

LA INTERPRETACIÓN DE GÉNERO
EN LA COMEDIA PALATINA: EL TRAVESTISMO
EN *LAS MANOS BLANCAS NO OFENDEN*

GENDER INTERPRETATION IN THE *COMEDIA
PALATINA*: CROSS-DRESSING IN
LAS MANOS BLANCAS NO OFENDEN

Verónica Casais Vila

<https://orcid.org/0000-0001-8752-5261>

Universidade de Santiago de Compostela

Facultade de Filoloxía

Grupo de Investigación Calderón

15782 Santiago de Compostela

ESPAÑA

veronica.casais@usc.es

Resumen. Tras un breve repaso del travestismo como fenómeno social durante el Siglo de Oro, se estudia su presencia en la comedia, con la atención puesta en los hombres vestidos de mujer y en las posibles motivaciones de este recurso. A continuación, se analiza un caso de travestismo en una comedia pseudo-palatina, *Las manos blancas no ofenden*, atendiendo a la interpretación del género de acuerdo con las teorías de Judith Butler. Por último, se reflexiona sobre el género palatino como un contexto idóneo para este tipo de experimentación teatral.

Palabras clave. Travestismo; comedia palatina; Calderón

Abstract. After a brief review of transvestism as a social phenomenon in the Early Modern Age, we study the presence of transvestism in the comedy genre, with a focus on cross-dressing men, and the possible variants of this resource. Next, we analyze a specific case of cross-dressing in a *comedia pseudo-palatina*, *Las manos blancas no ofenden*, from the point of view of gender interpretation, following the work of Judith Butler. Lastly, we reflect upon the genre of *comedia palatina* as the perfect context for this kind of theatrical experimentation.

Keywords. Transvestism; comedia palatina; Calderón.

I. EL TRAVESTISMO COMO FENÓMENO SOCIAL Y CÓMICO¹

1.1. *El travestismo en la sociedad de la época*

A lo largo del Siglo de Oro, existieron casos conocidos de transexualidad, como los de Eleno de Céspedes o Catalina de Erauso. Este tipo de transformaciones eran facilitadas porque, como apunta Zamora Calvo:

En los Siglos de Oro el sexo biológico no marca de manera definitiva el comportamiento social del individuo, es decir, el rol de varón o de hembra no descansa en diferencias biológicas sino en el papel de género².

La posibilidad del cambio de sexo se debía a que, hasta mediados del siglo XVIII no hubo una diferenciación marcada en dos sexos biológicos, sino que se consideraba a la mujer como una variación del sexo «perfecto», el masculino. Zamora Calvo recoge que

se admitía un *continuum* de formas intermedias donde se localizaban: las mujeres varoniles, los hombres afeminados, los varones menstruantes, los machos que parían, las mujeres barbadas y peludas, los hermafroditas de diverso tipo, etc. Por lo tanto el género sexual con el que se nacía no era determinante para el resto de la vida³.

Apenas se encuentran sucesos de cambio de hombre a mujer, lo que se explicaría por la creencia de que «la naturaleza tiende a la perfección, es decir, la mujer podía “mejorar de sexo” convirtiéndose en hombre. La posibilidad inversa transgredía por completo el orden del cosmos dispuesto por Dios»⁴.

La aceptación de ciertos cambios de sexo no significa, sin embargo, que cada persona pudiera escoger libremente, ya que el orden social dependía de la graduación del sexo único, por lo cual se castigaban las

¹ Este trabajo se enmarca en las actividades llevadas a cabo por el Grupo de Investigación Calderón (GI-1377) de la Universidade de Santiago de Compostela, financiado por el Plan Galego IDT Xunta de Galicia, Grupo de Referencia Competitiva, GRC, 2019-2022, ED431C 2019/03.

² Zamora Calvo, 2008, p. 433.

³ Zamora Calvo, 2008, p. 433.

⁴ Zamora Calvo, 2008, p. 443.

diferencias y desvíos de la norma, como el travestismo, que solo estaba autorizado en carnavales y mascaradas⁵.

En el siglo xvii, la legislación seguía las directrices impuestas por la moral de la Contrarreforma⁶, por lo que, a pesar de los señalados casos de transexualidad, vestirse del sexo contrario constituía un acto ilegal. Si, como decía Zamora Calvo, las diferencias se hallaban en el papel de género, la ropa era un elemento distintivo y las personas travestidas «minaban la capacidad de aquella sociedad para establecer identidades sexuales diferenciadas»⁷. Sin embargo, algunos hombres sí debían de aprovecharse del anonimato que les proporcionaba el vestirse de mujer, ya que Antonio León Pinelo, en *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres: conveniencias y daños* (1641)⁸, critica el uso del velo, aprovechado por aquellos que iban

vestidos de mujeres, fiados en el tapado, a cometer delitos y sacrilegios: inconvenientes y daños que necesitan de corta consideración, pues basta que se vea la mudanza del traje para que se crea ser para intento malo y culpable y digno de atención y remedio, como se hallan por esta razón prohibidas por ley real las máscaras en los rostros, embozos y antifaces, con graves penas⁹.

Entre los delitos podían encontrarse cuestiones como el ajuste de cuentas, el robo, el asesinato o la violación¹⁰. El hecho de que León Pinelo le dedique un capítulo completo parece reflejar un fenómeno social de cierta importancia.

A lo largo del Siglo de Oro, la concepción de la masculinidad fue evolucionando, desde sus comienzos centrados en la virilidad guerrera —las armas y las letras—, hasta llegar a un ideal de masculinidad cortesana. La feminización del varón fue uno de los temas más tratados entre los teólogos y moralistas de la época, a través de manuales como *El cortesano*, de Baltasar de Castiglione. Las críticas a la feminización incluían cuestiones como el uso de una voz melosa, los peinados a la

⁵ Zamora Calvo, 2008, p. 443, nota 5.

⁶ Galindo Cruz, 2009, p. 63.

⁷ Aresti Esteban, 2006, p. 55.

⁸ León Pinelo, *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres...*, p. 348. En esta obra, León Pinelo explica por extenso una *Pragmática de las tapadas* de 1639.

⁹ León Pinelo, *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres...*, p. 348.

¹⁰ Donézar y Santolaya, 1995, p. 133.

moda italiana, con el cabello crecido y trenzado, o la indumentaria demasiado ostentosa¹¹. La presencia de hombres travestidos en la comedia reflejará este cambio de paradigma en el contexto social¹².

A pesar de las disposiciones legales, el hombre vestido de mujer aparece en ciertos contextos de la cultura barroca, asociados a los festejos que rodean el carnaval. Entre los ejemplos de travestismo carnavalesco se encuentran la «vella», en Viana do Bolo, o la celebración de dos bodas burlescas en la corte, en 1623 y 1638, en las que los participantes vestían del género opuesto¹³. Próximos a lo carnavalesco, y con esta misma función lúdica, se encuentran abundantes casos de travestismo en el teatro breve¹⁴, incluyendo a hombres vestidos de mujer:

Los autores de piezas teatrales breves presentan en sus textos, en diversas ocasiones, algunas formas de heterodoxia sexual en el varón, empleadas siempre como recurso cómico, como no podía ser menos tratándose de las características propias del teatro breve. [...]. Es relativamente frecuente la presencia de una inversión de roles de género en mayor o menor grado, que hace aparecer sobre las tablas a hombres afeminados o travestidos; o la sugerencia de la inversión en el deseo, que produce un equívoco homosexual y permite que personajes varones intenten seducir a otros¹⁵.

La presencia de personajes travestidos se justifica con el carácter lúdico del género, pero no supone una transgresión verdadera de la norma establecida. En 1587 se había prohibido en España que los actores se travestiesen para interpretar papeles femeninos, como sucedía en Inglaterra¹⁶. No obstante, si bien los hombres no adoptaron papeles de dama¹⁷, los dramaturgos españoles sí se atrevieron a llevar a escena personajes que debían travestirse “por exigencias del guion”.

¹¹ Navarro Martínez, 2017, p. 132.

¹² Donnell, 2003, p. 31.

¹³ Martínez, 2001, p. 14.

¹⁴ Sobre la heterodoxia sexual del varón en el teatro breve puede verse Sosa, 2015.

¹⁵ Martínez, 2011, p. 20.

¹⁶ Más allá de las tablas, vestirse del sexo opuesto era ilegal y estaba perseguido, puesto que para la sociedad de la época la ropa era un «elemento de distinción, un símbolo que debía ser respetado» (Aresti, 2006, p. 54).

¹⁷ Sí hubo, sin embargo, mujeres que interpretaron papeles de varón, por ejemplo a Aquiles en *El Aquiles* de Tirso de Molina o *El caballero dama*, de Cristóbal de Monroy y Silva.

1.2. *El travestismo en la comedia*

Afirmaba Quevedo que «Los hombres que han sido afeminados, han sido torpísimo vituperio en el mundo. Las mujeres que han sido varoniles, siempre fueron milagrosa aclamación de los siglos»¹⁸. De este modo, no es de extrañar que las mujeres disfrazadas de hombre fueran un recurso utilizado hasta la saciedad en la comedia áurea¹⁹, siguiendo tipos como la «mujer enamorada», que se disfraza para perseguir al amado, y la «heroica-guerrera», que adopta comportamientos hombrunos y rechaza su feminidad²⁰. No ocurre lo mismo con los hombres disfrazados de mujer²¹, cuya presencia en el corpus áureo se reduce aproximadamente a una veintena de obras²² y, en la mayoría de los casos, «no pasan de ser comparsas»²³. Sin embargo, Donnell añade a este recuento que todos los grandes dramaturgos del Siglo de Oro intentaron, al menos, una obra de travestismo masculino²⁴.

El interés de los hombres travestidos radica en que su presencia permite

adentrarse en un orden ideológico, aparentemente cuestionado por la figura del travesti, pues «lo verdaderamente perturbador es la rebelión contra un orden natural». Aunque es cierto que ya el disfraz posee esa carga transgresora que se manifiesta en costumbres como la celebración del carnaval, en la que el orden social y sexual se invierte durante unos pocos días, la descripción o la inclusión de travestidos en obras dramáticas y en novelas parece revestirse de una importancia capital²⁵.

¹⁸ Quevedo, *Obras escogidas*, p. 339.

¹⁹ Sobre esta cuestión pueden verse los trabajos de McKendrick (1974) y Bravo-Villasante (1976). McKendrick apunta que «From the 1650s onwards, this motif of the *mujer varonil* became increasingly prominent in Spanish drama; she became one of the theatre's most popular character types» (1974, p. x).

²⁰ Bravo-Villasante, 1976, p. 13. Ejemplos de mujer hombruna en el teatro de Calderón son Semíramis (*Hija del aire I y II*) o la bandolera Julia en *Devoción*.

²¹ Sí existen, sin embargo, algunos casos de narrativa en la que el travestismo masculino es central, como *Amar solo por vencer*, de María de Zayas o *El andrógino*, de Francisco de Lugo y Dávila. Martínez, 2011, pp. 14-15. Hay también unos cuantos episodios de travestismo en *El Quijote*, cuyo análisis puede verse en Díez Fernández, 2004, pp. 154-164.

²² Canavaggio, 1979, pp. 133-145.

²³ Canavaggio, 1979, p. 135.

²⁴ Donnell, 1994, p. 19.

²⁵ Díez Fernández, 2004, p. 147.

Si bien este fenómeno es omnipresente en el teatro breve, resulta escaso en la comedia. Entre las obras que analiza Jean Canavaggio en su estudio «Los disfrazados de mujer en la comedia», queda claro que este tipo de travestismo recae sobre la figura del gracioso²⁶ y, por lo tanto, el disfraz «lo califica como ser pasivo y ridículo o bien, las más veces, sus alardes femeniles son los de un personaje activo y entran como tales en las ocurrencias de la llamada figura del donaire»²⁷.

Lope de Vega se valió en varias ocasiones de esta figura del gracioso travestido²⁸, pero solo en una de sus comedias aparece un disfrazado de mujer que no pertenezca a esta categoría. En *El conde Fernán González*, el protagonista consigue escapar de la torre en la que estaba encarcelado gracias a su traje de mujer; no obstante, esta situación es fugaz²⁹.

El vestido femenino como parte esencial de la trama tuvo su auge en un momento histórico concreto —en torno a 1639-1640, curiosamente cercano a la *Pragmática de las tapadas*— y tiene un apoyo contextual en la mitología clásica. La introducción del disfraz en un contexto mitológico serviría para escapar a cualquier reparo moral, gracias al apoyo en las fuentes grecolatinas.

La presencia del travestismo masculino en la comedia puede deberse a varios factores. En primer lugar, se trata de una innovación —o quizá, incluso, continuación— con respecto a la parodia de género tradicional del teatro breve. El disfraz se lleva más allá de la mera inversión cómica de los roles.

Por otro lado, desde un punto de vista próximo al *New Historicism*, Donnell ha considerado la relación entre los roles de género en la comedia y la monarquía de los Habsburgo:

²⁶ Entre los graciosos disfrazados de mujer, Canavaggio señala a Hernando en *La discreta enamorada*; Beltrán, en *El acero de Madrid*; Silverio y Tostón en *El paraíso de Laura*; Redondo en *Mudarse por mejorarse*; Pulgón en *El caballero dama*, Mosquito en *El escondido y la tapada* y Castaño en *Los empeños de una casa*, 1978, p. 137.

²⁷ Canavaggio, 1979, p. 138.

²⁸ En *El mesón de la corte*, Lope «explota la ironía del uso del disfraz y el personaje travestido llevándola hasta el límite», convirtiendo al gracioso travestido en «el eje central de la obra por el interés erótico que este sujeto ambiguo despierta y por la necesidad que los galanes tienen de él para la consecución de sus propósitos» (González-Ruiz, 2009, pp. 96-97).

²⁹ Canavaggio, 1979, p. 138, nota 16 (bis).

The virility of the Habsburgs was waning on the world stage, and this, I believe, is linked to gender parody and social satire, both of which fascinated early modern audiences to such a degree that they continued paying and returning to see more. Despite the conservatism that is usually ascribed to seventeenth-century drama, the theatrical profession was highly innovative in maintaining a balance between reverence, on the one hand, for the mandates of church and state, and irreverence, on the other hand, for the failings of the same institutions³⁰.

Si bien leer en estas comedias una crítica explícita al poder parece complicado, sí puede tenerse en cuenta el contexto de creciente feminización de la aristocracia y las críticas en este sentido.

Una de las primeras comedias en llevar a las tablas en travestismo masculino fue *El Aquiles* (1612), de Tirso de Molina, que se publicó en su *Quinta parte* en 1636. Hasta tres obras retomarán este motivo en los años posteriores: *El caballero dama*, de Monroy y Silva (c. 1640); *El monstruo de los jardines* (c. 1639) y *Las manos blancas no ofenden* (1640), ambas de Calderón. De las tres obras, dos están inspiradas por una misma fuente mitológica: la historia de Aquiles en el Gineceo³¹, la misma que ya trataba Tirso en su *Aquiles*. La otra fuente clásica para el travestismo masculino es la historia de Hércules y Yole³², que Calderón retomará en *Fieras afemina amor*. La única que se desmarca de esta dinámica es *Las manos blancas no ofenden*, comedia de ambientación cortesana en la que el disfraz sirve a una trama de enredos amorosos³³.

No es de extrañar que las dos obras de Calderón en las que el hombre disfrazado tiene un papel central sean, precisamente, comedias palatinas. La corte, escenario de festejos, celebraciones de carnaval y bodas burlescas, era un lugar inmejorable para llevar a cabo este tipo de experimento teatral.

³⁰ Donnell, 2003, p. 160.

³¹ *Las manos blancas no ofenden*, única obra en la que no aparece directamente Aquiles está también fuertemente inspirada por este episodio mitológico, así como por otro motivo clásico de travestismo, Hércules sirviendo a Ónfale.

³² Aunque Calderón menciona a Íole o Yole, se trata en realidad del episodio de Hércules y Ónfale; ver López Alemany, 2013, p. 13.

³³ No se tienen en cuenta aquí las comedias en las que el gracioso aparece travestido, ya que este uso cómico del disfraz está más próximo al que aparece en el teatro breve.

2. EL TRAVESTISMO EN CALDERÓN: *LAS MANOS BLANCAS NO OFENDEN*

Calderón innova en dos aspectos: por un lado, lleva el travestismo masculino a una posición central en la comedia, recurso que hasta entonces había sido poco numeroso; por otro, es el primero en prescindir del personaje mitológico. El tratamiento de este travestismo en Calderón es interesante no solo por su escasez, sino también porque va más allá del mero disfraz. Si como sugiere Bravo-Villasante hay un tipo de mujer hombruna —no necesariamente vestida de hombre—, cabe preguntarse si con César estamos ante un hombre «femenino» o, al menos, feminizado.

En el teatro, el travestismo va más allá de un simple disfraz y se reviste de todo tipo de elementos como «cambios de indumentaria, de máscara o lenguaje, acciones que enmascaran los verdaderos pensamientos de los caracteres y los fines que los motivan a conducirse de determinado modo»³⁴.

Dejando a un lado una posible carga erótica³⁵, cabe preguntarse, desde la cuestión ideológica, cuál es la motivación del travestismo masculino, ya que no pueden verse en él la reivindicación de determinados roles, como en el caso de las mujeres vestidas de hombre³⁶. Díez Fernández entiende que el hombre

renuncia al rol sexual tradicional en el que *algunos* se sentirían incómodos para entrar en un nuevo papel *sexual*, pero no social, ni político, ni de otra clase. Es decir, mientras la mujer conquista una posición que el derecho le niega y alcanza también unos roles generales que le vienen marcados por la sociedad patriarcal, sólo reivindica una pequeña parte que afecta a un número reducido de hombres: el derecho a otra sensibilidad, otra ropa, o a la confusión con la visión tradicional de la mujer³⁷.

Ante la ausencia de un escenario mitológico que motive el disfraz, Calderón lo justifica de manera funcional: César necesita el traje de dama para escapar del encierro en que lo ha criado su madre. Una vez

³⁴ Morán, 2010, p. 10.

³⁵ Donnell ha sugerido que los hombres travestidos podían «incite the lust of the predominantly male gaze» (2003, p. 159).

³⁶ Díez Fernández, 2004, p. 149.

³⁷ Díez Fernández, 2004, p. 149.

llega a Ursino, la presencia de Lisarda, vestida de hombre y usurpadora de su identidad, le obliga a presentarse como Celia y conservar su disfraz. El hecho de que César lo haga a regañadientes, por estricta necesidad, serviría para tranquilizar la moral de la época³⁸.

A pesar de la ambientación cortesana, la justificación mitológica sí está presente, a través del paralelismo que se establece entre la crianza de César y la canción de sus damas, que relata la historia de Aquiles en el Gineceo. César se identifica y se lamenta:

¡Ay de mí, triste,
que mi vida estas voces me repiten!
Callad, callad, que parece
que el tono y letra que oí,
no por Aquiles, por mí
se hizo, pues en él me ofrece
no sé qué sombras la idea
que presumo que soy yo
quien en mujer transformó
su madre, pues que desea
que, entre mujeres criado,
de Marte el furor ignore
y melancólico llore
las amenazas del hado,
sin que a mi dolor penoso
alivie el daño, pues de él
solo me da lo cruel
y me niega lo piadoso;
pues ya que, como mujer,
contra mi ambición altiva
quiere que encerrado viva,
pudiera también hacer
que como mujer sirviera
a otra más bella, más rara
Deidamia, de quien gozara
sola la vista siquiera (vv. 773-798)³⁹.

Este marco, que se introduce ya en la primera aparición del personaje, sirve para justificar la masculinidad de César, a pesar de su

³⁸ Fernández Mosquera, 2015, p. 306.

³⁹ Calderón, *Las manos blancas no ofenden*, pp. 137-138.

crianza, pues desde su primera aparición en escena se le equipara a Aquiles, héroe mitológico. Al igual que Aquiles, la feminización de César se debe a su madre y, como en la historia mitológica, se ve obligado a mantener su disfraz para servir a la dama a quien pretende.

La feminización de César no se halla, sin embargo, en el traje que viste. Incluso antes de tomar el disfraz, César se presenta ya como mujerial, debido a la educación que le ha impuesto su madre:

Si alguna tarde la pido
 licencia para ir a caza,
 aun los conejos presume
 que son fieras que me matan;
 y lo más que me concede
 es, cuando más se adelanta,
 chucherías de las aves,
 varetas, ligas y jaulas.
 Si a las orillas del río
 salgo a pescar con la caña,
 desvanecido en sus ondas,
 temiendo queda que caiga.
 Verme arcabuz en las manos
 es llorar que se dispara
 o se revienta. Si ve
 que algún caballo me agrada,
 por manso que sea, presume
 que se desboca y me arrastra.
 Espada no me permite
 traer, siendo así que la espada,
 a los hombres como yo
 se ha de ceñir con la faja.
 La familia que me asiste
 solo es de dueñas y damas,
 y solo lo que de mí
 la gusta es tocar un arpa
 a cuyo compás, tal vez
 porque buscando esta gracia
 a otra quizá dio conmigo,
 llora mi voz lo que canta (vv. 863-892)⁴⁰.

⁴⁰ Calderón, *Las manos blancas no ofenden*, pp. 140-141.

César resume su crianza como un joven protegido, rodeado de damas, cuyo único alivio es el canto, actividad asociada tradicionalmente a las mujeres. Los comportamientos masculinos típicos, como la caza, la monta o la espada, le son prohibidos. Esto le desmarca, además, de la hombría tradicional de sus competidores, el resto de pretendientes de Serafina, dispuestos a participar en justas, torneos y duelos.

Retomando la idea de Zamora Calvo de que los roles de hembra o varón no dependen tanto del sexo, como de los papeles de género, resulta evidente que la feminidad de César no se debe en tanta medida al disfraz como a su *performance*⁴¹. Entendiendo el género, de acuerdo con Judith Butler, no como una identidad estable, sino como «an identity tenuously constituted in time —an identity instituted through a stylized repetition of acts»⁴², puede analizarse como César va construyendo su identidad a partir de una serie de características, gestos y acciones. La teoría de Butler tiene en cuenta, además, las estrategias que se utilizan para vivir de acuerdo con una autoimagen, partiendo de acciones codificadas culturalmente⁴³. En este caso César, a pesar de sus actuaciones femeninas repetidas, intenta vivir de acuerdo con su autoimagen masculina (o codificada tradicionalmente como tal), lo que justifica cuestiones como el que intente batirse en duelo, se escape de su encierro o haga una descripción erótica de Serafina.

Al comienzo de la comedia César interpreta a disgusto una identidad “femenina”, por obligación de su madre y cargada de connotaciones de autoodio —en línea con las críticas de la época a la feminización del varón. A medida que avanza la obra, su interpretación de género se escinde, pues por un lado ha de continuar a regañadientes la repetición de actos femeninos para mantener su disfraz, pero, por otro, debe elaborar progresivamente su identidad masculina.

Su rol femenino es previo al disfraz y los ropajes de dama no son más que una estratagema para escabullirse. Al llegar a Ursino, la necesidad de salvaguardar su honor como hombre —y además, príncipe—, le obliga a mantener el traje. Esto no supone ningún beneficio para él, ya que no cambia su rol político ni social. En su disfraz de mujer como Celia, César continúa encarnando una sensibilidad que ya se ha revelado como suya: disfruta del canto, no participa de actividades

⁴¹ Stroud, 2000, p. 105.

⁴² Butler, 1988, p. 519.

⁴³ Pereira Domínguez, 2019, p. 114.

como la guerra o la caza y utiliza un peinado afeminado —las trenzas a la moda italiana⁴⁴.

No debe olvidarse, sin embargo, cuál es el contexto del travestismo, pues se trata de una transgresión admitida por cuanto sirve a un fin determinado: en este caso, enamorar a Serafina y satisfacer el impulso sexual que se ha hecho explícito. El deseo erótico de César se muestra de forma casi exagerada, cuando relata a su ayo Teodoro como vio desvestirse a Serafina:

Si no fueras tú (¡ay de mí!)
Teodoro, el que me escucharas,
que canas y dignidad
de maestro me acobardan
y no suenan bien verdores
donde hay dignidad y canas (vv. 1025-1030)⁴⁵.

La carga erótica de la descripción es indudable y sirve para reforzar la heterosexualidad de César, a pesar de su crianza como dama. Esta acción, motivada en lo sexual, encarna el lado más masculino y viril de César, que se autoafirma a través de su deseo por la dama.

Junto con su manifiesta heterosexualidad, el odio de César hacia sus rasgos feminizantes se manifiesta a través de «valoraciones hiperbólicamente machistas»⁴⁶, como la siguiente:

A ti solo, por no hallar
mujer en el mundo sabia,
que, si la hubiera en el mundo,
sin duda es que la buscara,
me dio por maestro, de quien (vv. 893-897)⁴⁷.

Fernández Mosquera ha puesto de relieve que esta exageración en el rechazo hacia lo femenino justifica el deseo de César por escapar de su madre —y de su situación—, aunque para ello tenga que vestirse de

⁴⁴ Incluso el cabello de César parece reflejar las críticas a los peinados afeminados.

⁴⁵ Calderón, *Las manos blancas no ofenden*, p. 146.

⁴⁶ Fernández Mosquera, 2015, p. 311. Esta perspectiva encaja con la concepción radicalizada respecto a la inferioridad de las mujeres que surgió en el contexto post-trentino, Aresti Esteban, 2006, p. 59.

⁴⁷ Calderón, *Las manos blancas no ofenden*, pp. 141-142.

mujer. Más allá, sirve a Calderón para mostrar el disgusto del personaje hacia este recurso y tranquilizar al público⁴⁸.

El desarrollo del personaje de César a lo largo de la comedia es un camino hacia la reconciliación de su identidad de género, la cual le causa un grave conflicto interno⁴⁹. El disgusto con que César presenta su crianza y sus costumbres resulta hiperbólico y da pie a un machismo exagerado. César siente que la virilidad que le corresponde le ha sido denegada. Fernández Mosquera remarca, además, la funcionalidad de esta actitud, ya que

el poeta quiere subrayar que nada puede insinuar la preferencia de César por un comportamiento femenino. Esto, además de salvar su condición heterosexual, revaloriza su futura transformación en mujer por medio del cambio de vestido. Sin embargo, el peso de su rechazada educación, la gran cualidad de su canto, la ausencia de rasgos masculinos en su rostro, le encaminarán a un éxito como mujer que maldice y no espera⁵⁰.

A pesar del rechazo hacia sus circunstancias, son estas las que dan a César la ventaja con respecto a sus competidores, pues Serafina aprecia el canto de Celia, hasta tal punto que se convierte en su dama predilecta. Esta preferencia es anticipada en la conversación inicial de Teodoro con César, en la que el ayo recuerda al príncipe la historia de amor de Angélica y Medoro en el *Orlando furioso*:

Siendo así, no desconfíes,
que tu hermosura y tu gracia,
y más si es que alguna vez
donde lo escuche cantas,
podrá ser que la enamores
más por las delicias blandas
que esotros por los estruendos,
Angélica lo declara,
hermoso quiso a Medoro,
más que a Orlando altivo; trata
de enamorarla tú el gusto,
podrá ser que, si es que alcanza

⁴⁸ Fernández Mosquera, 2015, p. 311.

⁴⁹ Almoguera y Regan, 2002, p. 212.

⁵⁰ Fernández Mosquera, 2015, p. 308.

más lo bello en los festines
 que lo fiero en las campañas,
 lo que una Angélica hizo,
 una Serafina haga (vv. 1127-1142)⁵¹.

Más allá de animar a César, la mención de estos amantes parece servir también para recordar al público que los favores de la dama pueden lograrse con cualidades distintas de la virilidad tradicional que encarnan los competidores. Se hace un paralelismo con Serafina/Angélica y César/Medoro, de manera que se resalta la masculinidad de César, comparado con un héroe literario, a pesar de su incapacidad para participar en justas y torneos.

A pesar de su voluntad de construirse como hombre y dejar atrás su crianza femenina, César sigue presentando rasgos que se asocian con las mujeres. Su *alter ego*, Celia, se comporta tal y como se esperaría de una dama en la comedia:

women are expected to be essentially deceitful [...], unskilled in war or honorable actions [...], in need of protection [...], objects of exchange [...], fickle and unwilling to accommodate masculine desire, as well as beautiful, with white hands and good singing voices, associations that César exploits in his activities as “Celia” because of his sheltered childhood and his singing talent⁵².

Se puede añadir a este listado que César, cuando es Celia, se comporta como una dama tracista o tramoyera⁵³, intentando argüir trazas que frustren los intentos de los demás pretendientes. De este modo, más allá de su traje, sus acciones repetidas siguen priorizando lo femenino: el canto, las argucias y el servir a Serafina como dama.

El momento en que César recupera su masculinidad no llega cuando recupera la vestimenta masculina —el traje de Hércules con el que va a participar en una comedia de damas—, sino cuando ejerce un comportamiento de varón: intentar batirse en duelo para defender su identidad. Su disposición a desafiar a quien le afrenta demuestra que

⁵¹ Calderón, *Las manos blancas no ofenden*, pp. 149-150.

⁵² Stroud, 2000, p. 113.

⁵³ Navarro Durán, 2002.

despite his “feminine” upbringing is also prone to honorable action. When he is confronted with Lisarda’s cross-dressing for revenge, he feels that he has been dishonored and grabs his sword⁵⁴.

Este momento es decisivo para revelar la masculinidad de César, quien descubre finalmente su identidad y acepta casarse con Serafina. Sin embargo, esta bravata puede entenderse también como reflejo de su falta de experiencia, pues no es digno de un caballero retar a una dama, tal y como ha demostrado Federico y como expresa el título de la comedia.

Si la comedia se entiende como un enredo y una reconstrucción del orden establecido, la presencia de personajes que se visten y actúan conforme a roles de género inesperados supone un obstáculo, o al menos deja una puerta abierta, para la resolución final. Así, al analizar la figura de Aquiles travestido y la conclusión de *El caballero dama*, Donnell señala las dificultades que supone la recuperación del *statu quo*:

in other words, the dramatist makes an anxious attempt at reestablishing order at the close of *El caballero dama* by renaturalizing masculinity without resolving the conflicts produced through gendered performance: the destabilization of masculinity as a referent and the disorder that ensues in patriarchy⁵⁵.

Tras la revelación final de su travestismo, César recupera su identidad de hombre a través de un momento estereotípicamente masculino: el duelo. Sin embargo, como apuntaba Donnell, no se resuelve la desestabilización de la masculinidad: por un lado, su disposición a retar a Lisarda revela la poca pericia de César como varón; por otro, no ha dejado de ser el joven afeminado que su madre ha criado con costumbres de mujer. Si bien se recuperan los roles asignados socialmente, ya que César vuelve a ser el príncipe de Orbitelo y se anuncia su conversión en marido, la desestabilización de los roles patriarcales no acaba de resolverse.

Por otro lado, la *performance* que hace César de la feminidad ha querido asociarse, desde los *Queer studies*, a una posible homosexualidad del personaje. Sin embargo, esta visión no encaja con la elaboración

⁵⁴ Stroud, 2000, p. 113.

⁵⁵ Donnell, 1994, p. 64.

manifiesta de la heterosexualidad de César, tal como se presenta en el texto. Solo hay un breve momento en la comedia que podría someterse a una interpretación *queer*, la escena de la segunda jornada en la que César canta para Serafina y esta se turba:

Calla, calla, no prosigas
que ya no puedo sufrir
de la duda, si es aquesto
representar o sentir (vv. 2865)⁵⁶.

César, en este momento Celia, interpreta a Hércules, vestido de mujer y cantando sobre su enamoramiento de Yole. Su interpretación es tan realista que Serafina siente atracción por él. A pesar del traje de mujer, es necesario recordar que lo que atrae a Serafina es la representación, es decir, Hércules y no Celia. La historia mitológica sirve para mantener el decoro y justificar el disfraz, comparando a César con el héroe clásico, tradicionalmente asociado a la casa de los Austrias y al monarca Felipe IV. Desde el punto de vista del público, la situación de César es comparable a la de Hércules, quien siente un amor tan poderoso que ha dejado a un lado su fiereza, valentía y otros rasgos de masculinidad para servir a su amada.

Así, la turbación de Serafina proviene de la masculinidad subvertida, pero masculinidad al fin y al cabo. Este tipo de escenas era un recurso utilizado en el teatro áureo para captar la fascinación del público, de modo que «hints of homosexuality and Lesbianism were presented ingeniously, only to result in error of mistaken identities»⁵⁷. Las capas del disfraz permiten al dramaturgo explorar el erotismo, sin llegar a presentar un caso real de homosexualidad o lesbianismo⁵⁸. Como ocurría con la historia de Angélica y Medoro, el relato del amor entre Hércules y Yole sirve para recordar a los personajes y al público que existen otras encarnaciones de la masculinidad, como el servir a una dama, tal como hacen Hércules y César. De nuevo, las acciones masculinas toman forma en la persecución del objeto de deseo amoroso/sexual.

⁵⁶ Calderón, *Las manos blancas no ofenden*, p. 213.

⁵⁷ O'Connor llega a esta conclusión tras estudiar *El caballero dama* de Monroy y Silva (1984, p. 18).

⁵⁸ O'Connor, 1984, p. 34.

A pesar de la innovación que supone el enredo de *Las manos blancas no ofenden*, su resolución es convencional y no desafía la moral de la época. Tal y como afirma Stroud,

The comedia raises the fear of sexual fluidity, of transgression, of perversion, then calms it, yet another example of Reichenberger's dictum that the trajectory of the comedia plot is from order disturbed to order restored⁵⁹.

La presentación del disfraz de César —y, en menor medida, el de Lisarda— sirve para «explorar la identidad más profundamente y reconciliar los aspectos masculinos y femeninos dentro del individuo»⁶⁰. Así, la trayectoria de César va de la incomodidad con la situación de partida, su crianza y su aspecto mujeril, hasta la asunción final de su identidad plena y su correspondiente matrimonio con Serafina.

3. EL GÉNERO PALATINO Y LAS INTERPRETACIONES DE GÉNERO

Tanto *El monstruo de los jardines* como *Las manos blancas no ofenden*, las dos comedias calderonianas protagonizadas por hombre travestido, son comedias palatinas. *Las manos blancas no ofenden* ha sido catalogada como una comedia «a fantasía»⁶¹, es decir, un modelo pseudo-palatino con una dimensión lúdica. Como tal, se trata de una obra con una estructura propia de las comedias de capa y espada, como el enredo amoroso, pero con elementos de carácter palatino como el distanciamiento y la ambientación cortesana. Si en *El monstruo de los jardines* Calderón contaba con una apoyatura mitológica, en *Las manos blancas no ofenden* la ambientación cortesana supone una verdadera innovación. Cabe cuestionarse dónde encaja aquí el travestismo y por qué este modelo es favorable a la experimentación con un argumento como el de *Las manos blancas no ofenden*.

Ciertos sectores de la crítica han querido ver esta comedia como una llamada de atención a la feminización de la aristocracia. La ansiedad cultural sobre el género estaba omnipresente en la política del Siglo de Oro y, como señala Donnell, «especially in terms of the state's

⁵⁹ Stroud, 2000, p. 120.

⁶⁰ Almoguera y Regan, 2002, p. 213.

⁶¹ Arellano, 2017, pp. 702-705.

propagandistic attempts to feminize Imperial Spain's enemies both at home and abroad»⁶². Sin embargo, hay otros motivos de peso que justifican la llevada del travestismo al contexto palatino.

En la comedia palatina, es esencial el enredo, a través de mecanismos como el disfraz o el *role-playing*⁶³. En este sentido, el juego de travestismos cruzados de *Las manos blancas no ofenden* presenta no solo una innovación en la trama, sino una *meraviglia* teatral que complacería a los espectadores de la corte con una interpretación novedosa. En *Las manos blancas no ofenden*, el hombre vestido de mujer pasa de tener una simple función lúdica o erotizante —como ocurría en el teatro breve— a ser un elemento integral de la acción. Aunque el juego de disfraces forma parte del tono cómico de la obra, no supone la fuente principal de la comicidad, que viene dada más bien por la acumulación del enredo⁶⁴.

Por otro lado, la corte era un escenario favorable a la heterodoxia de género en contextos lúdicos y festivos. El travestismo no se daba solo en fenómenos del carnaval como las bodas burlescas, sino que formaba una parte intrínseca de géneros asociados a la corte y al canto:

Cross-dressing was a common practice on stage at peninsular and colonial courts during the initial development of the *zarzuela* in the seventeenth century. Apparently, the favorite voices in the period pertained to the highest registers, soprano and mezzo-soprano, and accordingly, women sang almost all of the parts, whether the stage roles were masculine or feminine [...]. In addition, men occasionally played comic roles as women in diverse musical productions in order to add to the fun on stage⁶⁵.

En representaciones como la zarzuela o las fiestas de damas, el travestismo era un fenómeno habitual. *Las manos blancas no ofenden* refleja también esta situación común, ya que las damas de Serafina planean representar una fiesta en su honor y piden a Celia —en realidad César— que interprete el papel de galán protagonista, ya que «su hermosura y su gracia / es bien que a todas prefiera» (vv. 1781-1782)⁶⁶.

⁶² Donnell, 2003, p. 273.

⁶³ García-Reidy, 2011, pp. 184-185.

⁶⁴ Sobre esta cuestión puede verse el concepto de «comicidad difusa», acuñado por Fernández Mosquera, 2017.

⁶⁵ Donnell, 2003, p. 233.

⁶⁶ Calderón, *Las manos blancas no ofenden*, p. 175.

Las manos blancas no ofenden se aleja de la ambientación puramente mitológica para presentar un espejo de corte, una obra en la que el enredo y los disfraces reproducen gustos y costumbres de la época: sus festejos, sus preferencias e incluso, si se quiere, sus ansiedades. El contexto palatino, favorable a la heterodoxia lúdica, facilita la aparición del travestismo no solo como un mero recurso, sino como toda una interpretación del género y los hábitos asociados a él. Calderón da una vuelta de tuerca al travestismo masculino, alejándose de su inicial función cómica, y convirtiéndolo en un elemento con una posición central.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMOGUERA, Rosa, y REGAN, Kate, «La orquestación de realidades en *Las manos blancas no ofenden* de Calderón de la Barca», en *Memoria de la palabra. Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro, Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002*, coord. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, vol. I, 2004, pp. 211-218.
- ARELLANO, Ignacio, «Los modelos de comedias cómicas y de la comicidad en Calderón», *Bulletin of Spanish Studies*, 94.4, 2017, pp. 693-709.
- ARESTI ESTEBAN, Nerea, «Género e identidad en la sociedad del siglo XVII», *Vasconia*, 35, 2006, pp. 49-62.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, Revista de Occidente, 1955. Reimp.: Madrid, SGEL, 1976.
- BUTLER, Judith, «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory», *Theatre Journal*, 40.4, 1988, pp. 519-531.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Las manos blancas no ofenden*, ed. Verónica Casais Vila, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2020.
- CANAVAGGIO, Jean, «Los disfrazados de mujer en la comedia», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del Segundo Coloquio del Grupo de Estudios sobre el Teatro Español (Toulouse, 16-17 de noviembre de 1978)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1979, pp. 133-152.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio, *Tres discursos de mujeres: poética y hermenéutica cervantinas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- DONNELL, Sidney, *Clothes Make The Men: Transvestism or Re-Dressing of Masculine Identity in Spanish Golden Age and Colonial Theatre*, Ann Arbor, UMI, 1994.

- DONNELL, Sidney, *Feminizing the Enemy. Imperial Spain, Transvestite Drama, and the Crisis of Masculinity*, Lewisburg / London, Bucknell University Press / Associated University Press, 2003.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2015.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «La comicidad difusa del enredo inverosímil: el caso de *Las manos blancas no ofenden*, de Calderón», *Bulletin of Spanish Studies*, 94.4, 2017, pp. 677-692.
- GONZÁLEZ-RUIZ, Julio, *Amistades peligrosas. El discurso homoerótico en el teatro de Lope de Vega*, New York, Peter Lang, 2009.
- LEÓN PINELO, Antonio, *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres: conveniencias y daños*, Madrid, por Juan Sánchez, 1641.
- LÓPEZ ALEMANY, Ignacio, «La representación de *Fieras afemina amor* en la proclamación de Luis I (1724)», *Hispanófila*, 169, 2013, pp. 3-17.
- MARTÍNEZ, Ramón, «Mari(c)ones, travestis y embrujados. La heterodoxia del varón como recurso cómico en el teatro breve del Barroco», *Anagnórisis*, 3, 2011, pp. 9-37.
- MCKENDRICK, Melveena, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the «Mujer Varonil»*, London, Cambridge University Press, 1974.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «La dama tramoyera», en *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja*, ed. Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega, Logroño, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Rioja, 2002, pp. 189-203.
- NAVARRO MARTÍNEZ, Juan Pedro, «La primera dama era hombre perfecto: travestismo y prácticas *queer* en Madrid en el siglo XVIII», en *Investigación joven con perspectiva de género II*, ed. Marian Blanco y Clara Sainz de Baranda, Madrid, Instituto Universitario de Estudios de Género (Universidad Carlos III de Madrid), 2017, pp. 124-139.
- O'CONNOR, Thomas Austin, «Sexual Aberration and Comedy in Monroy y Silva's *El caballero dama*», *Hispanófila*, 1984, 80, pp. 17-39.
- PEREIRA DOMÍNGUEZ, Laura, *Gestualidad y acción femeninas en espejos de damas del siglo XV*, tesis de doctorado, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2019.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de, *Obras escogidas*, ed. Germán Arciniegas, Barcelona, Océano, 2016.
- SOSA, Marcela Beatriz, «(Más)caras de la sexualidad en el Siglo de Oro español. Travestismo y metateatro en géneros breves», *Texturas*, 14, 2015, pp. 105-116.

- STROUD, Matthew D., «Performativity and Sexual Identity in Calderón's *Las manos blancas no ofenden* (*White Hands Don't Offend*)», en *Gender, Identity and Representation in Spain's Golden Age*, ed. Anita K. Stoll y Dawn L. Smith, Lewisburg, Bucknell University Press, 2000, pp. 109-123.
- ZAMORA CALVO, María Jesús, «*In virum mutata est*. Transexualidad en la Europa de los siglos XVI y XVII», *Bulletin Hispanique*, 110.2, 2008, pp. 431-447.