

«Un hermosísimo rostro de doncella»: supuestos andróginos en las novelas cervantinas

María Lourdes Simó Goberna

Barcelona

El intercambio de ropajes y atuendos entre personajes de sexo contrario ha sido un lugar común en la literatura de todos las épocas, resultando de gran productividad en aquellos géneros donde se hace necesaria la intriga, como es el caso del teatro. Si prescindimos de las prohibiciones, que no permitían la subida a escena de mujeres cuyo papel, en consecuencia, debía estar representado por un hombre, el caso más frecuente en las representaciones del Renacimiento y el Barroco era la mujer disfrazada de varón. Una popularidad parecida gozaron los disfraces varoniles en la novela. El caso contrario, varón vestido de mujer, no goza de tanta aceptación y tales papeles se desempeñan sobre todo en el teatro con prácticamente una única finalidad: la de hacer reír al público. Un caso extremo de intercambio de prendas, y del que apenas contamos con ejemplos, constituye la aparición simultánea de una mujer vestida de varón y un varón vestido de mujer. En general, es ésta una situación que se presta a equívocos de índole sexual, fomentando la creencia en el andrógino, personaje de sexo doble o dudoso, por el cual los hombres del Barroco sintieron una extrema curiosidad, como demuestra la novelita de don Francisco Lugo y Dávila titulada así¹.

¹ Francisco de Lugo y Dávila, *Del andrógino* (Madrid, 1622), en *Teatro popular (novelas)*, ed. de Don Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de la Vda. de Rico, 190€ (Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas) pp. 191-270. Especialmente las pp. 257 y ss. explican distintos casos de andróginos documentados en historiadores, fisiólogos y literatos desde la Antigüedad hasta el siglo XVII. Don Jerónimo de Barrionuevo, en sus *Avisos históricos (1654-1658)*, expresa su deseo de ir a ver a un personaje a quien «le han retoñado los genitales», convirtiéndose de mujer en hombre (ed. de don Antonio Paz y Meliá, Madrid, Atlas, 1968-1969, BAE, 221, vol. I, p. 154).

Cervantes no se sustrajo al deseo de presentar en escena mancebos disfrazados de doncella y doncellas ataviadas como varones. De sus novelas extraemos un número nada desdeñable de supuestos andróginos, mancebos y doncellas cuyos parecidos son tales que llega a confundirse su sexo, propiciado esto por su aspecto externo y sus atavíos. Tales personajes provocarán equívocos, con frecuencia no cómicos; parecen ser los frutos de una reflexión de nuestro autor sobre el vínculo más extremo entre apariencia y realidad, que es la confusión de sexos y géneros. Esta reflexión, como se verá por los ejemplos que aportamos pertenecientes a la Segunda Parte del *Quijote* (1615) y a los *Trabajos de Persiles y Sigismunda* (1618)², se hará más intensa en la producción cervantina tardía.

Cervantes había intuido la productividad literaria del cambio de sexo en la primera parte del *Quijote* (caps. 27 y 28). El cura se disfraza de infanta Micomicona, pero por lo impropio de tal vestimenta con su estado pide que sea el barbero quien asuma este papel. El barbero no se disfraza de inmediato, sino que guarda los vestidos. En el capítulo siguiente, la comitiva encontrará a Dorotea en hábito de pastor. El encuentro entre el barbero-Micomicona y Dorotea-pastor no llega a producirse, ya que el disfraz del primero resulta jocoso (habrá ciertas reminiscencias de ello en la condesa Trifaldi de la segunda parte³) en tanto que a la segunda no llega a vérselo el rostro y, cuando así sucede, a los ojos de Cardenio «no es persona humana sino divina» (28, p. 345).

En la segunda parte, casi al final, las confusiones sexuales se suceden. El primer ejemplo aparece en el capítulo 49. Sancho, recién estrenado su cargo como gobernador de la ínsula Barataria, encuentra durante su ronda nocturna a un mancebo que resulta ser una hermosa muchacha. Ésta ha trocado sus ropajes con los de su hermano, un año menor que ella, con la única finalidad de poder salir de su encierro hogareño. El cambio ha sido verosímil porque, como argumenta la joven a propósito de su hermano, «no tiene un pelo de barba y no parece sino una doncella hermosísima» (p. 413). El intercambio de prendas resulta a todas luces gratuito ya que, si bien la sociedad de la época aceptaba, con ciertos reparos, el disfraz varonil, no hay por qué, en las circunstancias citadas, disfrazar de mujer al mancebo. El profesor E. C. Riley señala que ésta es una de las historias embrionarias del *Quijote*, botón de muestra de la capacidad de sugestión cervantina⁴. Augustin Redondo explica el cambio bidireccional de sexos por el ambiente festivo y carnavalesco que se respira en tierras de los duques desde la llegada de Don Quijote y Sancho⁵. La aventura de los dos hermanos va precedida por unos capítulos en los que los protagonistas son hombres disfrazados de

² La numeración de capítulos y páginas, ambos en cifras árabes, se referirá a las ediciones siguientes: Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Andrés Murillo, 3ª ed., Madrid, Castalia, 1982 (Clásicos Castalia, 77 y 78), vols. I y II; Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Juan Bautista Avall-Arce, Madrid, Castalia, 1970 (Clásicos Castalia, 12).

³ Tanto la infanta Micomicona como la condesa Trifaldi llevan barbas y antifaz. Los escuderos de ambas son barbudos en extremo. Compárense *Quijote*, I, 27, p. 327 con *Quijote*, II, 36, p. 324 y 39, p. 338.

⁴ Edward C. Riley, *Introducción al «Quijote»*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 196-197.

⁵ En efecto, el profesor Augustin Redondo, a propósito del gobierno de Sancho en la ínsula, afirma: «En realidad, todo el episodio posee una estructura carnavalesca. Es lo que ilustran, por ejemplo, el empleo de disfraces (de Sancho y de los que participan activamente en la burla) y el cruce de sexos (lance de la doncella vestida de hombre, cuyo hermano lleva un traje de mujer, [II, 49 y 51])» («El *Quijote* y la tradición carnavalesca», *Anthropos*, 98/99, 1989, pp. 93-98, en la página 96).

mujer. En el capítulo 35, durante la cacería que organizan los duques para Don Quijote, se presenta Dulcinea encantada cuyos velos dejan entrever «un hermosísimo rostro de doncella» (p. 313). Como sabemos, Dulcinea es un paje del duque, industriado por el mayordomo, el cual va vestido de Merlín y que luego interpretará magistralmente a la condesa Trifaldi. Son destacables las cualidades interpretativas de este mayordomo, calificado por Cervantes de «muy discreto y muy gracioso» (p. 367), adjetivos que cuadran muy bien con la idea que del «bobo» o «gracioso» de la comedia se tenía en el Barroco⁶. El episodio de la ínsula se enmarca, a mi parecer, en un ambiente teatral más que carnavalesco, donde el intercambio de prendas va más allá del puro juego y supone un reto para quienes lo ponen en práctica, el reto de confundir a quienes los observan. Por otro lado, el acto gratuito, propio de la mentalidad barroca, aflora en este anecdótico episodio contado, según todos los indicios, para admiración de los lectores⁷.

El segundo caso de cambio bidireccional de sexos se encuentra en el capítulo 63. Ana Félix, vestida de hombre, es capturada en la playa de Barcelona. A punto de ser ejecutada, refiere su disfraz y el de su prometido, Don Gaspar Gregorio, a quien ha dejado en tierra de turcos prudentemente vestido de mujer «porque —como argumenta la hija de Ricote— entre aquellos bárbaros turcos más se tiene y estima un mochacho o mancebo hermoso que una mujer, por bellísima que sea» (p. 528). La veracidad de esta frase ha sido comprobada por diversos críticos siguiendo la *Topographia* de Diego de Haedo⁸. Sin embargo, al igual que el mancebo del capítulo 49, su hermosura le hace parecer realmente una doncella, de tal modo que el rey turco hace «designio de guardarla para hacer presente della al gran señor» (p. 528). Esta vez, el intercambio de prendas está dotado de móvil dramático: mientras que el disfraz varonil de Ana Félix, producto de sus aventuras por mar, no la aleja de otras heroínas protagonistas de obras sobre tema turco del Siglo de Oro, el disfraz de don Gaspar Gregorio es posiblemente más original, ya que ni en novelas ni comedias anteriores a Cervantes aparecen hombres ataviados como moras en Berbería, tema al que nuestro autor ya se había acercado en *La gran sultana*⁹.

⁶ El mismo don Quijote, en el cap. 3 de esta segunda parte, elogia al «bobo» de las comedias con idénticas palabras: «Decir gracias y escribir donaires es de grandes ingenios: la más discreta figura de la comedia es la del bobo» (p. 64). Concuera con las palabras de *El Pinciano*: «Éssos son unos personajes que suelen más deleytar que cuantos salen a las comedias» (*Philosophia antigua poética*, ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, 1953, vol. III, p. 55).

⁷ Al respecto de la *admiratio* en literatura, puede servir como punto de partida y de referencia el clásico análisis de Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1971, pp. 141-154.

⁸ «La sodomía se tiene, como diximos, por honra, porque aquel es más honrado, que sustenta más garçones y los zelán más que las propias mugeres y hijas» (Diego de Haedo, *Topographia e historia general de Argel, repartida en cinco tratados*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba y Oviedo, 1612, f. 38 a).

⁹ En *La gran sultana*, Zelinda es en realidad Lamberto, enamorado de Clara, llamada Zaida en el serrallo. Al ser descubierto por el Gran Turco, debe fingir que es una doncella transformada en varón por designio de Mahoma, resultando así una especie de andrógino semejante a los que se citan en la nota 1 del presente artículo; véase *La gran sultana*, en *Teatro completo* (ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas), Barcelona, Planeta, 1987 (Clásicos Universales Planeta, 133), pp. 372-456, especialmente la p. 450.

Con posterioridad a Cervantes, Juan de Matos Frago, en su comedia titulada *La Corsaria Catalana*, presenta otro caso de mancebo disfrazado de mora. Hay más ejemplos, pero todos, al igual que el citado, son posteriores a nuestro autor.

Finalmente, el mejor y más complicado ejemplo de cambio bidireccional de sexos aparece en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Persiles-Periandro debe ataviarse como una doncella para rescatar a su hermana-prometida. No es la vestimenta lo que admira a quienes le ven disfrazado, sino, al igual que en los casos de Dulcinea encantada, del mancebo de la ínsula y de Don Gaspar Gregorio, su impresionante belleza:

y de muchos y ricos vestidos de que venía proveído por si hallaba a Auristela, vistió a Periandro, que quedó, al parecer, la más gallarda y hermosa mujer que hasta entonces los ojos humanos habían visto, pues si no era la hermosura de Auristela, ninguna otra podía igualársele. Los del navío quedaron admirados; Taurisa, atónita; el príncipe confuso; el cual, a no pensar que era hermano de Auristela, el considerar que era varón le traspasara el alma con la dura lanza de los celos... (libro I, cap. 2, p. 60)

Observemos que la belleza de Periandro confunde al príncipe Arnaldo, quien debe obligarse a pensar que aquella gallarda mujer que está viendo es un varón como él.

Unos capítulos más adelante, Sigismunda-Auristela será capturada en traje de varón, aunque su hermoso rostro no pueda ocultar su condición femenina. Ruth El Saffar cree ver en el *Persiles* un perfecto ejemplo de andrógino, ya que el intercambio de ropajes posee una significación implícita, más allá del travestismo o la asexualidad¹⁰. Persiles y Sigismunda son hermanos en apariencia, pero enamorados en la realidad descubierta al final de sus trabajos. Los dos configuran un todo formado por la unión y complementariedad del masculino y el femenino. Es por ello que, al cambiar sus ropajes, la belleza de Periandro-Persiles se asemeja a la de Auristela-Sigismunda de tal forma que provoca la sorpresa de quienes le observan.

Por otro lado interesa destacar que en las novelas de Cervantes nunca el disfraz femenino proporciona una imagen grotesca u hombruna, con excepción del cura y de la Trifaldi; antes al contrario, los mancebos disfrazados de mujer pueden asumir un rol femenino ya que carecen de barbas y su rostro es hermoso. El ejemplo más destacable es Periandro, tal como hemos visto más arriba. Ello demuestra que a las tradicionales preocupaciones cervantinas por el juego de apariencias y realidad y sus manifestaciones literarias habría que añadir una reflexión, que el autor debió de hacerse en su madurez, cuando ya tenía establecida su teoría de la novela. Esta reflexión incide sobre la fusión de lo masculino y lo femenino, de los opuestos complementarios que, en la lengua literaria, se traduce en la confusión genérica. Cide Hamete Benengeli, curiosamente y sólo en la segunda parte del *Quijote*, se muestra dudoso al mencionar árboles y animales: pollinos/pollinas (cap. 10, p. 107), lobos/zorras (cap. 37, p. 329), encina/alcornoque (cap. 60, p. 491), haya/alcornoque (cap. 68, p. 554). La confusión, dejando de lado el significado literal de las palabras, es especialmente genérica.

Concluyendo: si por andrógino entendemos aquel individuo de sexo doble o dudoso, las novelas cervantinas son las primeras en ofrecer personajes que cumplen tal característica. Por otro lado, esta búsqueda evidente del equívoco sexual por parte de

¹⁰ Ruth El Saffar, «Fiction and the androgyne in Cervantes», *Cervantes*, vol. III, nº 1, 1985, p. 38: «The androgyny projected here and affirmed at the end of the work is not, however, to be confused either with transvestism or asexuality, both of which are characteristic of the pastoral».

nuestro autor se inserta en un proceso de perfeccionamiento creativo, cuyo último ejemplo sería el *Persiles* y del cual encontramos interesantes muestras en la segunda parte del *Quijote*. Es en esta novela —el mejor ejemplo de «engaño a los ojos» de nuestra literatura— donde, además del cambio bidireccional de sexos, se produce una confusión de los géneros masculino y femenino, reflejada en la poderosa dialéctica verbal de Cide Hamete, su supuesto autor.

*

SIMÓ GOBERNA, María Lourdes, «“Un hermosísimo rostro de doncella”: supuestos andróginos en las novelas cervantinas». En *Criticón* (Toulouse), 69, 1997, pp. 111-115.

Resumen. Uno de los pilares que sustenta la teoría de la novela cervantina es la temprana preocupación por el juego de apariencia y realidad. Al llegar a la madurez, Cervantes amplía sus reflexiones, trasladándolas al campo de la sexualidad, y presenta casos de confusión entre hombres y mujeres, más allá del mero intercambio de ropajes. Los ejemplos se suceden en el *Quijote* II. Ello culmina en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, claro exponente de andróginos, pues ambos configuran un todo, formado por la complementariedad del masculino y el femenino.

Résumé. Un des fondements de la théorie cervantine du roman est la préoccupation de l'auteur pour le jeu entre apparence et réalité. Cervantes, dans son âge mûr, approfondit sa réflexion, qu'il applique au domaine de la sexualité, avec, par-delà le simple échange de vêtements, l'étude de cas de confusion entre hommes et femmes. Les exemples qu'on trouve dans la deuxième partie du *Quichotte* débouchent, dans *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, sur l'existence de personnages androgynes, figures d'un tout unissant complémentaiement le masculin et le féminin.

Summary. One of the supports that maintains Cervantes's theory of the novel is his early consideration about the play between appearances and reality. In their maturity, our writer extends these reflections at the sexual background, and presents some cases of confusion between men and women, beyond the simple clothes's exchanges. The examples are frequent in *Quijote* II. But are *Persiles* and *Sigismunda* (in the novel that bears their names) an evident demonstration of androgyny; both shape a whole, formed by the complementarity of masculine and feminine.

Palabras clave. Cervantes. *Quijote*. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Andróginos.

Teatro Español del Siglo de Oro

Base de datos de texto completo en CD-ROM y en el World Wide Web

- *Teatro Español del Siglo de Oro* presenta por primera vez en CD-ROM y en el World Wide Web el conjunto de las obras dramáticas de los principales autores de los siglos XVI y XVII, en sus primeras ediciones. El investigador tiene en sus manos la posibilidad de manejar simultáneamente más de 800 textos y efectuar búsquedas en múltiples campos para obtener resultados precisos y elaborar estudios de gran rigor científico.
- Esta edición electrónica del *Teatro Español del Siglo de Oro* constituye una nueva dimensión para la INVESTIGACIÓN, una creativa herramienta para la ENSEÑANZA y una obra de referencia para las BIBLIOTECAS.
- Profesores, estudiosos, historiadores y bibliotecarios encontrarán en esta obra una herramienta definitiva de trabajo e investigación, que les permitirá realizar búsquedas en diferentes índices y campos: palabras clave, título, personaje, autor y género. También es posible combinar los términos de búsqueda que desee, usando operadores booleanos, de proximidad y el truncamiento.

Solicite información sin compromiso:
Chadwyck-Healey España.
C/Juan Bravo, 18-2ºC. 28006 Madrid.
Tlf. 91 - 575 55 97.
Fax: 91 - 575 98 85.
URL: <http://www.chadwyck.co.uk>.
E-mail: editor@chadwyck.es



CHADWYCK-HEALEY