tienen necesidad de mudar el aspecto externo, puesto que el coraje, el valor que *a priori* se concibe en el hombre, lo demuestran ellas sin necesidad de cambiar nada. Esta mujer en traje de hombre sólo aparece unida a un problema de honor: en este momento cualquier intento y artimaña por conseguir su objetivo será válido, por ser su fin igualmente bueno. Tal es el caso de la protagonista, Teodora, en *Correr por amor fortuna*. Nada más

studi ispanici, X, 1965, pp. 46-147; p. 79.

14. Esta práctica escénica probablemente la puso de moda Lope de Rueda, cuando en *Los engañados* (1556), Lelia se disfrazó y cambió sus ropas por las de hombre, para estar cerca de su amado. Es posible –según afirma la crítica especializada– que éste continuara la tradición italiana que bien pudo arrancar de una novela de Bandello. Pero si es obligado establecer los orígenes, no menos interesante resulta constatar que a finales del siglo XVI ya era una costumbre arraigada en España (cfr. C. Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, Revista de Occidente, 1955; reed. en Madrid, Mayo de Oro, 1988, pp. 15-35). Bien ha sabido el doctor De la Granja documentar históricamente el testimonio literario de Jerónimo de Alcalá Yáñez que dice: «reinando el sabio y prudente rey don Felipe II, por evitar algunos inconvenientes y por mayor honestidad en las comedias, se quitó el representar las mujeres [año 1586] por parecer que el verlas vestidas curiosamente, ya de su traje, ya del de varón, cuando se ofrecía, incitaba a torpes y deshonestos deseos; y así se mandó que en su lugar fuesen los representantes muchachos de mediana edad, y de este modo se representó algún tiempo. Después, pareciendo ser cosa tan impropia que a un varón se le dijese palabras amorosas, se le tomara la mano o llegase al rostro, se volvió [año 1587] la representación a lo de antes, pero con algún límite; mandando a las mujeres, cuando se hubiesen de vestir de hombre, fuese el vestido de modo que cubriese la rodilla, guardando en todas sus acciones honestidad y compostura, poniendo a las que tan justo mandamiento no obedeciesen rigurosas y muy duras penas» (cfr. A. de la Granja, «Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II», en L. García Lorenzo y J.E. Varey, eds.: *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Londres, Tamesis Books, 1991, pp. 19-42; p. 28). De todas formas se continuó prohibiendo la presencia de la mujer vestida de hombre en la escena (p.e. en 1615, en 1641 o en 1653). Otros estudios importantes sobre esta problemática: M. Romera Navarro, «Las disfrazadas de varón en la comedia», *Hispanic Review*, 2, 4, 1934, pp. 269-286; Melveena Mckendrick, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A study of the «mujer varonil»*, Cambridge University Press, 1974 y algunas de las colaboraciones reunidas por A.K. Stoll y D.L. Smith (eds.): *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, Lewisburg, Bucknell University Presses, 1991.

empezar la obra, ya en la primera acotación, se nos informa: «Sale Teodora en hábito de hombre, como de camino, con sotanilla y espada». Su actual apariencia se debe exclusivamente a la necesidad de ir en busca de don Bernardo de Luxán, el cual la deshonró y, posteriormente, ha puesto pies en polvorosa. Este disfraz es lo único que le posibilitará deambular por España y por el extranjero en busca del hombre que la deshonró. Comenta Teodora:

Probé a olvidar y no pude,
con ser mujer como todas,
en que vi que son mentiras
cuanto dicen de nosotras¹⁵.

Hay que resaltar cómo Luis Vélez pone de manifiesto en estos versos la falsedad de uno de tantos tópicos misóginos que debían de circular en la sociedad de su época. Según decían, la mujer era *olvidadiza*, a lo que se opone el hombre (Luis Vélez) frente al autor dramático que pudiera estar inmerso en una tradición literaria, para desmentirlo. Esta es la razón por la que Teodora decide correr caminos, decide buscar al hombre para reclamarle la promesa de matrimonio. En cuanto puede conseguir su objetivo, esta mujer volverá a vestir, encantada, las galas de mujer, guardando para siempre el sombrero, las botas y espuelas, y la espada, que le sirvieron para disfrazarse de varón y pasar desapercibida en una sociedad machista y en la que no se hubiera podido desenvolver si no hubiera sido de esa guisa.

Como esta práctica escénica fue cada día en aumento, hubo de prohibirse –a partir de 1608– que las mujeres representaran en traje de hombre¹⁶, reiterándose años más tarde la citada prohibición, lo que evidenciaba la gran vigencia que poseyó esa práctica. Es muy probable que esa virulencia se debiera –como dice el profesor Díez Borque– a que los espectadores

15. Jornada I (s.l., s.i. y s.a.). El intento de satisfacer el agravio hecho a su honor es uno de los motivos que induce a la mujer a vestirse de hombre. Otros motivos, según Romera-Navarro, serían: «ocultar su vergüenza y deshonor, huyendo a los montes, eludir la justicia de un hermano vengador de su honra [...], escapar de un centinela que quiere forzarla; otras mujeres, para libentar al esposo [...], para socorrer a su galán...» (cfr. «Las disfrazadas de varón en la comedia», art. cit., p. 273). En este extenso elenco de posibilidades o casuísticas –que ejemplifica con una obra– no aparece mencionada la posibilidad de «usurpar» la figura del heredero de la corona cuando no hay descendencia masculina.

16. Cfr. J.E. Varey, *Cosmovisión y escenografía*, Madrid, Castalia, 1987, p. 265.

encontraban en ello uno de los máximos placeres eróticos, lo que conllevaba amplias resonancias morales que originaron tales prohibiciones¹⁷. Y es de extrañar que en la *Pragmática y Nueva Orden, cerca de los vestidos y trajes, así de hombres, como de mujeres, y otras cosas que se mandan guardar*, que se publica en 1611¹⁸, no se mencione en ninguna ocasión el vestido de las actrices, cuando tanto lujo exhibían, y tanto desorden –por su causa– se producía, sobre todo cuando hacía años que se había hecho ya referencia a los trajes de los comediantes, hombres y mujeres¹⁹. Hubo de pasar cierto tiempo para que el gobierno se ocupara, expresamente, de restringir el lujo en el vestir de los cómicos –hombres y mujeres– tal como se recoge en el artículo 8º de otra Pragmática, donde se habla de que

la prohibición referida de los traxes se entienda también con los comediantes, hombres y mugeres, Músicos, y demás personas que asisten en las Comedias, para cantar y tocar, y solo se les permite vestidos lisos de seda, ù de colores, como sean de fábricas destos Reynos, u de los de sus dominios, u de las Provincias amigas²⁰.

Ya se ve que a lo largo de la historia se han repetido las prohibiciones contra el vestido en general²¹, y –siempre que el arte de Talía estaba vigente– contra

17. Cfr. J.M. Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976, p. 47. Para la misma casuística en el siglo XVI, cfr. A. de la Granja: «Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes», en Claudio Guillén (ed.): *Cervantes*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 225-254; en especial, pp. 234 y ss.

18. En Madrid, Por Juan de la Cuesta. Año de 1611. Archivo de la Catedral de Sevilla, Secc. VII, Libro 107; doc. 22.

19. La Pragmática general sobre trajes del 9 de marzo de 1534 ordena «que lo que cerca de los trages está prohibido y mandado [...] se entienda asimismo con los comediantes, hombres y mugeres, músicos y las demas personas que asisten en las comedias para cantar y tañer...» (cfr. M. Romera-Navarro, «Las disfrazadas de varón en la comedia», *Hispanic Review*, II, 1934, pp. 269-286; p. 269).

20. *Pragmática que su Magestad manda publicar sobre la reformación en el exceso de traxes, lacayos, y coches, y prohibición del consumo de las Mercaderías de Francia, y de sus Dominios, y otras cosas*. En Sevilla, Por Juan Francisco de Blas, Impresor Mayor de dicha ciudad [1674]. Biblioteca Universitaria, Estante 110, nº 131.

21. Cfr., por ejemplo, el extenso texto de Luis de Belluga, *Carta pastoral que el Obispo de Cartagena, escribe a los Fieles de su Diócesis, a cada uno en lo que toca, para que todos concurran a que se destierre la profanidad de los trages y varios, e intolerables abusos, que aora nuevamente se han introducido*. Impresa en Murcia, por Jayme Mesnier, Impresor y Libroero, en la Calle de la Platería, Año de 1711. Biblioteca Universitaria de Sevilla, Estante 110, nº 35(1).

el vestido de los cómicos. Es cierto que Vélez no escapa del uso del disfraz concebido como juego, y que la integración a su mundo literario se realiza cuando la mujer se despoja del disfraz masculino, imponiéndose la normalidad. A pesar de todo, no me extrañaría que Vélez hubiera recurrido al disfraz de la comedia para protestar solapadamente contra una ley que consideraba injusta:

Por la ley Sálica ingrata
que prohíbe que las hembras
no puedan reynar en Francia
(vv. 2641-2643)²².

Por las razones aducidas nuestra comedia habría que considerarla como una de sus obras históricas o semi-históricas²³, con independencia del grado de fidelidad que el autor muestre en relación con el desarrollo del tema histórico, propiamente dicho.

El travestismo que les voy a presentar va más allá de un mero disfraz, elegido libremente por uno mismo y capaz de abandonarlo sin mayor transcendencia que la decisión personal²⁴. Nuestra mujer no eligió

22. *El rey naciendo muger*. Comedia famosa de D. Luis Vélez de Guevara. [s.l.] [s.a.] [s.i.]. Biblioteca Nacional de Viena, +38.V.4(7). Todas las citas corresponden a esta edición. Cito respetando la grafía del original. No obstante, para facilitar la lectura, desarrollo las abreviaturas sin advertirlo; sigo el uso moderno en la puntuación, acentuación, empleo de las letras mayúsculas y separación de palabras, señalando con el apóstrofo la elisión vocálica y respetando las contracciones frecuentes de la época (deste, della, dese...); reproduzco como simple la doble r inicial y tras n; transcribo la vocal i larga [j] por i, y la grafía u por v, cuando tiene valor consonántico, y v por u cuando su valor es vocálico; y pongo, siempre que es necesario, la cedilla en ç a/o/u y la tilde sobre la ñ.

23. En las Obras Completas que preparan los profesores William R. Manson y C. George Peale, esta obra la han introducido en el grupo de las comedias «de asunto legendario o tradicional».

24. Mira de Amescua escribió *Amor, ingenio y mujer*, donde la Infanta Matilde sale vestida de «príncipe» [Carlos] para poder reinar cuando su padre, el Rey, falte (ya que no tiene sucesión masculina). Esta obra, que aparentemente está escrita para abordar el mismo problema que el que se presenta en la obra de Vélez –el que las mujeres no puedan reinar en Sicilia (lo mismo, dice, que sucede en Francia)– presenta, en el desarrollo concreto, las cosas de forma muy distinta a como las trató Vélez. En la obra de Mira, el Rey está vivo y sigue gobernando. Es cierto que ha educado a su hija como si fuera varón para que le pueda suceder en el trono cuando él falte; pero nada más empezar la obra el padre le da la opción de elegir entre «el nombre de madre» o si prefiere «el cetro, olvidas / tu ser». Muy segura la infanta de su elección, responde «que si por ley heredaran / hembras tu Reyno, y que fuera / preciso que yo mostrara / serlo, el ser Reyna

disfrazarse de varón: le fue impuesto desde que nació y como tal ha sido educada. Lo único que ella ha podido elegir ha sido su silencio, el callar su verdadera condición, rebelándose, incluso, contra su propio ayo cuando le recuerda su primitiva condición:

¡Qué pesado sueño ha sido!
¡Oh, frenesí, Condestable,
el que a contarme os reduce
tan terribles disparates!
(vv. 450-454).

Así, la figura del Rey-Institución (encarnado en la persona de Carlos, el Hermoso) no se puede sentir todavía cuestionada, pues no acata su condición de mujer y, por lo tanto, puede seguir gobernando en su pueblo. Según expone Marie Françoise Déodat,

el silencio participa de la libertad profunda de la mujer, libertad que conquistan y que les otorga cierta autonomía. Este silencio, que manifiesta el dominio de sí mismas, les permite asimismo dominar, en cierto modo la realidad. Responsables de su honor, dirigen sus vidas como lo pueden hacer los personajes masculinos, sin tener que remitir a un padre, a un hermano, a un esposo, su propio poder de decisión [...] Se puede aceptar que el silencio es una virtud, pero no siempre una *deidad*. Si las circunstancias lo exigen, hay que abandonar el silencio y hablar. La cordura consistirá, pues,

perdiera / por encubrir esta falta» (act. I, esc. III). Incluso si el padre la llama *hija*, ésta se enoja duramente con él y exclama: «Aún con los ecos me infamas; / olvida, Señor, tal nombre» (act. I, esc. III). Defiendo que el tratamiento del caso histórico es muy diferente por varias razones, y, entre ellas, podría enumerar: a) La infanta Matilde nunca ha recibido el poder. La estaban preparando para un futuro; b) En todas las acotaciones que aparece «el infante», aclara el autor que «es la infanta Matilde», dando la impresión que el propio Mira está exculpándose ante el auditorio del recurso dramático; c) El hecho de que sean los «Grandes» del reino los que anulen la Ley Sálica, para que no exista problema a la hora de reinar la infanta, conduce a pensar que Mira no se ha tomado en serio el problema real, el cual imposibilitaba el gobierno de un reino por parte de una mujer. Esa solución la podrían haber tomado antes; nada se lo prohibía y habrían evitado el conflicto. Por todo ello y algunos otros detalles, esta obra es una comedia de «renredo» en la que el disfraz masculino se pone y se quita, según conveniencia, y el tema de la Ley Sálica no se aborda con seriedad, sino que es una mera excusa para confeccionar una trama argumental.

en callar y hablar a tiempo. El dominio de sí mismo se compagina con el dominio de la palabra y del silencio²⁵.

Pero no es una mujer cualquiera la que calla: no es nada más que el Rey de Francia. El ser hombre o mujer, ¿hará cambiar en algo el buen gobierno de una nación? No parece que a Guevara le importara nada que un país fuera gobernado por una mujer, siempre que hubiera recibido la educación precisa para ello. Pero no todos opinaban así, y es sabido cómo la mujer, en el siglo XVII, era reconocida por teólogos y moralistas como un ser inferior al hombre²⁶. Son muchos los testimonios que podríamos aportar, pero una cosa es la literatura y otra es la cruda realidad. Aquella no tiene por qué reflejar fielmente la realidad y sí convertirse en el vehículo necesario de un escritor que precisa evadirse de unas ataduras sociales, y que conoce, -también- la necesidad de presentar en los corrales una ficción capaz de captar las ilusiones de un pueblo, cargado de problemas y falto de soluciones reales.

¿Es posible que Vélez creyera realmente en la capacidad de la mujer para desempeñar el cargo de máxima responsabilidad política de este mundo? ¿Cómo es posible que la mujer reinara, sabiendo que el Rey es «el teniente de Dios en la tierra»²⁷, y la mujer tan imperfecta, según tantos teólogos? O, simplemente, ¿quiso Vélez de Guevara hacer un guiño a la cazuela envalentonada, para congraciarse -una vez más- con ella, ya que los mosqueteros no eran muy de su agrado? Lo cierto es que el protagonista es *una mujer*, como en tantas otras comedias sucede. Comenta Jean-Paul Desai, en su trabajo «Ella, de la que tanto se habla», que:

Los géneros literarios «nobles» -teología, filosofía, historia y derecho- ignoran a las mujeres, o las llaman al cumplimiento de sus deberes. Las tragedias, las comedias y las óperas hacen todo lo contrario, y al exaltar las

25. Marie Françoise Déodat-Kessedjian, «Honor, amor y silencio. La mujer en algunas obras de Calderón», *Mira de Amescua en candelero*, op. cit., pp. 129-130.

26. Cfr. Mariló Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, S. XXI, 1986, sobre todo el cap. 4º: «La casada», pp. 92-194. Al propio Vélez se le deslizan sentimientos de inferioridad de sus mujeres frente al hombre. Así, Carlos, el rey, confiesa en *aparte* su amor hacia Rugero y se culpa por tener «el alma / de tan vil naturaleza, / que loca y enamorada / sus desaciertos adora, / sus ingratiudes ama» (vv. 1585-1589).

27. Así lo recuerda Otis H. Green, en «La dignidad real en la literatura del Siglo de Oro: notículas de un estudioso», *Revista de Filología Española*, XLVIII, 1965, pp. 231-250.

pasiones, dan a las mujeres los papeles principales. A menudo este papel se anuncia desde el título, y ésta comprobación elemental no carece de interés, pues proclama que el nudo de la intriga reside en el personaje de una heroína y en los conflictos que ésta ha de pasar²⁸.

Y, en verdad, es la realidad de la obra *El rey naciendo mujer* que, a pesar de haber nacido mujer, tiene que ser Rey. No habían existido inconvenientes desde la época romana para que gobernara una mujer hasta que, en Francia, sucedieron los siguientes hechos. En 1314, Luis X reinaba en la región de la Champagne y en Navarra. Pero murió prematuramente (el 5 de junio de 1316), dejando una hija de 8 años -Juana-, aunque también la reina estaba embarazada. El hermano del rey muerto -Felipe de Poitiers- actuó con decisión y se atribuyó la regencia, en espera del alumbramiento de la reina. Ésta dio a luz un niño -Juan I- que murió a los pocos días de nacer (el 15 de noviembre de 1316), por lo que Felipe de Poitiers pasó de regente a Rey, con el consentimiento de otro de los hermanos y sus tíos. Fue coronado rey -recibió el nombre de Felipe V-, el 9 de enero de 1317. Este fue el precedente, en Francia, para excluir a las mujeres del trono²⁹.

Desde 1348 se conoce en Francia con el nombre de Ley Sálica, a la totalidad de las reglas de sucesión al trono y, en virtud de ellas, las mujeres no podrán heredar la corona. En España recibe el nombre de Ley Sálica «el Auto acordado de Felipe V, de 10 de mayo de 1713, reglamentando la sucesión a la corona de España y anteponiendo el derecho de todos los varones del linaje real a heredar el trono antes que las mujeres»³⁰.

El análisis de la rica personalidad del protagonista en esta comedia histórica de *El rey naciendo mujer*³¹, dará todas las claves para apostar por

28. AA.VV., *Historia de las mujeres, 3: Del Renacimiento a la Edad Moderna*, ed. de Arlette Farge y Natalie Zemon Davis, Madrid, Taurus, 1992, pp. 277-310; p. 285.

29. Cfr. Bernard Chevalier, *L'Occident de 1280 a 1492*, Paris, Librairie Armand Colin, 1969, pp. 57-59.

30. *Diccionario de Historia de España*. Dirigido por Germán Bleiberg; 2ª ed., corregida y aumentada. T. II (F-M). Madrid, Revista de Occidente, 1968, p. 718, col. izq.

31. Esta comedia consta de 2.685 vv., más 16 vv. de una canción al inicio, repartidos en 3 jornadas o actos, de la siguiente manera:

ACTO I	METRO	TOTAL	PORCENTAJE
1-197	Romance (é-o)	774 vv	28'826%
198-249	Romance (á-e)		

una muestra feminista en la pluma de Vélez de Guevara. Carlos (nombre comúnmente utilizado por otras mujeres cuando se disfrazan de varón, como por ejemplo Doña Mencía, en la obra *La Fénix de Salamanca*, de Mira de Amescua), rey de Francia, cumple ese día veinte años. París se encuentra en fiestas, en las que no faltan ni la representación de comedia ni los torneos. En pleno desarrollo de la fiesta se produce un asalto a palacio, por parte del vulgo, en busca de Rugero -el valido de Carlos-, que le busca -dice el vulgo- para matarlo. El motín es sofocado por el propio Rey el cual, a pesar de advertirle su ayo-Condestable que todo lo había preparado Rugero -su valido- para ocasionarle al propio Rey su muerte (ya que de esta forma le sucedería en el trono), no se lo quiere creer. Piensa que no existen motivos para una acción semejante ya que él es bueno, valeroso y por tanto, amado

250-269	Décimas	20 vv	0'744%
270-483	Romance (á-e)		
484-663	Redondillas	180 vv	6'703%
664-974	Romance (é-a)		

ACTO II			
975-1042	Octavas Reales	68 vv	2'532%
1043-1221	Romance (á-a)	419 vv	15'605%
1222-1235	Soneto	14 vv	0'521%
1236-1393	Redondillas	274 vv	10'204%
1394-1633	Romance (á-a)		
1634-1749	Redondillas		
1750-1849	Décimas	100 vv	3'724%

ACTO III			
1850-2191	Romance (i-o)	702 vv	26'145%
2192-2255	Redondillas	64 vv	2'383%
2256-2275	Décimas	70 vv	2'607%
2276-2513	Romance (é-e)		
2514-2563	Décimas		
2564-2685	Romance (á-a)		

TOTAL: Romance: 70'576%; Décimas: 7'075%; Redondillas: 19'290%; Octavas Reales: 2'532%; Soneto: 0'521% = 99'994%. Desconocemos la fecha de creación de esta comedia, pero por el tipo de estrofas utilizadas y el porcentaje de cada una de ellas -comparándolas con otros autores de cuyas obras tenemos una datación exacta- apostamos por una realización tardía: alrededor o a partir de los años '40. No tenemos noticias de que fuera llevada a las tablas en vida del autor salvo que se identifique esta comedia con la que recoge el prof. Sentaurens con el título *La mujer naciendo rey* que dice que se representó en Sevilla, en la Montería, en noviembre de 1642, por Manuel Vallejo (cfr. Jean Sentaurens, *Seville et le théâtre. De la fin du moyen âge a la fin du XVII^e siècle*, Bordeaux, 1984, t. II, p. 1102).

por sus vasallos. La impresión de su prima Alfreda –plasmada en estas palabras– podrían servir de testimonio-resumen de lo que sienten todos los que le rodean:

¡Qué engañado que está Carlos.
Que un alma real, que un pecho
augusto siempre constante,
de nada tiene rezelo!
(vv. 135-138).

Una vez iniciada la representación de la comedia con la que pretendían agasajar al rey por su cumpleaños «de las que llaman de capa / y espada, sin emblecos / de apariencias y tramoyas» (vv 168-170), *Los milagros del dinero*, anónima, porque dice Turpín, el gracioso,

No es el poeta hasta aora
bautizado del ingenio,
que no tiene nombre y es
de los que llaman los buenos
Comedicantanos
(vv. 180-184),

se produce un acontecimiento que será el causante de todo el nudo de la obra. Se le hace saber al rey Carlos que acaba de llegar a París Febo, príncipe de Gales y heredero de su cetro. Ha dejado a su hermana, la princesa Luna, en el puerto de Calé, en espera de recogerla para contraer matrimonio con Carlos, ya que hacía tiempo se habían celebrado las capitulaciones por poderes y había llegado el momento del casamiento. Esta noticia será recibida de forma muy diversa, según sea el receptor de la misma: Rugero la acoge con alborozo porque piensa que así quedará libre el camino para conseguir a Alfreda –la prima del Rey–, de la que estaba enamorado sin ser correspondido puesto que ella estaba, a su vez, enamorada de Carlos, el rey. Alfreda, por su parte, se ve contrariada por la presencia de su rival, y Carlos no sabe cómo reaccionar ante tan gran contratiempo. Será su ayo, el Condestable, el que nos ponga al tanto del secreto tan bien guardado que solamente conoce él. «No naciste varón» (v. 386), le dice, confesándole que

su padre, para que su trono no pasase (tras su muerte) de la casa de Valois a ninguna otra,

Dio a entender que eras varón
criándote en este traje
y jurándote Delfin
a quatro años no cabaes
de tu edad
(vv. 400-404).

En esta obra Vélez ha planteado una situación límite y novedosa dentro de esa amplia casuística temática literaria. Hace que el rey adopte una solución *caótica* antes que asumir la realidad. Otros autores han planteado la figura del REY en una naturaleza femenina (si existen reinas consortes; o aquellas otras que se convierten en reinas por usurpación del poder o la del mismo Calderón en *La reina Cristina de Suecia*), pero no todas resisten un análisis tipológico, ya que la figura del rey debe reunir todas las características que de forma tradicional se le han venido otorgando –generalmente preconcebidas– y que tienen hondas raíces en la mente popular y en la filosofía política. No podía Luis Vélez alejarse de ese prototipo presentado por Lope y al que Miguel Herrero –tras un estudio minucioso del mismo– le asigna diez características o cualidades reconocedoras de su figura³². A pesar de ser mujer nuestro rey Carlos, reúne una serie de características propias de cualquier rey varón que muestra en su comportamiento diario. En su persona se dan cita, por ejemplo, «tan altas / partes de naturaleza / tan divinas como humanas» (vv. 1151-1153). A pesar de su juventud, conoce bien sus obligaciones, lo que hace que uno de sus invitados se luzca con un juego de palabras («¡Qué mocedad tan anciana!», v. 1088); y tampoco le tiembla la mano cuando se trata de sofocar motines injustos: «Ha degollado a los más, / sin perdonar a los menos» (vv. 103-104), comenta otro personaje. Pero no es un rey sanguinario; él sabe perdonar ya que debe dar ejemplo con sus acciones:

32. Cfr. Miguel Herrero García, «La monarquía teórica de Lope de Vega», *Fénix*, I, 1935, pp. 179-224 y 303-362; cita tomada de R.A. Young, *La figura del Rey y la Institución Real en la comedia lopesca*, Madrid, Porrúa, 1979, pp. 20-21.

Hagamos libro de nuevo,
no murmuren los franceses
de mí, que he sido con vos
rey blando, rey imprudente.
Démosles satisfacciones
que es menester muchas veces
que de nuestros exemplares
los vasallos se contenten
(vv. 2292-2299).

Si un buen caballero ha de dar muestras de valor, no menos ha de serlo el propio rey, que estará en el punto de vista de todos sus vasallos. Sus dudas se desvanecen al segundo:

¿Qué haré en ocasión tan ardua?
Entre el valor y la duda,
entre el riesgo y la constancia,
ser Rey, que es Sol a quien nunca
sombras de rezelo espanta
y aunque nuves se le opongán,
olas desvanece en aguas;
olas bebe exalaciones.
¡Vamos, Príncipe, a las lanças!
(vv. 1114-1122)

Y, así, ese *valor* le será reconocido por sus más allegados. El Condestable, su ayo, le hace saber cómo ha escapado de la muerte gracias a que

luziste fiado
en el valor y en las guardas
que os puso de escolta el cielo
y contra el mundo os amparan
(vv. 1566-1569).

Pero los reyes están a medio camino entre la naturaleza humana y la divina, tanto que vienen a ser considerados como los representantes de Dios en la tierra. Rugero así se lo reconoce:

Oy he reconocido, Carlos,
la grandeça de los Reyes,
y los secretos mysterios
que en palabras y obras tienen
(vv. 2494-2497).

Lo mismo les ocurre a los villanos que, incluso al estar más convencidos del alto designio que cumple la figura del Rey, más se muestran atemorizados en su presencia. Dice Carlos a éstos ante el hecho de haberle asaltado el Palacio:

Entrad, villanos, ¿qué es esto?
¿así al sagrado, al palacio
real, adonde aposento
mi grandeça os atrevéis
y con traidores intentos
os alentáis? Vive Dios,
y por vida de Rugero
que no dexé de vosotros
un átomo, un pensamiento
que en cenizas no dé al aire,
no con el luziente azero
que ciño al lado, mas sólo
con el aliento del pecho
que con los ojos respiro,
en salamandras de fuego.

RUGERO

Todos se han buuelto vencidos
de la voz de tu respeto.

CARLOS

¡Ay de un rey en la presencia!
(vv. 28-45).

Los ejemplos podrían multiplicarse, pero el resultado final sería el mismo: Carlos, «el Hermoso», se ha hecho acreedor de su cargo por hacer

Representación notable
de gobernador y justo
en tus acciones reales
(vv. 421-423).

Los versos que cierran los dos primeros actos son una ratificación expresa de su *valor*, por una parte, que le ayudará a mantener la corona –a pesar de ser mujer–:

Valor invencible mío,
que en otra naturaleza
me has convertido; no importa
que sobre mí montes lluevan
de dificultades interpresas,
de nuevas contradicciones,
de oposiciones de estrellas:
que he de ser en Francia siempre
–contra la fortuna mesma–
el Rey, naciendo muger,
aunque el mundo se rebuelva
(vv. 963-974)

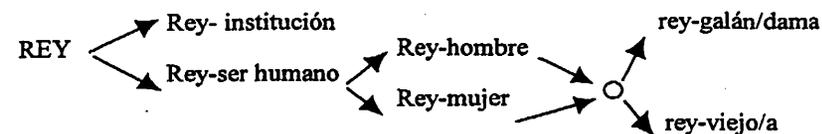
y, por otra, del sentido de la *justicia*, la cual le ayudará en su objetivo:

Con esta severidad
de mi justicia he de ser
contra el ser que me dio ser
y todo humano estatuto,
señor de Francia absoluto,
el rey, naciendo muger
(vv. 1844-1849)

Por todo lo que acabamos de escuchar, no parece que existan impedimentos para que Carlos mantenga su reinado ya que encontramos en él las cualidades propias del monarca como Institución (REY) y un rey (hombre o mujer) con una personalidad diferente, en tanto que ser humano, sujeto a las características propias de su género por las que le censuraremos o elogiaremos. La distinción o tipos que realizó Juana de José Prades de la figura del rey como a) «rey-galán» y b) «rey-viejo»³³, se puede perfilar con la propuesta de Richard A. Young, cuando distingue a) «rey-hombre» y b)

33. Cfr. Juana de José Prades, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, Madrid, CSIC, 1963, pp. 101-109. [Anejo de la *Revista de Literatura*, nº 20].

«rey-institución»³⁴, a las que sumaría una propuesta nueva: la diferenciación del sexo, ya que ambos –hombre y mujer– están cualificados para reinar y presentan características diferentes, ni mejores ni peores. Quedaría así el esquema:



El elegir Vélez de Guevara un rey-mujer como protagonista de la obra, aún sabiendo que este personaje se convertirá en una figura convencional por ser más fuerte la tradición de la institución a la que representa (de aquí el final de la obra), se debe –eso creemos– a que quiere poner de manifiesto las características del personaje femenino, que por la vía del «rey-galán» conserva la figura del Rey- institución, gracias al matrimonio. Por esta razón los arquetipos fundamentales de nuestro personaje han desaparecido a favor de un personaje *neutro*: le llamaron «el hermoso» por su «rara belleza» (vv. 418-419); pero ni la voz, ni el vestido ni los ademanes o movimiento delatarán la condición femenina de Carlos: es, ante todo, el Rey.

El convencimiento de su papel masculino se manifiesta también en su vestido –semejante al de los demás hombres³⁵– acompañado siempre de la espada («no con el luziente azero / que cifo al lado» [vv. 38-39]) y en donde en ninguna ocasión viene detallada su vestimenta de forma pormenorizada («Dio a entender que eras varón / criándote en este traje» [vv. 400-401]), aunque la contemplación del personaje por los espectadores era más que suficiente para su identificación.

Nuestro autor, buen conocedor de la psicología femenina (no se olvide que casó en varias ocasiones), no descuida la fuerza arrebatadora del roce físico entre dos personas de sexo y sentimientos opuestos. Este contacto personal hace que se despierten los otros sentidos (el olor, el gusto, el tacto, la vista), y nuestro protagonista deje escapar su verdadera naturaleza de

34. Cfr. Richard A. Young, *La figura del Rey*, op. cit., p. 30. Ninguno de los ejemplos que utiliza este investigador y de José Prades se refieren a una figura femenina como rey.

35. Al inicio de la Jornada II, en la acotación, se dice: «salen Carlos, Rugero, Eduardo, el Embaxador, Febo y acompañamiento en cuerpo, vestidos de gala con plumas, botas y espuelas».

mujer: al abrazar a Rugero éste capta *algo* difícil de describir, a lo que queda prendido, pero no sabría decir qué ha sucedido. Dice de Carlos que «parece otro ser» y que «miente las señas de hombre» (v. 2527). Reconoce que Carlos ha vencido, pero le asegura que esa victoria:

No la debes al valor
de Rey, que es fuerza mayor,
porque abrasan los sentidos
vasallos nunca vencidos;
toca al imperio de amor
(vv. 2539-2543).

Y, en efecto, Carlos está locamente enamorado de Rugero, a pesar de saber que su vida corre peligro, por ser éste el que trataba de aniquilarlo para arrebatarse la corona. El estado de *comprensión* o de «hacerse la luz» en las mentes de los humanos, siguiendo el tópico de despertar el *intelleto* por medio del amor —el cual actúa «como una fuerza armonizadora y como una especie de luz material que lleva a la comprensión de las verdades universales», en palabras de Concepción Argente³⁶— llega muy tarde a Rugero, mientras que Carlos, durante toda la obra, ha tenido que debatirse entre el amor y los celos; entre el amor y la obligación a su pueblo.

Carlos [Carlota], sentenciada por la norma social a no poder ser reina de su pueblo, se convierte en «Carlos», para que la humanidad la condene a callar sus sentimientos. Hasta que, tocada por Cupido, empieza a manifestarse como mujer *activa*. Ella reivindica su capacidad de decisión, como cuando se sentía plenamente hombre, muy alejada del papel pasivo que la sociedad le asigna: «la defensa del derecho natural de la mujer para casarse enamorada y elegir libremente», en palabras de Elisa Domínguez de Paz³⁷. Pero el espectador se encuentra desde el inicio con un rey-galán que corteja a su valido o privado y que —como es conocido— goza de la total confianza y amistad del rey. Esta simbiosis entre los dos personajes se expresa en una retórica amorosa que, aún a fuero de ser «normal» para los espectadores, no

36. Concepción Argente del Castillo Ocaña, «La mujer entre la confusión y el ingenio. Apuntes sobre *La Fénix de Salamanca*», en *Mira de Amescua en candelero*, op. cit., pp. 115-136; p. 128.

37. «El mundo socioliterario de la mujer...», art. cit., p. 271.

por ello nos puede dejar de inducir, actualmente, a pensar que entre ambos se producía un amor «no confesado», rozando en la homosexualidad. Dirá Carlos:

Lo que al cuidado desvela
al corazón acobarda.
No sé qué tiene Rugero
que no puedo averiguarle,
que muero de no miralle
y bolviendo a verle, muero.
Si muero quando le veo,
no vivo del mismo modo
teniéndole ausente, y todo
lo rezelo y lo deseo.
Corazón, ¿qué enigma es ésta
siempre menos entendida
en que aventuráis la vida
y tanto del alma os cuesta?³⁸
(vv. 2242-2255).

Al personaje lo conocemos con unos vaivenes de sentimientos que oscilan entre las razones de Estado —ya que sabe que si se descubre su verdadera identidad perderá la corona— («...que deponiendo el amor / que le he tenido, conviene / a la Magestad Real / que represento» [vv. 2414-2417]), y unos sentimientos más humanos, más de andar por casa, como son los celos, presentes en toda relación amorosa. Por ejemplo, cuando Rugero se queda a solas con Carlos, aquél aprovecha para confesarle el amor que sufre por Alfreda, y le ruega que le ayude para conseguir su objetivo. Esta confesión le hace tanto daño que manifiesta, en aparte:

Matarme intenta este ingrato,
este villano, este aleve
con tosiigo más cruel,

38. Estos aparentes amores homosexuales producen escenas llenas de sarcasmo e ironía. Son frecuentes en la dramática española. Véase, por ejemplo, los estudios de: E. W. Hesse y Wm. C. McCrary, «The Mars-Venus Struggle in Tirso's *El Aquiles*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 33, 1956, pp. 138-151; Tomas A. O'Connor, «Sexual Aberrations and Comedy in Monroy y Silva's *El caballero dama*», *Hispanófila*, 80, 1984, pp. 17-39.

con ponzoña más ardiente,
con más elada cicuta
que el sol enseña, ni tienen
las arenas de la Lybia
engendradoras de sierpes
(vv. 2366-2373).

Pero el amor, al igual que el poder real, proviene del Cielo, es divino y contra esta ley sobrenatural es imposible luchar, ya que es un «amor que nace / de las estrellas»; de ahí también que «no puede / dexar de causar prodigios» (vv. 2276-2278). Y, en efecto, los prodigios llegan: su obstinación por mantenerse en la corona de Francia será derrotada por la fuerza del amor que ha aceptado con grado:

Yo, a mí propio me condeno;
yo, a mí propio me castigo.
¡Aquí de amor contra un Rey
y aquí de un Rey contra él mismo!
(vv. 2166-2169).

Termina la obra con la confesión de Carlos que revela su condición de mujer y decide «dar» la mano a Rugero convirtiéndolo, así, en Rey de Francia imponiendo una situación que, por lo general, venía siendo tarea del *pater familia*, como muestra más que suficiente de no haber cedido ni un ápice en su condición de rey-galán-mujer.

El final de la obra nos desconcierta un tanto: si en el desarrollo del argumento se ha visto un autor crítico con las costumbres que relegaban a un ser humano a no reinar, por el mero hecho de haber nacido hembra, ese desenlace es posible entenderlo bajo el prisma de haber elegido el autor la solución correcta por *razón de estado*. El problema de la sucesión en la corona española fue una realidad histórica que todos conocemos por el deterioro congénito de la familia real, expuesta –como así sucedió– a tener que pasar a otra casa el reino español. El hecho hipotético de haber tenido que reinar una *mujer*, hubiera sido aceptado por la necesidad de adecuarse a los problemas de la Casa Real, antes que ceder el trono a un «enemigo», a un extraño. Por ello, podríamos excusar el engaño del Rey que decide criar a su hija como si fuera un niño, a una hembra como si fuera un varón, con tal

de lograr sus fines. Es algo así como admitir que el maquiavelismo práctico era necesario en toda suerte de gobierno. Ese disimulo como estrategia es común en la dramática latina: el fin siempre justifica los medios.

Una vez más y recordando unas palabras de Alfredo Kraus en las que alude a que «el espacio teatral es el único que convierte la ficción en realidad»³⁹, esa representación podría ser entendida como un hecho virtual de un futuro remoto. Escribió el maestro Calderón de la Barca unas palabras con las que nos identificamos ante la posibilidad de que en España reinara una mujer, ya que

ser valientes y ser sabios
es acción del alma, y no es
hombre ni mujer el alma.
(Jornada I, esc. IV)⁴⁰.

Según esas palabras y sin entrar en disquisiciones metafísicas, sería posible –y tal vez hubiera valido mucho la pena– que una persona hubiera reinado «naciendo mujer».

39. José Antonio Chacón, «Alfredo Kraus», *Diaria 16*, (1 febrero 1997), p. 67.

40. Pedro Calderón de la Barca, *Afectos de odio y amor*, Madrid, BAE, tomo IX.