

LA MUJER DISFRAZADA DE HOMBRE EN EL TEATRO DE  
SHAKESPEARE Y LOPE DE VEGA: ARTICULACIÓN E  
IMPLICACIONES DE UN RECURSO DRAMÁTICO\*

DANIEL NISA CÁCERES and ROSARIO MORENO SOLDEVILA

E-mail: [danielnisa@hotmail.com](mailto:danielnisa@hotmail.com), [rmorsol@dhuma.upo.es](mailto:rmorsol@dhuma.upo.es)

Abstract

Building on the light cast by a critical analysis of the woman-disguised-as-man dramatic convention in a comparative approach encompassing its use by Shakespeare and Lope de Vega, this paper focuses on how subtle implications emerging from the differences and similarities in the realisation of this motif may act as a reflection of the dramatic and social ethos of both national theatres.

---

**Keywords** Cross-dressing · Transvestism · Shakespeare · Lope de Vega · Comparative literature

I.

El recurso dramático del disfraz es sin duda uno de los elementos más antiguos de la tradición teatral europea, sobre todo de la comedia, como fuente de equívoco, intriga y enredo, así como del género narrativo universal. En concreto, la comedia del Siglo de Oro español y el teatro inglés isabelino y jacobeo comparten, entre otras convenciones relacionadas con el uso del disfraz, la del personaje femenino que se ve obligado a adoptar un rol masculino por diversos motivos. Este fenómeno debería entenderse como la manifestación de una herencia común, principalmente, aunque no de forma exclusiva, del exuberante legado clásico y del Renacimiento italiano.<sup>1</sup>

No obstante, sería una ingenuidad suponer que este elemento evolucionó de forma idéntica, una vez que se ha asimilado por dos tradiciones con identidad propia. En todo caso parece observarse un desarrollo en paralelo que no obstaculiza la aparición de diferencias y particularidades que bien pueden ser el reflejo de una concepción del hecho teatral y de la realidad notablemente distintas. Para ilustrar de forma específica esta observación, y en un intento de discernir puntos de contacto y divergencia significativos, más que de establecer patrones paradigmáticos o tipológicos, se analizará el uso dramático que de esta convención hacen dos autores clave de una y otra literatura: William Shakespeare y Lope de Vega. El primero se sirve de esta convención en cinco de sus comedias: *The Two Gentlemen of Verona* (c. 1594–95), *The Merchant of Venice* (c. 1596–97), *As You Like It* (c. 1599–1600), *Twelfth Night* (1599–1600), y *Cymbeline* (c. 1609–10). De Lope de Vega se han tomado para el



análisis las siguientes obras: *El ingrato arrepentido* (1603), *La prisión sin culpa* (1599–1603), *El lacayo fingido* (1599–1602), *El gallardo catalán*, *Los pleitos de Ingalaterra* (1603), *La escolástica celosa* (1602) y *La fe rompida* (1599–1603). En España el tipo de la mujer disfrazada llegó a ser muy popular y Lope, conocedor de las inclinaciones del público, lo utilizó en todo tipo de situaciones, contándose por decenas las obras en las que explota este recurso, así como las variaciones sobre el mismo.<sup>2</sup> Para que los términos de la comparación resultaran analíticamente válidos y fructíferos, hemos dejado fuera aquellos tipos de personajes que asumen el disfraz de hombre tales como la amazona o guerrera, de inclinaciones varoniles, que aparece en muchas obras de Lope, y nos hemos ceñido a aquellas en las que, por diversos motivos, y sin renegar de su condición femenina, la mujer se disfraza de muchacho, la mayoría de las veces de paje, como sucede en tres de las obras de Shakespeare. De entre las comedias lopescas que se ajustan a este perfil se ha hecho esta selección de acuerdo con criterios de factibilidad analítica, procurando mostrar al mismo tiempo un abanico amplio de variaciones sobre el tema que no simplificara en exceso la comparación.

En consonancia con lo expuesto, la línea de argumentación comparativa comprenderá, como eje principal, la propia naturaleza del disfraz, que incluirá el repaso de conceptos como la puesta en escena, la percepción externa, la eficacia del disfraz, la construcción de la tensión dramática, las motivaciones de las protagonistas y las implicaciones de tipo lingüístico que se derivan de todo ello.

## II.

Tal vez la diferencia más patente en el empleo de este recurso no radique en la dimensión textual, sino en las convenciones propias de la puesta en escena: en el teatro isabelino los papeles femeninos eran interpretados por muchachos,<sup>3</sup> mientras que en la comedia española eran las mujeres las encargadas de representarse a sí mismas. Así pues, en el caso del teatro inglés si la joven protagonista decidía disfrazarse de hombre se creaba un complicado juego de identidades: el joven actor acabaría representando a una mujer que trata a su vez de interpretar a un joven, con las consiguientes implicaciones de tipo erótico y sexual por un lado, y por otro aquellas metadramáticas que, haciendo una referencia directa a la naturaleza misma del teatro como manifestación estética, emergen de la interacción explícita del binomio conceptual de apariencia y realidad. Con todo, ni lo uno ni lo otro carecía de atrevimiento, ya que, frente a las obvias connotaciones homoeróticas e incluso pedófilas de las relaciones que se podían establecer en escena, las actrices en hábito de hombre eran vistas como una provocación por los instrumentos censores de la iglesia.<sup>4</sup>

Provocativo y subversivo ya resultaba el disfraz de hombre en sí mismo,<sup>5</sup> pues de algún modo surge, si no como un rasgo del tópico del mundo al revés, sí como un mecanismo que posibilita la liberación o emancipación social de quien lo adopta: todas las heroínas consiguen superar las restricciones impuestas sobre la mujer de la época gracias a la fuerza niveladora del disfraz. Esto a su vez ofrece a ambos dramaturgos la ocasión inmejorable de poner en boca de las disfrazadas comentarios llenos de sutileza sobre la interacción social contemporánea del hombre y la mujer, mucho más frecuentes y consistentes en las obras del inglés.<sup>6</sup> Así demuestran indirectamente un agudo sentido de relativización social al amparo de esta convención y dentro de los límites transgresores fijados en el género de la comedia por sus respectivas coordenadas culturales.

El uso compartido de fuentes y la mutua interacción entre ambas literaturas generan también elementos afines dignos de mención. Ya de entrada se observa que la utilización de nombres parlantes, al añadir estratos connotativos, contribuye a la construcción de los personajes y de la relaciones que se establecen entre ellos. Así, a las connotaciones de belleza lozana y de homoerotismo que se desprenden del nombre clásico de Ganimedes – usado conjuntamente por Lope y Shakespeare – se puede añadir una lista considerable de nombres propios que dimensionalizan, nunca de forma arbitraria, a sus portadores.<sup>7</sup> Por otro lado, el disfraz provoca situaciones de enredo de índole muy similar en las obras de los dos autores, como es el caso de que otro personaje femenino se enamora de las disfrazadas: en *Twelfth Night* Olivia se enamora de Viola disfrazada de Cesario, y lo mismo ocurre en *As You Like It*, donde Rosalind es objeto de la pasión de la campesina Phebe. De igual modo, en *El ingrato arrepentido* Leonida declara su amor a Florelo, que es en verdad Florela; en *La prisión sin culpa* Camila se quiere casar con Lucinda, y Drusila se siente atraída por ella. Clavela, como copero de Isabela, es injustamente acusada de haber mantenido relaciones con esta última en *El gallardo catalán*, una situación que no parece tener correspondencias en estas dos obras de Shakespeare, donde no se observan indicios de carnalidad. En todo caso, parece claro que estas situaciones ponen inmejorablemente de manifiesto el ánimo de ambos autores por explorar las consecuencias, sobre todo de tipo psicológico, que acarrea el disfraz varonil.

Otro elemento común relativo a la percepción externa que otros personajes tienen de las disfrazadas, parece ser la insistencia con la que todos resaltan su belleza y juventud, hecho que favorece por un lado la construcción de tensión dramática, pues el público es entonces consciente de que pueden ser descubiertas de forma inminente, y por otro una mayor implicación de los espectadores cimentada en la ironía dramática y la comicidad resultante: Maria describe a Viola, en su comprometido papel

de Cesario, como “a fair young man” (*TN*, 1.5.102); Orlando se dirige a Ganymede, que en verdad es su amada Rosalind, como “pretty youth” o “fair youth” (*AYLI*, 3.2.328; 375), y el anfitrión llama a Julia “my pretty youth” (*TGV*, 4.2.56) entre otros apelativos. Encontramos una cierta analogía en las obras de Lope: Fideno, al ver a Lucinda, que aparece en la corte en hábito de villano, no puede sino exclamar: “¡Qué villano tan gracioso! / ¡Qué bien vestido y qué hermoso!” (*FR*, 11.30). Un estudiante, Plácido, no sin cierta ironía, se refiere a Celia como el “de buena cara” (*EC*, 7.377). Clavela, vestida de caballero, es llamada “bello mozo” por el turco que ha capturado a su amado (*GC*, 11.128), de la misma forma en que se comenta la hermosura de la reina disfrazada de Celio (*PI*, 10–283) y la de Lucinda (*PSC*, 11.768). Por último, baste por ahora apuntar que la nota discordante la da *El lacayo fingido*, como se verá más adelante.

Entre las obras analizadas se han encontrado dos casos extremos a este respecto: *Cymbeline* y *El ingrato arrepentido*. En la obra de Shakespeare, Imogen, disfrazada del joven Fidele, llega a la cueva donde habitan sus hermanos. Desconocedores de su parentesco y de su naturaleza femenina, parecen sentir por ella una atracción a primera vista inexplicable, incestuosa en esencia: “were you a woman, youth / I should woo hard, but be your groom in honesty” (3.7.41–2). Creyéndolo muerto más tarde, ambos hermanos harán un encomio de la figura del joven Fidele (4.2.201–212) cuya intensidad poética sirve para canalizar uno de los temas principales de la obra, es decir, el de la naturaleza espiritual y sanguínea que se reconoce fortuita e instintivamente, siendo esto una variante significativa de la constante preocupación de Shakespeare por explorar la dicotomía entre apariencia y realidad inherente a la condición humana: ellos han amado a su hermana sin saberlo porque su propia naturaleza, misteriosamente, los inclinaba a ello, para sorpresa del propio Cymbeline, su padre, que exclamará: “O rare instinct” (5.5.382). En la obra española también encontramos una atracción parecida: Lisardo, al ver por primera vez a Leonela, en hábito de peregrino, se pregunta: “¿No es notable la perfección del mozo?” (*IA*, 7.127). En este caso, la alusión a la belleza del joven puede contener un cierto componente metadramático: la mujer ha entrado disfrazada de hombre desde el principio, sin que el público haya sido informado de su verdadera identidad y de sus planes, de manera que con estas palabras se llama la atención hacia lo que se oculta bajo el disfraz.<sup>8</sup> No obstante, Lisardo se verá atormentado por un amor aparentemente prohibido que será una fuente de enredo durante toda la obra: “He visto en este mozo / unas señales de mujer tan claras / que tengo mil antojos y mil celos” (*IA*, 7.135), y que será un complemento de la pasión, igualmente incompatible, que siente su hermana Leonida por el mismo personaje.

Este acercamiento a cómo las protagonistas son percibidas físicamente

nos lleva a abordar la cuestión de la naturaleza del disfraz. Hay que señalar que el uso que Shakespeare hace de esta convención se caracteriza por la opacidad absoluta del mismo.<sup>9</sup> La mera apariencia externa no delatará de esta manera la verdadera identidad de los personajes, ni siquiera a quienes mejor las conocen: Proteus no reconoce a su prometida Julia, disfrazada del joven Sebastian, y no duda un solo momento en contratar sus servicios como paje (*TGV*, 4.4.40–41); ni Bassanio ni Gratiano se percatan de la verdadera identidad del joven letrado y su pasante, que son en verdad sus amadas Portia y Nerissa (*MV*, 4.1). La opacidad del disfraz habita en lo inverosímil en una obra como *As You Like It*, en la que Rosalind, disfrazada del guardabosque o “forester” Ganymede, se recrea con su amado Orlando, fingiendo ser experta en *remedia amoris* y querer ayudarlo. Hace que la corteje como si fuera Rosalind, pero sin revelar su verdadera identidad. Este subterfugio no la delata sino que acaba por reforzar aún más su autoridad ante él. Sólo en la última escena, y cuando la resolución está más que próxima, Orlando y el Duque, padre de Rosalind, hacen algún comentario sobre el parecido entre ella y el joven Ganymede:

DUKE            I do remember in this shepherd-boy  
                      Some lively touches of my daughter's favour.

ORLANDO      My lord, the first time that I ever saw him,  
                      Methought it was a brother to your daughter. (5.4.26–29).

Sebastian tarda en reconocer a Viola, su propia hermana (*TN*, 5.1.224–261); de la misma manera, Cymbeline, en la obra homónima, no parece percatarse de que Fidele es su hija Imogen disfrazada, aunque sus rasgos le resulten familiares: “his favour is familiar to me” (5.5.92), y sienta un natural apego hacia él (ella), como ya se ha mencionado: “I love thee more and more” (5.5.108). Al final no es su aspecto físico sino su voz lo que delatará su identidad real: “The tune of Imogen!” (5.5.238).

La eficacia convencional del disfraz en Shakespeare, no obstante, no exime a las heroínas de la necesidad de asumir un discurso acorde con su nuevo papel, es decir, un registro masculino. El disfraz se convierte, pues, en un instrumento de carácter neutro que, al nivelar su posición en la sociedad, les proporciona la autoridad y la libertad de movimientos requerida por sus circunstancias. Sin embargo, será en último término su capacidad para adaptarse con su discurso – en su forma y su contenido<sup>10</sup> – y su comportamiento a una nueva condición, a una identidad fingida, lo que determine el control y el éxito en sus empresas.

Por el contrario, en las comedias de Lope que se han analizado se dan situaciones que ponen de manifiesto una cierta transparencia del

disfraz, que puede entenderse como una variación con respecto a las fuentes italianas. Cabe señalar, no obstante, que el mencionado carácter translúcido del disfraz es sólo relativo, con lo que se matiza o redefine la vaga afirmación de Arjona (1937, 134) que postula que “de nada les vale a muchas damas el disfraz ni las precauciones que tomen, pues son reconocidas, ya inmediatamente, ya al poco rato de lucir sus nuevas vestiduras”: cuando esto ocurre sólo determinados personajes las descubren, y la anagnórisis no se produce en todos los casos de una forma tan inmediata como se apunta. Asimismo, pese a que en cierta manera la naturaleza del disfraz masculino en Lope, llamémosla más creíble o naturalista como consecuencia de su relativa permeabilidad, podría ser un reflejo constante de la verosimilitud que caracteriza a sus obras, no se puede sin embargo afirmar que no haya excepciones más que significativas, como es el caso de *El lacayo fingido*, donde el disfraz es tan impenetrable como los creados por el dramaturgo inglés. De ahí que la protagonista, Leonora, no sólo no es reconocida en su identidad de Sancho, sino que además constituye otra excepción al no recibir ningún apelativo referente a su belleza o juventud, sino más bien a su malicia y agudeza: “¡Qué ingenio tuvo el rapaz!” (LF, 11.269).

Ya en una posición teórica más paradigmática, en *La escolástica celosa* Cardenio reconoce a su amada Celia, aunque sus compañeros, que sólo ven en ella a un joven estudiante, toman a Cardenio por loco (EC, 7.380). Marcio, que también está enamorado de Celia y que la ha seguido hasta Alcalá, exclama al verla en traje de varón “¿No es mi hermosa Celia aquella / transformada en estudiante?” (EC, 7.384). Así, este caso muestra que el carácter hermético del atuendo no es tal en ocasiones cuando se producen encuentros entre personajes disfrazados y aquellos con los que tienen una relación cercana, pudiendo éstos ser o no responsables directos de la situación de los primeros y por consiguiente motivadores de la adopción del disfraz. Así, el hecho de que sean familiares o conocidos quienes las reconozcan cumple una doble misión: la de realzar el carácter verosímil del disfraz a la vez que le permite conservar buena parte de su potencial como enaltecedor de la tensión dramática.

Un fenómeno adicional parece tener lugar en las obras analizadas: en muchos casos, al reconocerlas bajo su indumentaria estos personajes cercanos se ven intimidados tanto por el descubrimiento en sí como por las inoportunas circunstancias que suelen rodearlo, de manera que acudirán al disimulo para evitar, asimismo, la revelación de posibles actos deshonorosos hacia ellas en el pasado. Esto es lo que ocurre en *El ingrato arrepentido*, obra en la que Florela, deshonrada por Albano, lo busca vestida de peregrino y acompañada de su hermano para restaurar su honor. Albano, tras reconocerla bajo el disfraz, le escribe recriminándole que haya venido “en traje tan indecente”, y, arrogándose una autoridad que no le corresponde – pues Florela no ha venido sola –,

adopta un tono exhortativo: “Yo diré cuando será a propósito que te descubras” (7.140). Este ataque verbal que hace contra su honra no es más que un mecanismo de defensa para salvaguardar su propia reputación, que lo coloca, a los ojos del público, en una posición de inferioridad moral. Situaciones similares encontramos en *La prisión sin culpa* y *Los pleitos de Ingalaterra*, en las que personajes masculinos optan por el disimulo y la discreción pese a haberse percatado de la verdadera identidad de las disfrazadas. Del mismo modo, en *El Gallardo Catalán* el Conde de Barcelona reconoce a Clavela, oportunidad que ella aprovecha para asumir una fuerte autoridad tanto desde un punto de vista moral como funcional sobre él, que prefiere disimular mientras ella le lanza violentas indirectas y dobles sentidos (11.131). Este tipo de reacciones, como se puede comprobar, contribuye aún más al acopio de autoridad que hace generalmente el personaje disfrazado, quien percibe su propia superioridad y se aprovecha de ella. Este hecho se manifiesta por medio de los recursos lingüísticos que su ingenio pone a su disposición de entre los cuales el doble sentido y la ambigüedad parecen ser los predominantes.

No obstante, sería preciso apuntar que las diferencias que así pudieran plantearse, pese a compartir y explotar estos y otros recursos retóricos por igual, de algún modo reflejan el carácter distintivo de ambos teatros nacionales y su distinta concepción de la realidad: mientras la autoridad indirectamente resultante del carácter ajeno y legitimador de los agravios que motivan a estos personajes a adoptar un rol masculino descansa, en gran medida, sobre las nociones de la honra y el honor, dos temas fundamentales de la literatura del Siglo de Oro, Shakespeare parece servirse con mayor intensidad del ingenio, de la capacidad para observar el decoro requerido por la situación y de la búsqueda de probidad. La presencia congénita en el teatro áureo de una idea idiosincrática del honor como motivo dramático esencial puede ser igualmente responsable de una diferencia notable que afecta a la construcción de la tensión dramática tanto en estas obras centradas en los enredos provocados por el disfraz como en general. Entendida como la relación, percibida por el público, entre un momento dado y la totalidad de la acción,<sup>11</sup> se podría apreciar que la tensión en estas comedias de Shakespeare tiene básicamente una fuente verbal, siendo buena parte de los momentos climáticos aquellos en que las heroínas pueden, por causa de una mayor o menor ambigüedad estilística, un error incidental o un despiste, llegar a ser descubiertas. La presencia generalizada, sin embargo, del honor en la sociedad y la cultura del Barroco español parece decantar la balanza a favor de la mayor relevancia del concepto de acción<sup>12</sup> frente a una dependencia verbal más intensa y, en cierta medida, menos verosímil.

De esta manera, un acercamiento a las motivaciones de las protagonistas de Lope permite comprobar rápidamente que la reparación de

la honra, ultrajada por causas ajenas, es lo que en la mayoría de los casos las empuja a asumir una identidad masculina, y es que las fecundas posibilidades creativas de este trascendente motivo generan y enaltecen de manera inequívoca el potencial de la acción misma y de la tensión estructural en último término.

Así, y retomando el análisis de la articulación del recurso del disfraz en términos de su mecánica, se puede llegar a la siguiente conclusión: al no descubrirse las identidades bajo los trajes de forma generalizada, la tensión del momento adquiere una textura particular debido a que el público no teme tanto que sean descubiertas o sus planes frustrados a causa de posibles fallos al observar los requerimientos lingüísticos y conductistas del decoro, sino más bien a causa de la incertidumbre provocada por la fuerza arrolladora de la acción, a la cual se añade la cualidad primordialmente tragicómica del teatro español del Siglo de Oro, ambas nociones postuladas por Lope en su *Arte Nuevo*.<sup>13</sup> Un ejemplo ilustrativo de este fenómeno lo encontramos en *El ingrato arrepentido*, cuya protagonista, Florela, que demuestra en todo momento un gran dominio del papel que ha asumido y no comete errores que puedan delatar su verdadera identidad, es finalmente descubierta por las consecuencias inexorables de la acción, en este caso de su deshonra, al dar a luz (7.156).

A este respecto, el caso de *Cymbeline* es muy significativo: Imogen es víctima de unas circunstancias adversas que, a diferencia del resto de disfrazadas de Shakespeare, le impiden controlar los avatares de la acción, quedando a grandes rasgos a merced de la sustancia trágica que impregna la obra. Es más, las continuas alusiones al concepto de "honour",<sup>14</sup> que lo señalan como uno de sus temas principales, comparadas con la casi absoluta ausencia de referencias explícitas e implícitas en las otras, hacen de *Cymbeline* una obra más cercana en tono al teatro español y más alejada del resto de dramas shakespearianos aquí analizados, de los que además se distancia en el tiempo.<sup>15</sup> Imogen no es un paradigma de control y agudeza verbal, sino que hace más bien gala de una gran prudencia y contención que los críticos han confundido con pasividad y falta de personalidad. No se trata de una caracterización pobre, sino de que la balanza de la tensión dramática no se inclina del lado del potencial dialéctico: a mayor deshonra menor es la posibilidad de controlar el curso de los acontecimientos, pues la honra, de alguna manera, adquiere cualidades casi metafísicas.

Por otro lado, el resto de las obras de Shakespeare en que aparece la mujer disfrazada se nutren de forma más intensa de la observación del decoro lingüístico y conductista, más que de una dependencia de los conceptos de honor y honra como cimientos tanto de la dinámica motivacional de las heroínas como de la tensión dramática. Así, aunque en *The Two Gentlemen of Verona* el dramaturgo inglés tome como fuente



la *Diana* de Montemayor y se aprecie la presencia implícita y sutil del honor en las motivaciones secundarias de su protagonista Julia, esto no la priva de un papel eminentemente activo basado en su uso del disfraz y en su adecuación al mismo. Julia, inicialmente, explica las razones que la llevan a adoptar un disfraz de paje (2.7), para viajar a la corte de Milán, donde está su amado Proteus. Disfrazada se liberará, de alguna manera, de ciertas restricciones sociales al tiempo que protegerá su virginidad y en último término su reputación:<sup>16</sup> “for I would prevent / the loose encounters of lascivious men” (2.7.40–1). El disfraz varonil le dará además, aunque ella no lo exprese abiertamente, la oportunidad de probar la lealtad de su amado, de la que, irónicamente, está segura (2.7.68–81). A pesar de que el impulso que la lleva a disfrazarse es inocente, la situación da un vuelco cuando se ve traicionada por su amado, lo que, al hacer peligrar su reputación, le añade un intenso matiz de gravedad a su motivación:<sup>17</sup> ésta consistirá ahora en recobrar el amor de Proteus con ayuda del disfraz, de su ingenio y de sus recursos lingüísticos, que la convierten en antecedente de Rosalind, Portia y Viola.

El caso de Portia, en *The Merchant of Venice*, se diferencia en cierto modo de la dinámica motivacional del resto de las heroínas ya que su propósito podría entenderse como un intento de reafirmar sus lazos con Bassanio y así impedir que los visos de atracción de naturaleza indefinida y ambigua<sup>18</sup> que percibe entre éste y Antonio acaben afectando a su consideración en su dimensión privada y ante la colectividad como esposa y heredera del reino. Así, mediante un acto de ingenio, consigue atajar el problema de raíz, antes aún de que surja, al contrario que las demás heroínas. Además, el disfraz, no de paje sino de letrado, y su óptima adaptación al mismo otorgan a Portia una fuerte autoridad que la hace triunfar.

Los motivos de Rosalind y Viola para adoptar un disfraz masculino tienen que ver más con su situación dislocada dentro de la comunidad que con una imperante necesidad de reparación de su honra dirigida contra el causante de su pérdida, a diferencia del caso de Lucinda en *La prisión sin culpa*, pues, si bien sufre una experiencia similar a la de Viola, la culpa es atribuible a personajes concretos. Las circunstancias de las dos primeras, y a esto contribuye de forma especial el tono que temple ambas obras, no son imputables a alguien en particular, y aunque Rosalind es expulsada de la corte por su tío, el usurpador del trono de su padre, una vez ella se encuentra en el exilio, el tono de la obra hace olvidar el incidente inicial casi por completo. El hecho de que en el bosque Rosalind encuentre a su amado Orlando es una de las casualidades fantásticas del argumento, que dará lugar a un amplio y, hasta cierto punto, controlado despliegue de todas sus habilidades verbales.

Las motivaciones de Viola para vestirse de hombre, aunque ella no las exprese de forma explícita, se infieren del texto y del contexto social y

no difieren, en esencia, de las que Julia expresa inicialmente en *The Two Gentlemen of Verona* antes de conocer la traición de Proteus. Y es que desde la perspectiva de la historia social, es pertinente resaltar que la posición reglada de la mujer en los siglos XVI y XVII era una de sumisión y dependencia de la autoridad masculina sobre la base de tres tipos de relación: filial, marital y fraternal, como en el caso de Viola. La dualidad honor-honra del teatro español, aunque con diferente intensidad y desprovista de los matices transcendentales que la caracterizan, también puede reconocerse en el teatro isabelino.<sup>19</sup> El concepto de honra, a su vez, también puede definirse de forma binaria: lo que podría llamarse “honra interna” es crucial para la perpetuación de una sociedad basada en una estructura patriarcal de cuyo mantenimiento las mujeres son directamente responsables al preservar su virginidad como doncellas y su castidad como esposas.<sup>20</sup> Por otro lado se encuentra lo que calificamos como “honra externa”, que emana directamente de los miembros masculinos de su núcleo familiar, y de cuya presencia física depende.<sup>21</sup> Así, Viola, al haber perdido a su hermano, el único posible garante de su reputación y, por ende, de su honor o posición social por nacimiento, su “estate” (*TN*, 1.2.44), es consciente de la situación de indefensión en que se encuentra, que puede mermar sus posibilidades de reintegrarse en la sociedad. Lejos de ser un paso natural o no planeado (Lothian y Craik 1975, lxiii), su adopción de la identidad del paje Cesario, que parte de la crítica ha interpretado como una transformación en su hermano Sebastian, será un instrumento para una reincorporación digna en la sociedad cuando la ocasión lo propicie, como ella misma expresa: “O that I served that lady, / and might not be delivered to the world – / till I had made mine own occasion mellow – What my estate is” (*TN*, 1.2.41–44). Por tanto, se puede argüir que la finalidad del disfraz no se sustenta en un deseo de liberación o emancipación de la mujer, sino más bien que la libertad que les proporciona para actuar es paradójicamente la única vía para retornar al sistema patriarcal cuyos principios, irónica e indirectamente, se ven sancionados. Es más, una vez conseguido su fin, desaparece en todas ellas su iniciativa y quedan relegadas a un segundo plano de forma voluntaria.

### III.

Como se ha señalado, el uso del disfraz conlleva una serie de implicaciones de tipo lingüístico que atañen también a la construcción dramática. En general, el disfraz requiere una adecuación verbal y de comportamiento que, por un lado, contribuye al realismo y a la complejidad de la obra amortiguando los efectos de su relativa opacidad y, por otro lado, puede ser una fuente de comicidad, e incluso de sátira, al producirse una cierta desfamiliarización de los rasgos que convencionalmente se entendían como característicos del género masculino,

como ocurre en *The Merchant of Venice*, donde la sátira es evidente (3.4.60–78).

Sin embargo, no se puede hablar de un patrón establecido de discurso masculino, sino de un uso individualizado por parte de los personajes que responde a sus propósitos y contribuye a su caracterización. El talento incuestionable de Shakespeare no se desborda sólo en la amalgama de géneros literarios que se dan cita en *As You Like It*, sino también en la gran variedad de estilos y humores que Rosalind despliega conscientemente. Desde el primer momento hace referencia explícita a la forma en la que va a hablar a Orlando: “I will speak to him like a saucey lackey” (AYLI, 3.2.290). Portia, a su vez, como se ha señalado, es una de las que mejor representan su papel, el de un joven juez, haciendo uso de una variedad diafásica: un lenguaje de tipo legal, cargado de objetividad y de sagacidad (MV, 4.1–2). En *La fe rompida*, Lucinda adecúa su forma de hablar no sólo a su papel masculino, sino también a una determinada variedad diastrática, pues ha ido a la corte “en hábito de villano” (11.26). Por ello utiliza incorrecciones como “autorencia” o “rocinable” y palabras malsonantes: “O hideputa, jodío”, “pardiez”. Una adaptación diastrática similar usa la protagonista homónima de *La prisión sin culpa*, quien hace uso con éxito de un registro que le granjea los calificativos de “agudillo” y “desvergonzado” (11.771) y que le hace incluso disuadir a quienes creen haberla reconocido. El intento de adopción de un registro masculino individualizado, además de cumplir las reglas del decoro,<sup>22</sup> resulta para las protagonistas una herramienta esencial para conseguir autoridad en una sociedad androcéntrica.

Con todo, tal vez las situaciones de máximo control son aquellas en que las disfrazadas hacen uso de la ambigüedad y el doble sentido que, en muchas ocasiones, son la manifestación de su búsqueda de integridad moral a pesar del disfraz. En efecto, no es casual que Albano reproche a Florela haber venido “en traje tan indecente” (IA, 7.140), pues de alguna manera el disfraz varonil podría entenderse como una amenaza para el orden social establecido y, por tanto, como algo inmoral. En las obras de Shakespeare, las disfrazadas experimentan un sentimiento de vergüenza cuanto menos. Julia expresa el temor que siente por su reputación: “But tell me, wench, how will the world repute me / for undertaking such unstaïd a journey?” (TGV, 2.7.59–60), aunque excusa su decisión por ser una falta cometida por amor.<sup>23</sup> Cuando Julia descubre su abandono por parte de Proteus, el disfraz se legitim atrayendo para la protagonista la simpatía del público, y se convierte en un mal menor, como expresa Imogen en *Cymbeline*: “though peril to my modesty, not death on it” (3.4.154). Frente a la aparente inmoralidad que supone el disfraz, hay en la mayoría de ellas una búsqueda de honestidad pareja a la necesidad de restaurar su honra o de retornar al orden social del que se han visto excluidas. Este afán por mantener su integridad, como

se ha apuntado, toma como vehículo el uso de la ambigüedad,<sup>24</sup> que les permite no ser descubiertas y, al mismo tiempo, no incurrir en falsedad. Entre las protagonistas de las obras de Shakespeare, Julia es la pionera en el uso de la ambigüedad y el doble sentido, que luego se verá más desarrollado en *As You Like It* y *Twelfth Night*. Todas ellas tratarán así de preservar su identidad sin renunciar a la consecución de sus objetivos y a sus deseos de no transgredir determinados límites morales. El disfraz es, como señala M. J. Porro (1995, 122), una forma de “encubrimiento honesto de la personalidad”.

Florela y Viola, como hemos visto, sufren situaciones parecidas en que una mujer se enamora de ellas y trata de cortejarlas. Pues bien, ambas contestan con dobles sentidos de tono muy similar, que denotan, de paso, cierta solidaridad entre el género femenino: “Imagina que eres lo mismo que yo” (*IA*, 7.139); “I am not that I am” (*TN*, 3.1.143). No hay que olvidar que el uso de la ambigüedad refuerza los lazos entre el público y la protagonista incrementando la ironía dramática y la comicidad. Uno de los rasgos fundamentales de las disfrazadas ha de ser, pues, el ingenio, y la maestría verbal. La Reina en *Los pleitos de Ingalaterra* se refiere, casi a modo de acertijo, a su condición de mujer y de madre: “No me hagas tan hombre a mí / que si yo tan hombre fuera / por ventura no naciera / alguien que me mira aquí” (10.285).

De entre las heroínas de Lope, destacan dos por su casi total dominio de la situación y su desenvoltura verbal, que las podría emparentar con Rosalind, Portia o Viola: son Lucinda (*PSC*) y Leonora (*LF*). La primera logra disuadir con su labia a todos los que creen reconocerla, cambiando de registro cuando es necesario y usando a veces una ambigüedad que la dota de un alto grado de control de la situación, aparte de reforzar, paradójicamente, su propia honestidad. La segunda destaca no sólo por su desparpajo y su uso magistral de la ambigüedad, sino también por su colección de engaños y estrategias que la dotan de una autoridad y un dominio casi total en su empeño, el cual se apaga una vez revelada su identidad tras su éxito.

El ingenio del que hacen gala las disfrazadas no ha de identificarse siempre con la osadía. La prudencia y el comedimiento pueden ser también buenos aliados, como en el caso de Florela al comienzo de *El ingrato arrepetido*. Cuando Lisardo, deslumbrado por la belleza de la joven vestida de peregrino que se hace llamar Florelo, insiste varias veces en que hable, ella declina la invitación aduciendo que no es apropiado que hable el hermano menor estando el mayor presente (7.128). Así, haciendo referencia de soslayo a una norma social que también le afecta a ella como subordinada a su hermano, evita una situación que podría ponerla en peligro de ser descubierta.

A los pasajes de ambigüedad habrá que añadir aquellos momentos en los que las mujeres acuden a la referencia indirecta para defenderse

a sí mismas, procedimiento que tiene mucho que ver con su condición de mujeres y de disfrazadas. Al aludir a su propia situación, aparentemente no desde el plano de lo personal y lo subjetivo, sino desde el plano público o masculino, dotan a sus razonamientos de una objetividad sancionadora que difícilmente podrían conseguir hablando como mujeres. Julia consigue mover a Silvia a compasión, cortando de raíz cualquier relación entre ésta y Proteus (*TGV*, 4.4.108–175). El uso de la tercera persona para referirse a sí misma dota a sus palabras de una objetividad muy convincente, que ella sabe muy bien combinar con tonos emotivos y subjetivos que alcanzan su punto máximo con la historia mítica de Ariadna (4.4.165–166). También Rosalind busca, a pesar de su descaro en la relación con Orlando, mantener su integridad. Así, usa igualmente la referencia indirecta y ambigua: “By my life, she will do as I do” (*AYLI*, 4.1.150) o “for I am falser than vows made in wine” (3.5.73). Como Lucinda hace para recordar al rey su acto deshonesto en *La fe rompida*, Viola (*TN*, 2.4.108–122) relata sus penas de amor como si contara la historia de su hermana. De esta manera, consigue expresar de forma velada su amor por Orsino y reivindica la profundidad de sentimientos de la mujer frente a un discurso masculino endocéntrico.

A pesar de la eficacia de estos recursos verbales, las protagonistas a veces pierden el control de su identidad asumida al incurrir en despistes que contrarrestan la inmunidad que su atuendo les proporciona y las ponen en peligro de ser descubiertas, con el consiguiente incremento de la tensión dramática,<sup>25</sup> siendo mucho más llamativos estos deslices cuanto más activo es el papel de la protagonista.

En la primera de las comedias de Shakespeare Julia, sobre todo en los momentos de mayor presión psicológica, pierde a menudo el control y comete errores que bien podrían descubrirla. La frecuencia de estos fallos es muy consistente con su caracterización de joven impulsiva y poco reflexiva. Vestida de paje, ya en Milán, al saber de boca de su hospedero que pronto oíría de nuevo a su amado Proteus, no puede contener su emoción: “That will be music!” (*TGV*, 4.2.34). Esta exclamación podría poner a su interlocutor sobre aviso de que el paje es una mujer, o al menos de que siente algún tipo de atracción por Proteus. Poco después, cuando se da cuenta de que Proteus está rondando a otra dama, tampoco puede ocultar su pesar, del que se percata el hospedero: “How now, are you sadder than you were before?” (4.2.53). A pesar de sus esfuerzos por ocultar su identidad mediante el uso de la ironía y la ambigüedad (4.2.55–69) de nuevo está a punto de romper el frágil equilibrio que a duras penas mantiene al hacer una pregunta que podría considerarse indiscreta: “But host, doth this Sir Proteus that we talk on / Often resort unto this gentlewoman?” (4.2.70–71). Lo mismo le ocurre a Lucinda en *La fe rompida*, pues, al enterarse de que tiene una rival, no logra ocultar su interés y no puede sino hacer una

pregunta impulsiva que nada importaría a un criado: “¿Hala gozado?” (11.36).

Estos deslices que cometen tanto Julia como Lucinda no tienen, después de todo, una relevancia especial por un motivo obvio: ni el hospedero ni Fideno las conocen y es más improbable que sospechen de su verdadera identidad. Sin embargo, Julia sigue cometiendo errores durante toda la obra, incluso en presencia de su amado (4.4.75), consistiendo su fallo fundamentalmente en ofrecer una respuesta emotiva y subjetiva en un contexto en que cabría esperar un aire de indiferencia. Con todo, Julia trata de corregir su error asumiendo inmediatamente una actitud compasiva como medio indirecto, sutil y legitimador de expresar sus sentimientos:

JULIA        Alas!  
 PROTEUS    Why dost thou cry ‘alas’?  
 JULIA        I cannot choose but pity her.  
 PROTEUS    Wherefore shouldst thou pity her?  
 JULIA        Because methinks that she loved you as well  
               As you do love your lady Silvia:  
               She dreams on him that has forgot her love,  
               You dote on her that cares not for your love (4.4.75–82).

Ni siquiera las agudísimas Portia y Nerissa se libran de cometer algún error en su magistral interpretación, pues su verdadera identidad emerge de forma abrupta e inevitable en mitad del juicio cuando oyen a sus maridos expresar que, a pesar del amor hacia ellas, el afecto por Antonio lo supera: “Your wife would give you little thanks for that / if she were by, to hear you make the offer” (*MV*, 4.1.284–285); “Tis well you offer it behind her back / the wish would make else an unquiet house” (4.1.289–290). La irrupción de lo subjetivo, reforzado adicionalmente por el uso de la ironía, contrasta con el contexto y, dependiendo del mayor énfasis tonal en la puesta en escena, las pone en un tris de ser descubiertas. Sin embargo, la gravedad del momento – a Shylock están a punto de reconocerle sus derechos, lo cual supondría inevitablemente la muerte de Antonio – mitiga esa posibilidad. Así pues, se puede argüir que el desliz sirve en este caso de alivio de la carga dramática, más que de fuente de tensión.

El caso de Rosalind también roza lo inverosímil, en este caso, como ya se ha apuntado, por el complejo y osado juego de identidades que la protagonista crea a su alrededor. La locuaz Rosalind llega a tal grado de control que sus descuidos son sutiles inconsistencias de registro. En el primer encuentro con su amado en el bosque, responde a su pregunta “Where dwell you, pretty youth?” con “With this shepherdess, my sister; here in the / skirts of the forest, like fringe upon a petticoat” (*AYLI*,

3.2.328–330). El símil que utiliza a duras penas corresponde con un registro masculino, y menos aún con el de un “saucey lackey”.<sup>26</sup>

Los deslices de Viola tienen, por el contrario, una fuente emocional y de comportamiento,<sup>27</sup> que provocan ciertas inconsistencias con su identidad asumida. A veces, pierde momentáneamente el control de sus sentimientos y palabras (“I am all the daughters of my father’s house, / and all the brothers too: and yet I know not” (*TN*, 2.4.121–122)), para volver a asumir de forma diligente e inmediata su papel de Cesario: “Sir, shall I to this lady?” (2.4.123). Incurre en otros errores verbales, como es el caso de las preguntas indiscretas (1.4.7), al igual que lo hicieron Julia y Lucinda, que, además de acrecentar la tensión dramática, denotan una curiosidad coherente con su caracterización.

Sin embargo, deslices e inconsistencias nunca acabarán con la ilusión del disfraz en las obras de Shakespeare, mientras que en las de Lope, pese a los complejos avatares de la acción, se procura siempre una mayor fidelidad a lo creíble, como el propio autor defiende: “Guárdense de imposibles, porque es máxima que sólo ha de imitar lo verisímil.”<sup>28</sup>

A la luz del análisis de todos estos elementos específicos, se puede concluir que el disfraz varonil en estos dos autores es reflejo en su articulación y sus implicaciones de una idiosincrasia expresiva no sólo a nivel autorial, sino hasta cierto punto también aquella que define la de ambos teatros nacionales y la visión de la realidad que en ellos se ve plasmada. Como se ha observado, las particularidades del uso que uno y otro autor hacen de este recurso dependen del balance entre el concepto de acción, como elemento que sostiene y hace avanzar la trama, el cual emana en cierta medida del impulso trascendental de la honra, y del propio lenguaje como fuerza creadora de la realidad. Así, en consonancia con su propia poética, la balanza parece decantarse en las obras de Lope de Vega por la mayor preeminencia de la acción sobre lo verbal como aspecto clave que, unido a sus postulados sobre la necesidad de mezclar lo trágico y lo cómico, dota a sus obras y a la Comedia Nueva del Siglo de Oro de un alto grado de naturalismo dramático y verosimilitud. El impulso de la palabra, que es capaz de enmascarar la realidad que se oculta tras el disfraz, no es sino un reflejo de los principios estéticos que prevalecían en el entorno de Shakespeare y que se basaban en una relación armoniosa y poco conflictiva entre las ideas de naturaleza y arte: el resultado es una naturaleza idealizada o enaltecida que contrasta de forma notable con su contrapartida española. No obstante, las concomitancias en la articulación que del recurso analizado hacen ambos autores denotan una comunidad cultural que trasciende los rasgos particulares de ambas literaturas y que, tanto o más que las diferencias, es la razón de ser de cualquier estudio comparado.<sup>29</sup>

## Notes

\* Las citas de las obras de Shakespeare corresponden a las ediciones de la serie “The Arden Shakespeare”: *The Two Gentlemen of Verona*, ed. C. Leech (1981); *The Merchant of Venice*, ed. J. R. Brown (1991); *As You Like It*, ed. A. Latham (1975); *Twelfth Night*, ed. J. M. Lothian y T. W. Craik (1975); *Cymbeline*, ed. J. M. Nosworthy (1955). Las obras de Lope de Vega aquí analizadas pueden encontrarse en *Comedias de Lope de Vega*, ed. J. Gómez et al. vol. 7 (1994) y vols. 10 y 11 (1995). Las obras se citarán de forma abreviada siguiendo las siguientes convenciones: para las obras de Shakespeare se indicarán el acto, la escena y la línea o verso; para las de Lope, el volumen y la página. Las siglas serán las siguientes: *TGV* (*The Two Gentlemen of Verona*); *MV* (*The Merchant of Venice*); *AYLI* (*As You Like It*); *TN* (*Twelfth Night*); *IA* (*El ingrato arrepentido*); *PSC* (*La prisión sin culpa*); *LF* (*El lacayo fingido*); *GC* (*El gallardo catalán*); *PI* (*Los pleitos de Ingalaterra*); *EC* (*La escolástica celosa*) y *FR* (*La fe rompida*). Como fuente primaria se ha utilizado también *El Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948.

1. Bravo-Villasante (1987) hace un estudio preliminar de las posibles fuentes italianas de este motivo en la comedia española. La enjundiosa reseña que hace Ashcom (1960) a la primera edición de esta obra aporta, entre otras cosas, algunas precisiones al respecto.

2. Un catálogo aproximado de las obras de Lope en que aparecen mujeres disfrazadas de hombre puede encontrarse en Bravo-Villasante (1987), 168–171.

3. En los últimos años los estudios de género han analizado con profusión las diversas implicaciones de este hecho. En la bibliografía se encontrarán algunos estudios recientes sobre estas obras.

4. Cf. Bravo-Villasante (1987), 151–155.

5. Cf. Dusinberre (1996), 239.

6. Disfrazada de Cesario, Viola puede hablar de la inconstancia del amor masculino: “We men may say more, swear more, but indeed / our shows are more than will; for still we prove / much in our vows, but little in our love” (*TN* 2.4.117–119); por otro lado, en la cura a la que Rosalind somete a Orlando abundan los tópicos misóginos, que la reafirman en su papel masculino, pero que al salir precisamente de la boca de Rosalind se ven ridiculizados y desvirtuados dentro de la corriente de parodia de las convenciones amorosas y literarias que recorre la obra. No escatima, sin embargo, esta heroína en sutiles burlas sobre el género masculino, que forman parte de su extraordinario juego de identidades (*AYLI* 4.1.57–58). A Florela, vestida de peregrino, no le faltan razones serias para aconsejar “que huesped entre mujeres / siempre es ladrón del honor” (*IA* 7.129); Sancho, que en realidad es la princesa Leonora, por el contrario, apunta la crítica hacia la mujer, al comentar “que basta que a una mujer / se le diga que se casa / para que tenga por buena / la nueva, aunque le esté mal” (*LF* 11.279).

7. Un breve repaso por algunas de las implicaciones de los nombres propios o asumidos de los protagonistas puede arrojar algo de luz a este respecto: de entre las heroínas de Shakespeare, Rosalind es el nombre con más connotaciones de feminidad; a Viola podrían atribuírsele varios sentidos simbólicos, pero tal vez el que mejor la define es el del amor por la verdad; el nombre que adopta Imogen, Fidele, también contribuye al ideal de honestidad que persiguen estos personajes. De entre los personajes masculinos podría destacarse el nombre de Proteus, el cambiante enamorado de *The Two Gentlemen of Verona*. Los nombres que emplea Lope de Vega son igualmente sugerentes y simbólicos: encontramos a una Florela deshonrada (desflorada) en *El ingrato arrepentido* por un cruel Albano; si Rosalind, por su asociación a la rosa, representa lo femenino por excelencia, el nombre de Clavela sugiere connotaciones masculinas según la simbología del lenguaje de las flores. Luego, como Rosalind, adoptará el nombre del



joven copero favorito de Júpiter Ganímedes. Tampoco deja de ser significativo el nombre falso de Leonora en *El lacayo fingido*: Sancho.

8. Arjona (1937, 129), al hacer un estudio de la articulación del disfraz en la comedia de Lope, generaliza a este respecto afirmando que “Lope evita toda ambigüedad posible haciendo que la dama manifieste siempre su propósito de antemano”. De entre las obras analizadas, además de en *El ingrato arrepentido*, en *El lacayo fingido* Leonora aparece directamente como Sancho.

9. M. C. Bradbrook (1960, 54) ya señala esta convención, que ella denomina “impenetrability of disguise”, en términos generales y con relación a la tragedia.

10. En ocasiones, la adaptación es tal que recurren al comentario misógino para intensificar el encubrimiento de su verdadera personalidad y de paso desvirtuar o deconstruir dicha práctica masculina. Cf. Nota 6.

11. S. W. Dawson (1970), 30.

12. Cf. Jones (1965), 32–39.

13. *Arte Nuevo*, 174–180; 201–210; 227–230.

14. *Cymbeline* 1.7.146; 1.7.170; 1.7.196; 2.1.62; 2.2.42; 2.4.2; 2.4.53; 2.4.59; 2.4.80; 2.4.91; 2.4.108; 2.4.125; 3.5.11; 3.5.64; 5.5.184.

15. En la controversia sobre la naturaleza problemática de *Cymbeline*, Glazov-Corrigan (1994, 379–399) aplica la teoría de los actos de habla para su ascripción genérica. Supone, para ella, una obra experimental que supera la dicotomía entre lo trágico y lo cómico.

16. En *As You Like It* Rosalind expone la misma preocupación por los peligros que, como mujer, la acecharán en el bosque: “Alas, what danger will it be to us, / maids as we are, to travel forth so far? / Beauty provoketh thieves sooner than gold” (1.3.104–106).

17. *El gallardo catalán* y *El lacayo fingido* se asemejan, en cierto sentido, a esta obra de Shakespeare, pues sus protagonistas, como Julia, sufren la volubilidad de sus prometidos respectivos, circunstancia que las mueve a seguirlos en hábito de hombre.

18. Geary (1984, 58) va más lejos e interpreta la situación como una lucha entre amor homosexual y amor heterosexual.

19. La posesión de “honour” en la Inglaterra de Shakespeare dependía de su consecución mediante un acto virtuoso, en vez de ser algo innato o heredado como defendían otras tendencias minoritarias. En este sentido, como a la mujer se le negaba culturalmente cualquier posibilidad de acción, su fuente de honor única era la preservación de su castidad unida a su sumisión a una autoridad masculina apropiada que garantizara el mantenimiento de dicho “honour”. Cf. Council (1973, 17).

20. Cf. Baines (1990).

21. Cf. Nota 18.

22. Así lo propugna Lope en su *Arte Nuevo*: “si hablare el rey, imite cuando pueda / la gravedad real; si el viejo hablare / procure una modestia sentenciosa” (270–271); “Las damas no desdigan de su nombre; / y si mudaren traje, sea de modo / que pueda perdonarse, porque suele / el disfraz varonil agrandar mucho” (280–281).

23. De forma similar se expresa Jessica, vestida de paje para seguir a su amante Lorenzo; siente vergüenza, pero se excusa alegando que es una falta cometida por amor: “I am glad ‘tis night, you do not look on me, / for I am much ashamed of my exchange: / But love is blind, and lovers cannot see / the pretty follies that themselves commit; / for if they could, Cupid himself would blush / to see me thus transformed into a boy” (*MV*, 2.6 34–39). Romera-Navarro encuentra expresiones semejantes en la comedia española: “casi todas nuestras disfrazadas se disculpan . . . con ser las locuras propias del amor” (1934, 279). Esta generalización no es, en efecto, aplicable a todos los casos, sólo a aquellos en los que, como señala Arjona, “una dama abandona su hogar para seguir a su amante o esposo” (1937, 125–6). En términos diferentes se refiere Viola al disfraz, con cierto sentimiento de culpa al darse cuenta de los enredos que su doble

personalidad ha ocasionado: "Disguise, I see thou art a wickedness / wherein the pregnant enemy does much" (*TN*, 2.2.27–8).

24. En la comedia española se trata del recurso lopesco de "engañar con la verdad" (Arjona, 1937, 136). Véase el *Arte Nuevo*, 319–326.

25. Sólo en una nota apunta Arjona (1937, 138,n.2) esta posibilidad de análisis: "Bien podemos imaginarnos la emoción de los cándidos espectadores que se dejan avasallar por la fuerza emotiva de algunos dramas, cuando estas equivocaciones pueden acarrear prisión o muerte al personaje cuya identidad se ha de mantener secreta".

26. En ese sentido resulta muy válida la afirmación de J. Cook (1980, 20): "Rosalind never becomes a boy at all, her psychology is totally feminine."

27. En esto coincide con la protagonista de *The Two Gentlemen of Verona*, pues, además de compartir fuentes comunes, Julia parece impregnar la construcción del personaje de Viola.

28. *Arte Nuevo*, 284–285.

29. Expresamos nuestro agradecimiento a la Dra. Ana Pérez Vega por su lectura del borrador de este artículo y sus valiosas aportaciones.

#### References

- Arjona, J. H. "El disfraz varonil en Lope de Vega." *Bulletin Hispanique* 34 (1937): 120–145.
- Ashcom, B. B. "Concerning 'la mujer en hábito de hombre' in the Comedia." *Hispanic Review* 28 (1960): 43–62.
- Baines, B. "Assaying the Power of Chastity in *Measure for Measure*." *Studies in English Literature* 30 (1990): 283–301.
- Bamber, L. *Comic Women, Tragic Men: A Study of Gender and Genre in Shakespeare*. Stanford: UP, 1982.
- Barber, C. L. *Shakespeare's Festive Comedy*. Princeton: UP, 1959.
- Bono, B. J. "Mixed Gender, Mixed Genre in Shakespeare's *As you Like It*" in *Renaissance Literary Genres: Essays in Theory, History and Interpretation*. Ed. B. K. Lewalski. Cambridge: Harvard UP, 1986: 189–212.
- Bradbrook, M. C. *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*. London: Cambridge UP, 1960.
- Bravo-Villasante, C. *La mujer vestida de hombre en el teatro español*. Madrid: Mayo de Oro, 1987.
- Brown, S. "The Boyhood of Shakespeare's Heroines: Notes on Gender Ambiguity in the Sixteenth Century." *Studies in English Literature* 30 (1990): 243–263.
- Callaghan, D. *A Feminist Companion to Shakespeare*. Oxford: Blackwell, 2000.
- Clemen, W. *Shakespeare's Dramatic Art*. London: Harrap, 1972.
- Correa, G. "El doble aspecto de la honra en el teatro español del siglo XVII." *Hispanic Review* 26 (1958): 99–107.
- Council, N. *When Honour's at the Stake: Ideas of Honour In Shakespeare's England*. London: George Allen and Unwin, 1973.
- Dawson, S. W. *Drama and the Dramatic*. London: Methuen, 1970.
- Draper, R. P. *Shakespeare: The Comedies*. London: MacMillan, 2000.
- Dusinberre, J. *Shakespeare and the Nature of Women*. New York: Macmillan, 1996.
- Freeburg, V. O. *Disguise Plots in Elizabethan Drama: A Study in Stage Tradition*. New York: Blom, 1965.
- Gay, P. *As She Likes It: Shakespeare's Unruly Women*. London Routledge, 1994.
- Geary, K. "The Nature of *Portia's* Victory: Turning to Men in *The Merchant of Venice*." *Shakespeare Survey* 37 (1984): 55–68.

- Glazov-Corrigan, E. "Speech Acts, Generic Differences, and the Curious Case of *Cymbeline*." *Studies in English Literature* 34 (1994): 379–399.
- Hill, J. L. "'What, Are They Children?' Shakespeare's Tragic Women and the Boy Actors." *Studies in English Literature* 26 (1986): 235–258.
- Hyland, P. "Shakespeare's Heroines: Disguise and the Romantic Comedies." *Ariel* 9 (1978): 23–39.
- Jardine, L. *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*. Brighton: Harvester, 1983.
- Jones, C. A. "Spanish Honour as Historical Phenomenon, Convention and Artistic Motiv." *Hispanic Review* 33 (1965): 32–39.
- Kimbrough, Robert. "Androgyny Seen Through Shakespeare's Disguise." *Shakespeare Quarterly* 33 (1982): 17–33.
- Leggatt, A. *Shakespeare's Comedy of Love*. London: Methuen, 1974.
- Muir, K. *Shakespeare: The Comedies*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1965.
- Navarro Durán, R. "El atractivo de la ambigüedad: la mujer vestida de hombre" en *¿Por qué hay que leer los clásicos?* Barcelona: Ariel, 1996.
- Porro Herrera M. J. *Mujer "sujeto", mujer "objeto" en la literatura hispánica del siglo de oro*. Málaga: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 1995.
- Rackin, P. "Androgyny, Mimesis, and the Marriage of the Boy Heroine on the English Renaissance Stage." *PMLA – Publications of the Modern Language Association of America* 102 (1987): 29–41.
- Romera-Navarro, M. "Las disfrazadas de varón en la comedia." *Hispanic Review* 4 (1934): 269–286.
- Salstad, M. Louise. *The Presentation of Women in Spanish Golden Age Literature: An Annotated Bibliography*. Boston: G. K. Hall, 1980.
- Slights, W. W. E. "'Maid and Man' in *Twelfth Night*." *JEGP* 80 (1981): 327–348.
- Stoll, A. K. *Vidas Paralelas: El teatro español y el teatro isabelino 1580–1680*. Madrid: Támesis, 1993.
- Taddeo, S. "'Ahógame este vestido': la amazona y la mujer-paje en *La fuerza de la costumbre* y *Love's Cure*" en A. K. Stoll, Ed, *Vidas Paralelas: El teatro español y el teatro isabelino 1580–1680*. Madrid: Támesis, 1993.