

HOMBRE O MUJER, CUESTIÓN DE APARIENCIA UN CASO DE TRAVESTISMO EN EL TEATRO DEL XVIII

MARÍA Angulo Egea

Universidad San Jorge

RESUMEN

Este trabajo reflexiona sobre el papel de la mujer dentro y fuera del teatro del siglo XVIII por medio del análisis de la comedia sentimental *La dama misterio, capitán marino* y de las declaraciones de su autora María de Laborda en el prólogo a la comedia. Esta pieza teatral tiene un notable interés por dos aspectos fundamentales para el período en el que está enmarcada y para el género literario al que pertenece: está escrita por una actriz y protagonizada por una mujer, pero además, se reivindica un papel femenino más activo en la sociedad, haciendo un particular uso del recurso del travestismo teatral en el desarrollo de la comedia. Este estudio se ocupa de explicar la figura y la obra de María de Laborda, desde su marginalidad, pero con su capacidad de innovación, dentro del panorama teatral de finales del Setecientos.

Palabras clave: teatro del siglo XVIII, María de Laborda, comedia sentimental, travestismo teatral.

ABSTRACT

This work reflects about the role of women inside and outside the XVIIIth Century Theatre, by way of an analysis of the sentimental comedy *La dama misterio, capitán marino* and her author's words, María de Laborda, in its Prologue. This theatrical play has a remarkable interest for the period it was created and the literary genre it belongs to for two reasons: a woman wrote it, and the main character is also a woman, and besides, it claims for a more active feminine role in society. For that, it makes use of a particular resource: travestism in the theatre in the comedy development. This study explains the work and figure of Maria de Laborda, since her marginality but with

her capacity for innovation inside the theatrical landscape of the last decades of the Eighteenth century.

Key words: XVIIIth Century Theatre, María de Laborda, sentimental comedy, travestism in theatre.

No son muchas las piezas teatrales escritas por mujeres en el siglo XVIII; un período escénico caracterizado por el enfrentamiento entre dos modos de ver la representación escénica. Ni los autores populares ni los ilustrados –ni desde luego el público– aceptaban con naturalidad la capacidad de creación literaria de una mujer. Por ello y por otras razones, tiene un notable interés una muy poco conocida pieza teatral, escrita por María Laborda, en la que encontramos también un hecho singular: una nueva manera de utilizar el recurso del travestismo teatral como elemento de reivindicación femenina.

La actriz madrileña María de Laborda aportó a la escena sentimental de finales del XVIII una comedia en prosa, en cinco actos, titulada, *La dama misterio, capitán marino*¹. Pocos datos se tienen de esta actriz que, tan solo por esta comedia, aparece recogida en los catálogos sobre las dramaturgas españolas del XVIII de Serrano y Sanz (1975: II, 1: 1-2), Herrera Navarro (1993: 329), Hormigón (1996-97: 261, 585-586) Bordiga Grinstein (2002: 203-206) y Palacios Fernández (2002: 204-205). Perteneció a una familia de actores² y en su juventud ejercía como cómica de la legua. En 1773, formaba parte de la compañía que representaba en el teatro de Villanueva de los Infantes (Ciudad Real), como cuarta dama (Bordiga Grinstein, 2002: 203), y en las décadas finales del siglo XVIII y principios del XIX, actuaba en los teatros de Madrid (Palacios Fernández, 2002: 204). Se puso de nombre artístico Margarita de Castro; sin embargo, *La dama misterio, capitán marino* la firmó como: María de la Gorda Bachiller. Pseudónimo que puede entenderse como un juego de palabras por el que la actriz se burla de su condición de escritora, para tratar de ganarse el favor del público. Esto no puede ser una casualidad, seguramente

1. Se conservan dos apuntes manuscritos de la comedia en la Biblioteca histórica de Madrid (Tea 1-107-14). El apunte A parece ser el original y contiene correcciones y párrafos marcados por la censura, aunque no se conserva la licencia y aprobaciones habituales. No se tiene noticia de que se representase. Sin embargo, se puede reconocer una firma, que Bordiga Grinstein (2002: 203 y 214) identifica como la del censor Francisco Cavallés Muñoz, con lo que la estudiosa entiende que fue escrita, censurada o vuelta a censurar en el período en el que éste ejerció como censor. Esta firma aparece también en *Las esclavas amazonas* de María Rosa de Gálvez en 1817.

2. Sus hermanas, Francisca y Ventura Laborda, se dedicaron al arte dramático y se casaron con sendos actores. Ventura contrajo matrimonio con Francisco Baus, con quien tuvo una hija, Joaquina, que con los años sería la madre del dramaturgo Manuel Tamayo y Baus (Bordiga Grinstein, 2002: 203).

la autora jugó a «engrandecer» las referencias burlescas que encierran este apellido para contar con la condescendencia masculina, en concreto con la de los censores³.

María Laborda como otras eventuales dramaturgas, María Cabañas o Mariana Alcázar, formó parte del entramado teatral del Setecientos en calidad de actriz. Su ejercicio interpretativo en los coliseos de la época les aportó a estas mujeres un conocimiento profundo del medio teatral, de las necesidades y de las demandas del público. Seguramente su grado de influencia en la escena española fuera ya destacado por su actividad sobre los escenarios a la hora de interpretar y ayudar a poner en pie una obra⁴. El caso de Joaquina Comella y Beyerman, la hija del conocido dramaturgo Luciano Francisco Comella, sería parecido en cuanto a su vinculación y conocimiento del medio teatral, aunque no fuera desde dentro mismo de una compañía teatral, sino que su competencia dramática proviniese de acudir habitualmente con su padre a los coliseos y trabajar mano a mano con él en sus comedias⁵.

Pero estos ejemplos no son sino las escasas aportaciones constatables de las mujeres (al menos los textos-testimonios firmados de su puño y letra) en el panorama dramático de la época. Este hecho coloca las pocas piezas de estas escritoras en la marginalidad dentro del teatro español. Son textos singulares concebidos desde esos márgenes, por lo que resulta relativamente fácil, como sucede con *La dama misterio*, *capitán marino* encontrar discursos, posturas y reivindicaciones impensables en otros autores, como Trigueros, Iriarte o Moratín, pertenecientes a un entramado político-cultural más o menos influyente.

En numerosas ocasiones se ha comentado la capacidad de innovación que tuvieron los dramaturgos populares con respecto a los neoclásicos del XVIII (Palacios, 1998). Las piezas de Rodríguez de Arellano o de Zavala y Zamora, entre otros, dan cuenta de cambios y de comportamientos sociales novedosos porque escribían también desde estos márgenes, por y para el pueblo, y a cambio de una retribución económica. Es esta marginalidad la que les da

3. Como se sabe, «bachillera» era el nombre despectivo con el que se calificaba a las mujeres que estudiaban o tenían inquietudes intelectuales. Nada más comenzar *La dama misterio*, *capitán marino* en el primer diálogo, el Barón de Negllint denomina a su hermana «caprichosilla» y «bachillera», por rebatirle y argumentarle.

4. Para María Cabañas y Mariana Alcázar en tanto que dramaturgas, véase el estudio de Emilio Palacios (2002: 224-227).

5. Joaquina Comella tiene una tonadilla escénica titulada *La Anita*, aunque parece que colaboró con su padre en la escritura de muchas otras piezas. En 1998 (76-90) publiqué un artículo en el que estudio en detalle esta obra, su aportación al género y al teatro breve de la época, así como la figura de la dramaturga.

al tiempo independencia y cierta libertad de actuación; menos prejuicios estéticos. Estos hombres de teatro ya no escuchaban los gritos de Plauto y de Terencio, por hacer una alusión a las declaraciones de Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*, animados, como estaban, por el griterío del público de los coliseos, que premiaba con su asistencia el quehacer dramático.

Si trasladamos esta realidad al terreno de las mujeres, de las actrices (gremio especialmente mal visto) y al mundo del teatro, los límites de lo posible se amplían en la medida en la que se reduce la capacidad de influencia de estas autoras y de sus obras, en tanto que se restringen y prácticamente anulan las opciones de salir al estrado y de convertirse en un discurso audible y compartido.

La dama misterio o el capitán marino y el «prospecto» que antecede a la comedia son las únicas fuentes de información reales sobre las que podemos especular y entender como opiniones de la autora. Y lo cierto es que, a pesar de los convencionalismos de prólogo y comedia, es posible vislumbrar entre sus intenciones una cierta defensa de las mujeres y la reivindicación de un papel más activo en una sociedad dominada por los hombres.

Las circunstancias profesionales y vitales de estas autoras-actrices, salvando pequeñas distancias, me parecen similares. Por ello, considero que sus aportaciones teatrales también están cercanas, con independencia de que las obras de Alcázar, Cabañas o Joaquina Comella sean piezas de teatro breve, mientras que Laborda acomete una comedia sentimental.

No creo que se pueda hacer en estos y en otros casos una distinción radical entre dramaturgas neoclásicas y dramaturgas de teatro popular. Sobre todo, si esto supone incluir a María Laborda dentro de las traductoras o seguidoras de las normas neoclásicas. *La dama misterio, capitán marino* como analizaremos más adelante, no encaja en estos patrones de regularidad, por mucho que los reivindique su autora en el prólogo de la comedia. Y ella misma seguramente tampoco podría equipararse ni en cultura, ni en contribuciones literarias, a María Lorenza de los Ríos, la marquesa de Fuerte-Híjar, a María Rosa de Gálvez o a María Rita de Barrenechea. Que *La dama misterio, capitán marino* sea o no una traducción no permite incluir la pieza dentro de la estética teatral clasicista. Otra cosa es que reproduzca nuevas corrientes estéticas, como las que encarnan los dramas burgueses y comedias sentimentales de finales del XVIII y principios del XIX. Esta realidad emparenta la pieza con las traducciones, adaptaciones y creaciones de otros dramaturgos populares del período, como Valladares de Sotomayor, Zavala y Zamora, Rodríguez de Arellano y Comella.

YO NO ESCRIBO POR VANIDAD⁶

En el prólogo o «prospecto» a *La dama misterio, capitán marino* encontramos los tópicos de «falsa modestia» habituales en este tipo de textos que tratan de conseguir el favor del público lector, si no directamente del censor, como en este caso. En primer lugar, Laborda hace alusión a los dos monstruos que la atemorizan en esta empresa como escritora: la sátira y el desprecio; y, en segunda instancia, se presenta a sí misma como un ser insignificante, el más «leve átomo del globo literario». También se disculpa por los posibles errores del drama ya que es su primer «ensayo». Declara que no escribe por vanidad, sino por «una mera distracción de mis penosas tareas». Aún más, señala: «mi ocupación, estado y fortuna no me permiten perfeccionarle con mis cortos conocimientos».

Hasta aquí los *clichés* que debe reproducir cualquier mujer que se decidiera a escribir en el Setecientos. Lo primero era disculparse por coger la pluma⁷. Sin embargo, María continúa afirmando que son los designios del Ser Supremo los que la han dotado de un alma «racional» y le han adornado del «admirable don de la palabra», para poder plasmar «una parte de las muchas ideas» que animan su corazón. Luego es un ente racional, tiene un don y además muchas ideas. Declaración verdaderamente sorprendente para una mujer del XVIII. Y no se frena aquí la escritora, sino que insiste, y extiende estas competencias a algunas otras damas cuando señala que: «como el alma produce las ideas sin distinción de sexos, nos presentan las historias algunas mujeres que han competido en ingenio y valor con los hombres más memorables». La autora compone este «drama cómico» con la intención de sacar a la luz un prototipo o modelo de mujer con ingenio y valor. De hecho, considera que «las damas españolas entre las gracias de Venus, saben tributar holocaustos a Minerva. Dichosa yo, si logro que estimuladas de mi ejemplo, abandonen una de las muchas horas que pierden sin fruto, y traten de emplearla en corregir mi obra con otras más dignas de atención. ¡Cuánto sería mi placer si llegase a verlas tan amantes de la literatura, como son de las modas extranjeras!».

Esta actitud de «feminista militante», como la califica el profesor Palacios Fernández (2002: 205), se ve una vez más atenuada por medio de convencionalismos a los que recurre para no soliviantar en exceso al auditorio. Por ello, habla de la «fecundidad» como primera y primordial función de la mujer, por

6. Este «Prospecto de la autora» fue publicado íntegramente por Bordiga Grinstein (2002: 204-205).

7. Helena Establier (2006: 179) habla de «esquizofrenia» a la hora de referirse a la situación que vivían las mujeres que tenían vocación literaria, pero que estaban sometidas a una tradición que entendía contra natura que una mujer cogiera la pluma en el XVIII.

la que deja «al hombre el cuidado de cultivar su talento para desplegarle después en fortificar la cadena de la sociedad». Desde estas convicciones, María Laborda afirma haber compuesto el carácter de su heroína Rebeca Wesfield: «grande y singular en acciones varoniles, sin dejar de llenar los deberes que le impuso su débil sexo». Exigencia y parámetros en los que quedan insertadas todas las recreaciones teatrales de mujeres aguerridas y heroicas, y fueron muchas, que recoge el teatro del XVIII desde la protagonista de *La esclava del Negro Ponto* de Luciano Comella hasta «la mujer varonil» de la pieza homónima de Mor de Fuentes⁸.

Asimismo, se suma la autora a los seguidores del canon neoclásico, cuando afirma que ha compuesto su obra y personajes conforme al concepto de imitación, de decoro y a las tres unidades clásicas:

«Tal vez habré bosquejado un retrato sin original [por la protagonista], pero me lisonjeo que no faltará semejanza en muchos de sus rasgos. En los demás personajes, expreso sus pasiones sin faltar al decoro de su clase. El joven Evaristo parecerá demasiado débil y condescendiente a primera vista, pero examinada su situación cómica, se conocerá que su condescendencia es efecto preciso de las circunstancias, y estas no parecerán tan violentas si se atiende a que los acontecimientos de muchos meses, y aún años, tienen que reducirse al corto período de un día. La interesante Teodora se retrata ella misma. Su alma virtuosa la presta el mejor brillo; y debo decir en honor de mis compatriotas, que entre nuestras jóvenes señoritas, conozco muchas, que pueden ser copia de tan bello original».

La autora presenta su obra como verosímil ya que el público y los protagonistas pueden identificarse con facilidad. Para que, como ha subrayado Mónica Bolufer (2007: 13), los hombres y las mujeres, por una especie de procesos de ósmosis, se empapasen de los sentimientos y virtudes de los personajes, que sufrieran sus penas y se complacieran con su felicidad.

Laborda afirma seguir parámetros reformadores clasicistas frente a la línea más populista del teatro. Declaraciones que sin lugar a dudas van dirigidas a sus posibles censores. Les advierte de que esta comedia cumple con la normativa, pero lo cierto es que el estilo romancesco, la cantidad de subtramas, de enredos y los largos parlamentos ponen en tela de juicio la teatralidad misma del texto, que, en ocasiones, parece más un relato que un drama.

8. Rosalía Fernández Cabezón subraya la proliferación de este tipo de protagonistas en el teatro español de fines del siglo XVIII y analiza un corpus de piezas bastante amplio de esta época que permite extraer algunas conclusiones interesantes sobre la mujer guerrera en la dramaturgia del Setecientos (2003). Otro estudio importante sobre la mujer y la guerra en el teatro del siglo XVIII puede verse en Lafarga (2000).

En parte por este motivo, y por la tendencia entre las dramaturgas a dedicarse a las traducciones, Serrano y Sanz entendió que *La dama misterio, capitán marino* podía ser también una traducción. Y esto es lo que se ha venido repitiendo, pero no se conoce ningún texto concreto, ni pieza teatral, ni novela, de la que partiera Laborda. La narratividad y longitud de los parlamentos hacen pensar más en la adaptación y en el proceso de teatralización de una novela que en un drama.⁹ La ubicación en la campiña no es sino un lugar común en las piezas de finales del XVIII y principios del XIX, fueran o no traducciones. Estos condes y burgueses en las afueras de la gran ciudad, con sus disquisiciones frente al honor y la virtud, con su idealización de la vida del campo, bueno más que del campo, del jardín, de la naturaleza controlada, de su tranquilidad, frente al ritmo de las ciudades, fueron los protagonistas absolutos del teatro sentimental de esta época. Ya a finales de siglo el deslumbramiento por la ciudad no se entendía como un elemento de enganche para el público de los coliseos. Se realizaba el retorno al campo, a la casa en las afueras, al espacio no contaminado por las corruptelas ciudadanas, el lugar de descanso y veraneo de los nuevos burgueses. Las comedias de Goldoni, que con tanta profusión fueron adaptadas al teatro español, recrean muy bien estos ambientes. Situar, por otro lado, estas piezas en el extranjero, como es el caso de la campiña inglesa en la obra que comentamos, permitía relajar algunas costumbres y dar por válidas situaciones que difícilmente serían aceptadas dentro de la geografía española. Con todo, no es sino un juego porque, como sucede en esta comedia, se trataba más que nada de un marco medianamente exótico, ya que, al final, estas piezas sentimentales se desarrollan preferentemente en una urbe, en la corte o en sus alrededores, por lo que las coordenadas espaciales concretas terminan por difuminarse. No es relevante en estas piezas si su desarrollo tiene lugar en una casa de campo a las afueras de Londres, de París, o de Madrid. Las ideas son las que marcan el mapa espacial y temporal, y no al revés. Esta, como otras comedias, no muestra unas costumbres inglesas diferentes de las españolas. Todo es una convención para sacar a debate una vez más ideas como el concepto obsoleto del honor frente a la moderna virtud; el papel de la mujer en el nuevo panorama social, lo que cuestiona también el del hombre; los matrimonios de conveniencia o por inclinación de los cónyuges, etc.

La dama misterio, capitán marino recoge todo esto, sí, pero hay un toque transgresor, una pequeña subversión de las costumbres y esto principalmente es lo que queremos analizar en este trabajo. Aspecto que nos permite concluir

9. Agradezco a la profesora María Jesús García Garrosa sus consejos en este terreno.

que la pieza sea una creación o adaptación muy personal de la autora, ya que su tono reivindicativo engarza directamente con el del prólogo.

Por otro lado, no deja de ser interesante que la escritora antepusiera un prólogo a su comedia. Está claro que se vio obligada a justificar su «atreimiento» no solo ante los lectores, sino muy especialmente ante los censores, que seguramente no verían con buenos ojos una comedia escrita por una mujer, una actriz, y protagonizada además por otra mujer que se pasa todo el drama vestida de hombre y ejerciendo de tal. No tiene otro sentido este «prospecto» ya que la obra no parece que tuviera opciones de ser publicada; y que ni siquiera llegó a estrenarse¹⁰.

REALIDADES Y APARIENCIAS: PATRONES DE CONDUCTA FEMENINOS

Hace unos años realicé un estudio sobre el papel de las mujeres en las comedias sentimentales de finales del XVIII y principios del XIX, centrándome en la producción del dramaturgo popular Luciano Francisco Comella, y como algo irremediable se impuso para aquel trabajo el título de «Fingir y aparentar» para definir el modo de actuar de las mujeres en estas piezas. Y fue así porque en el teatro de la época lo habitual no era que las mujeres expresasen sus deseos y necesidades abiertamente, sino que las normas sociales les obligaban a idear subterfugios, a fingir y aparentar lo que no se era (Angulo Egea, 2002).

Si en el teatro el juego entre lo real y lo aparente parece un recurso casi connatural a esta manifestación estética, cuando uno se adentra en el territorio emocional de las comedias sentimentales del Setecientos, esta ambivalencia entre la realidad y las apariencias se materializa en el papel y la actitud de las mujeres dentro de los nuevos parámetros sociales de la incipiente burguesía. Aparecen una serie de personajes femeninos tratando de salir a flote, de ocupar un lugar visible, de socializarse en los nuevos espacios urbanos. Desplazamiento físico de la mujer, de la casa y la iglesia, al salón, la tertulia, la calle y el café, que conllevaba también un cambio de mentalidad y que estas comedias sentimentales reflejan de modo singular¹¹. Se aprecian las dificultades de las mujeres del Setecientos por integrarse en estos nuevos espacios de sociabilidad, así como por lograr importantes parcelas de autonomía, tales como escoger su matrimonio. Estas comedias reflejan el mundo de las apariencias en el que se desenvuelven los personajes femeninos ante la dificultad

10. Los catálogos sobre las representaciones del siglo XVIII y XIX no recogen la pieza.

11. Véase con respecto al género dramático– sentimental en el XVIII los conocidos estudios de Pataky Kosove (1977), García Garrosa (1990) y Cañas Murillo (1994).

de mostrar sus deseos e inquietudes directamente. Las «estrategias del parecer» se ponen de manifiesto exponencialmente en este teatro de finales del XVIII¹². Es la denuncia moratiniana de «el sí de las niñas» en su comedia. Ese sí afirmativo que oculta más bien un *si* condicional. Una especie de «si no queda otro remedio». La representación de estas actitudes se hace patente en estos textos. Dramaturgos o novelistas (la novela sentimental reproduce este mismo tipo de personajes y de tensiones emocionales)¹³ detectaban estas estrategias femeninas y las convertían en recursos escénicos o narrativos de entretenimiento, generadores de intriga, de emoción. No se trataba de invertir ningún orden social, si acaso de reconducir alguna desviación. Pero, con todo, allí aparecen mujeres resolutivas, emprendedoras, atrevidas, valientes, desdenosas, discutidoras... con lo que se ampliaba el imaginario de lo posible, aunque estas posturas fueran reprendidas o finalmente reconvertidas. Lo interesante en estas piezas se daba más en el proceso que en el final, convencional y conocido por el público.

Estos autores del Setecientos redujeron las actitudes relajadas o liberalizadas femeninas a un sistema binario de dos tipos diferentes y muy significados: las petimetras y las bachilleras.

Las primeras, frívolas, insustanciales, materialistas y gastadoras. Solo pendientes de las modas y del lucimiento¹⁴. Enfrentadas, además, ideológicamente, con un supuesto patrón femenino nacional: la maja. Qué mejor manera de desacreditar a una mujer, a un sector femenino, que enfrentarlo con otro. En este caso, para, desde la marcialidad de las majas, ridiculizar la preocupación por las modas, los ademanes y vestimentas de las petimetras. Asunto, por otro lado, económico que sin duda sería el que preocupaba a los maridos de estas mujeres, y, en lo que respecta al dispendio y al mal ejemplo de administración familiar, también afectaba a la sociedad en general¹⁵. Por no hablar de los paseos de estas petimetras, casi «desfiles» (habría que lucir esos modelos ¿no?)

12. Mónica Bolufer habla de «la retórica de las apariencias» (1998: 170-210).

13. Así lo registra Joaquín Álvarez Barrientos en su trabajo sobre la novela del XVIII (1991) y de un modo más específico cuando se ocupa del modelo femenino en este género (1985).

14. La profesora Rebeca Haidt (1998: 110) las define perfectamente en su libro: «Petimetras are female characters uncontrollable within the domestic space; they are self-absorbed daughters, overspending wives or flirtatious women whose desires and habits defy the cultural parameters within which 'appropriate' feminine behavior is to develop. Petimetras resist doing housework, refuse to curb their spending on luxuries, and would rather read French than remember what they have been taught are the proper occupations for women».

15. De este aspecto económico de la petimetrería se ocupa Rebeca Haidt en profundidad en algunos de sus últimos trabajos (1999, 2007).

y de sus acompañantes (cortejos). Las críticas a la petimetrería además se vinculaban con el gusto por lo francés; luego, excesivo, amanerado, hortera y cursi; frente a la sobriedad, recato y sencillez española.

Y, del otro lado, las bachilleras, asiduas lectoras, marisabidillas, cultas, interesadas por el estudio, pero despreocupadas por el matrimonio, sin un especial interés por casarse, ni por tener hijos. Este personaje de la «bachillera» o «doctora» se hizo familiar en la literatura de la época y era algo más que el equivalente femenino del «erudito a la violeta» que satirizara Cadalso. «Venía a representar los usos del saber que se consideraban censurables en las mujeres, porque iban más allá de las utilidades domésticas y sociales que los ilustrados les reconocían o porque amenazaban el dominio que los hombres ejercían sobre la cultura» (Bolufer, 1998: 146). Este tipo teatral solía ser desengañado en una especie de anagnórisis final que reconvertía a la dama, por lo que se daba cuenta de su error, de lo absurdo de su actitud y de los beneficios del amor conyugal. Estas «pequeñas sabias» encarnaban a su vez patronos asociados a los hombres. Se ocupaban poco de su cuidado, poco agraciadas o poco femeninas, y resultaban antipáticas por su verborrea o por su aislamiento. Así las retrataban, claro. La exhibición de su conocimiento, lejos de atraer a los hombres, los espantaba. La parcela del saber, y la manifestación del mismo, seguía siendo terreno masculino. La mujer debía saber de cuestiones de economía doméstica, coser, rezar y, si acaso, algo de música y de francés, pero poco más.

Dentro de este segundo sector, que representa en parte la asunción de patronos masculinos por parte de un sector femenino, habría que colocar de algún modo el estereotipo de mujer varonil que protagoniza *La dama misterio*, *capitán marino*. La mujer vestida de hombre, como se sabe, tiene una larga tradición en el teatro español. Tipo especialmente recurrente y explotado en la etapa barroca por su eficacia como recurso escénico (Bravo Villasante, 1955; McKendrick, 1974). Ya se sabe la excitación que causaba en los corrales de comedias apreciar con nitidez las formas de una mujer, sus caderas, sus piernas y su sexo mal disimulado por unas mallas. El éxito de público estaba garantizado si aparecía una mujer vestida de hombre en el escenario. Recurso que fue censurado en numerosas ocasiones en el barroco, pero también en el siglo XVIII, donde, a pesar de las prohibiciones, se empleó con profusión. De hecho, a finales del siglo XVIII proliferan en los escenarios las mujeres vestidas de hombre (Fernández Cabezón, 2003: 131).

Esta encarnación masculina en la comedia barroca se empleaba como estrategia dramática para resolver algún desaguizado y no venía sino a refirmar el orden establecido. En ningún caso se admitía como posible que una mujer

adoptara los patrones de conducta, y se insertara en el mundo masculino de acción y especulación. Es el truco del *mundo al revés* que lo que en definitiva hace es legitimar la jerarquía existente al hacerse explícito. Pero este disfraz y las motivaciones del mismo llegan hasta finales del XVIII. Y las mujeres varoniles de esta etapa, si bien recogen el recurso tradicional, no representan exactamente lo mismo que en las comedias barrocas. Como señaló Jorge Campos, «la mujer conquistó un lugar en las tablas que no era solamente el suplementario de la pareja amorosa o alguna especie de contratipo de mujer brava o pícara, lo mismo que en la vida real dio los primeros pasos para conquistar un puesto diferente al relegado que venía ocupando» (1969: 99). Las mujeres valientes de las comedias militares reivindicaban en el Setecientos lo mismo que reclamaban sus congéneres del teatro sentimental. Tal es el caso de Margarita en *El sitio de Calés* (1790) de Comella cuando exclamaba:

Siendo los seres iguales
que existen en nuestros cuerpos,
¿por qué causa han de gozar
los hombres más privilegios
que las mujeres? (I: 3)

Y a pesar de que lleva razón René Andioc (2001: 40), al señalar que precisamente la heroína comellana reproduce el estereotipo de mujer varonil del barroco, también comparto con McClelland (II, 1998: 126) que en estas reivindicaciones de Margarita, quedaban reflejadas las desigualdades sociales que existían entre los dos sexos. Si impensable es la igualdad entre ambos para el siglo ilustrado, al menos sí se atisba un discurso reivindicativo femenino y una teatralización de mujeres y de hombres con funciones complementarias, y no tanto ya el lenguaje misógino de la inferioridad de un sexo respecto a otro (Bolufer, 2007: 13).

Algunos cambios se han producido en esta centuria ilustrada, y algunas piezas recogen las nuevas circunstancias. Este es el caso de *La dama misterio, capitán marino*.

«VIÉNDOME PERDIDA [...], TOMÉ LA RESOLUCIÓN DE VESTIRME DE HOMBRE»

Todo parte, como siempre, de un conflicto de honor sin resolver, de una situación límite, extrema, que genera un proceso trasgresor, como el de una mujer que se convierte en hombre. En estas piezas teatrales se obliga a los implicados a tomar decisiones y a actuar de un modo inconcebible de no darse esas circunstancias adversas. Pero ahí radica la gracia de parte del teatro del siglo XVIII, en colocar a los individuos en situaciones límite para que demuestren

su capacidad resolutive, su templanza, su reflexión y control de las pasiones por medio de razonamientos lógicos y actos virtuosos. Quienes consiguen que la razón domine la pasión son recompensados en estas historias, que permiten a los espectadores calibrar la calidad humana de sus protagonistas.

Un motivo clásico como el del mar, las tempestades y los naufragios fue recogido también por la dramaturgia y por las novelas del XVIII para poner de manifiesto el impacto del mar en el devenir de las vidas de los personajes, y cómo el desplazamiento espacial supone importantes consecuencias que ponen a prueba las convenciones sociales (Rueda, 2001: 431– 441)¹⁶. Este conflicto de identidades, que estalla tras un suceso marítimo, o tras un episodio de honor sin resolver que obliga a los implicados a huir a otros lugares, desconocidos, hostiles, y a asumir personalidades y disfraces para sobrevivir y conseguir restaurar la virtud perdida, apunta, en bastantes ocasiones, al papel de la mujer en la sociedad, como sucede en *La dama misterio, capitán marino*. En algunas comedias historiales de Comella y de Zavala y Zamora, por ejemplo: en aquellas de ambientación exótica, porque se desenvuelven en espacios y ambientes 'no cristianos', se aprecian especialmente estas circunstancias ya que obligan a personajes (femeninos) y espectadores a contrastar y comparar sus costumbres con las tradiciones y normas de comportamiento de estos otros países.

Nuestra protagonista «misteriosa» comete el error de huir con el hombre equivocado. Se deja llevar por la pasión y es abandonada poco después, al quedar embarazada. Por este motivo, se ve obligada a escapar a Francia y a construirse una nueva vida. Situación que por penosa, la del exilio y la reconstrucción, podría ser afrontada por un hombre, pero que resulta imposible, según los códigos sociales existentes, para una mujer. Es esta situación límite la que obliga a Rebeca a transformarse en el capitán Semprit y a huir a Francia (país enemigo de Inglaterra en ese momento). No sin antes herir de muerte al hombre que la deshonró, conseguir casarse con él justo antes de morir, heredar su fortuna y dejar a su hijo en buenas manos para que se le educase conforme a su noble condición. Sólo entonces Rebeca pasa a convertirse en «el capitán marino» del título¹⁷ y a destacar en el ejército por su

16. Este es el caso del matrimonio de Cándida y Amato en *El precipitado* de Cándido María Trigueros que, por causa del naufragio de la madre de él, se enfrentan sin saberlo al incesto (Trigueros, 1988: 77). Un estudio detallado del mar, del naufragio y de estas las imágenes de la destrucción que la naturaleza podía causar sobre la 'desarrollada' maquinaria humana y que contribuían a alimentar la imaginaria de lo sublime que surgía en todas las artes, y concretamente en el teatro sentimental de finales del Setecientos puede verse en Angulo Egea (2006: 191-283).

17. La bicefalia del título es bien representativa de lo que tiene relevancia en esta comedia.

valentía, capacidad estratégica, don de mando y calidad humana. Muchas son las condecoraciones que ha recibido en los diez y ocho años que lleva en la milicia y la comedia nos muestra a un hombre valiente, sin ser temerario, con un alto concepto de la amistad, como lo demuestra la estrecha relación que mantiene con Walter, y muy respetado entre los que han estado a su cargo, como el sargento Bagot, que exclama:

El cielo os recompense las buenas nuevas y el bien que me habéis hecho siempre. Sin duda que Dios os ha criado para consuelo de todos, pues tanto favorecéis a los desgraciados... (III, h. 6r).

Respetado y querido por su humanidad, valor ilustrado por excelencia, pero una humanidad, respeto y consideración del «otro» muy femenina: son el consuelo del desgraciado. Desde mediados del siglo XVIII, las piezas históricas y sentimentales presentan al hombre con este carácter humanitario; la Ilustración potencia una imagen masculina menos hierática, más comprensiva y atenta al sufrimiento ajeno, más socializada. Así aparecen nada menos que los reyes, los monarcas ilustrados, como Federico II de Prusia en la trilogía de Luciano Comella. De alguna forma esta «dulcificación» de las conductas masculinas se debe a su necesidad de contar con el *otro*; que puede ser el ciudadano en el caso de los reyes, o sencillamente la mujer para el común de los hombres. Aunque no fuera un trato de igual a igual entre reyes y súbditos o entre hombres y mujeres, la sociedad urbanita del XVIII no se regía ya tan radicalmente por las jerarquías teocráticas del Antiguo Régimen. Un mínimo de negociación tendría que darse entre las partes implicadas. La nueva sensibilidad burguesa acerca las clases sociales, y en el teatro disminuye las diferencias entre los sexos. Es la simetría ilustrada de la que habla González Troyano (1998) la que permite aproximar las identidades femenina y masculina en el XVIII, frente a la distorsión romántica posterior. A la mujer se le seguían atribuyendo una serie de virtudes relacionadas con la ternura, el consuelo, la comprensión, la acogida del *otro*, etc. que se entendían beneficiosas para la familia y la crianza de los hijos y que, además, eran útiles porque «civilizaban» lo que se entendía como una «rusticidad innata» en los hombres.

Rebeca se convierte en el capitán Semptrit en *La dama misterio, capitán marino*. Su ropa, ademanes, su contribución activa en las batallas le hace parecer un hombre y así lo ven todos los personajes de la comedia. De hecho, Rebeca no aparece nunca, ni siquiera al final de la pieza, en el reconocimiento último, en traje de mujer (salvo cuando adopta un nuevo disfraz: el de gitana); sin embargo, por diferentes circunstancias, las cualidades que resaltan los personajes al hablar del capitán son sus conversaciones y disquisiciones personales, la intimidad que establece con algunas protagonistas femeninas, y

su resolución a la hora de lograr sus fines: se nos presenta a los espectadores como una mujer. El disfraz es siempre evidente para el espectador, que sabe, porque conoce las convenciones teatrales y sociales y las leyes del decoro, que todo se solucionará felizmente, por muy temeraria que sea la actitud de la protagonista, según el orden social establecido, al hacerse pasar por un hombre.

A pesar de que la resolución final de la comedia era evidente y convencional, y que este *mundo al revés* normalmente lo que hace es confirmar el estatus establecido, insisto, a pesar de todo ello, creo que el proceso en este tipo de comedias y de novelas del XVIII es importante. Importante porque abre un imaginario posible, porque vemos, como se ha indicado, que las formas femeninas se adaptan bien al ejercicio del poder en un mundo tan masculino como el ejército. Rebeca es la encarnación misma del «hombre de bien» ilustrado¹⁸. Tanto es así que es al capitán Semptrit al que respetan y valoran sus soldados por su condescendencia y comprensión a la hora de dirigirles; porque una mujer, al menos en el teatro y temporalmente, toma las riendas de su vida y de su honra. María Laborda afirma en el prólogo comentado que «las damas españolas entre las gracias de Venus, saben tributar holocaustos a Minerva». En el proceso que va desde el momento en el que se produce el «conflicto de honor» hasta que se resuelve, suceden muchas cosas y aparecen algunas realidades y circunstancias que sin lugar a dudas aluden a las nuevas dinámicas de relación entre los ciudadanos del Setecientos.

Este tipo de piezas pone de manifiesto que existen desigualdades y reprensiones con las mujeres que hay que resolver de alguna manera. Otra cosas es que se admitiera que fuera la mujer quien tuviera atribuciones y competencias como para defenderse, ya que esto implicaba un grado de autonomía impensable. Ahora bien, este mundo travestido de las tablas pone de manifiesto algo innegable a finales del siglo XVIII: que se estaban cuestionando los patrones de conducta masculinos y femeninos en la incipiente sociedad burguesa.

«TU TRAJE DICE QUIEN ERES»

La dama misterio y el capitán marino presenta estos cambios sociales por medio de un productivo juego de disfraces. Mediante personajes travestidos y determinadas situaciones afloran actitudes más o menos liberales sobre el papel social que debían representar ambos sexos.

El primero y principal intercambio de sexo está en la protagonista, Rebeca, una dama noble, que, tras el conflicto de honor aludido anteriormente, se

18. Mónica Bolufer (2007) se ha ocupado de las características de este modelo de masculinidad y de las expectativas femeninas al respecto en el siglo XVIII.

hace pasar durante diez y ocho años por un hombre, por un «valiente capitán marino». A los espectadores Rebeca se nos muestra como un militar. Con este disfraz la vemos ejercer de capitán, de amigo y de padre. Eso sí, es un hombre sensible, que llora, empático con el sufrimiento ajeno. Son sus estrategias las que van hilando los sucesos y complicando la trama. Rebeca se mete tanto en el papel masculino que incluso, al final de la comedia rechaza el marido que se le ofrece y la posibilidad de casarse de nuevo para terminar de aclarar su situación legal. Las opciones vitales de una viuda, como era el caso de Rebeca, en la España del Setecientos, pasaban, igual que con las solteras, por el convento o por contraer un nuevo matrimonio –siempre que se hubiera cumplido con el *tempus lugendi* (el luto requerido, que venía a ser de nueve, diez meses o un año)–, si no querían que su dignidad se viese afectada. Las viudas tenían el deber de observar una conducta honesta y de hacer vida retirada, bajo pena de perder los bienes que le hubiera transmitido el difunto, e incluso su parte de los bienes gananciales, lo que hasta bien entrado el XVIII, solía obligarlas a la fidelidad *post mortem* que el Derecho nunca exigió a los viudos (Gacto, 1988: 29). Por eso, además de por las convenciones del género comedia, la mayoría de las protagonistas de las piezas sentimentales se enclaustraban o se casaban de nuevo¹⁹; sin embargo, nuestra dama misteriosa opta por la viudedad para seguir actuando conforme a su juicio y con libertad.

Además del disfraz varonil, Rebeca se hace pasar también por una gitana que le adivina el pasado y el futuro a Evaristo (su hijo). La trama se urde de tal modo que para que Rebeca pueda ayudar a su hijo, que ha salido huyendo de la casa del noble para el que trabajaba por un mal entendido con su hija (de quien en cualquier caso está enamorado), tiene que disfrazarse de gitana. Con esta apariencia se puede acercar por primera vez a su hijo, que ni la conoce, ni sabe nada de su «madre real», y engatusarle con la información que tiene para lograr que llegue a buen fin su matrimonio con Teodora, la joven a la que daba clase de piano y por la que ha tenido que salir huyendo. Aún más, Rebeca se presenta a su hijo en calidad de mujer, aunque sea bajo el disfraz de gitana, y no como el capitán Sempritr, que se le mostrará primeramente como su padre.

En este encuentro entre Evaristo y la gitana aparecen muchos asuntos de fondo que tienen que ver con las ideas ilustradas. Por un lado, la lógica desconfianza ante las dotes adivinatorias de la gitana por parte un hombre culto y racional como es Evaristo, que ha sido educado como un noble, aunque los últimos acontecimientos vitales le hayan llevado a ser criado de otros, en

19. No hay que olvidar que muchas llegaban a este estado de viudedad siendo jóvenes, como la protagonista de la carta LXXV de las *Cartas marruecas* de Cadalso, que se quejaba de ser viuda por sexta vez con tan sólo veinticuatro años.

calidad de profesor de música. Y que, por lo tanto, confía en la ciencia y en la razón pero no en los saberes de una pitonisa. Es en esta escena que cierra el acto III en la que Evaristo se ríe de la gitana. A lo que responde:

Rebeca: No te burlarás así cuando me conozcas.

Evaristo: Demasiado te conozco. Tu traje dice quién eres.

Rebeca: Mi traje te engaña. Yo soy el proteo de la fábula, mudo de formas para hacer felices (II, 5r).²⁰

Evaristo prejuzga por el traje de gitana, y se equivoca, pero en esta sociedad de las apariencias lo normal era funcionar de este modo. Y Rebeca lo tiene claro, muda de formas, como Proteo, para lograr la felicidad de quienes quiere.

Sin embargo, ante las verdades que le confiesa la hechicera, a Evaristo no le queda más remedio que confiar. El espectador sabe que la veracidad de los datos que tiene la gitana se debe a su impostura, ya que se trata en realidad de Rebeca o el capitán; pero Evaristo no lo sabe, y este hombre ilustrado se deja llevar por la magia adivinatoria de una gitana. De nuevo, en el proceso, que no en el resultado, intervienen elementos perturbadores y discursos controvertidos. Tal es la confianza de Evaristo en la gitana que acaba por disfrazarse de mujer, como le sugiere, para poder introducirse de nuevo en la casa de su enamorada. En este encuentro madre e hijo, Rebeca va descubriendo el carácter y la personalidad de Evaristo en tanto que avanza la conversación. Y, por supuesto, será la encarnación de lo virtuoso.

El tercer caso de travestismo es el de Evaristo como Arabela. Disfraz especialmente controvertido por tratarse de una comedia sentimental y no de una pieza de teatro breve más o menos carnavalesca, en donde puede admitirse mejor al hombre vestido de mujer. De hecho, en el *dramatis personae* de la comedia se recoge que el papel de Evaristo debe interpretarlo una actriz. Así se presenta al espectador a un joven culto, que sabe tocar el piano con virtuosismo y de ademanes refinados como modelo de masculinidad, si no noble, burguesa. Que es el papel que representa en esta pieza el hijo de Rebeca. Pero todavía se transgreden más los patrones de conducta habituales cuando Evaristo aparece en escena vestido como una dama. Se vuelven a encontrar madre e hijo, pero esta vez Rebeca ha dejado el disfraz de gitana y lo ha sustituido por el del capitán marino y Evaristo aparece como Arabela. Este se muestra algo frío ante el abrazo del que se presenta como su padre verdadero, el capitán Semptrit. Por ello le interpela Rebeca:

20. Evaristo la rechaza una vez más y le dice que «asombre con él (con su saber) a los necios y vulgares» (II, 5r).

Pero me causa risa tu sorpresa. ¿No conoces mi rostro? Pues no han pasado muchas horas que le has visto, ni debe haber variado tanto que no puedas reconocerle. Hace poco tiempo eras tú el joven Evaristo y yo tu madre pues te nombraba hijo, en este instante has pasado de lacayo prófugo a ser una hija de sir Campson, grande hacendado del condado de Kem, y yo soy tu padre. Mas ya me conviene que no seamos lo uno ni lo otro, seremos por ahora verdaderamente, yo el capitán Semptrit, ¿sabrás hacerte digna de tal padre? Evaristo: Ignoro cómo responderos; veo que sois lo que os acomoda ser, y me hacéis lo que queréis, más decidme, por favor, si he de ser yo por mucho tiempo mujer, y vuestra hija; veo que os gusta divertirlos a mi costa, y mi suerte no me ofrece más recurso que el obedeceros (III, h. 4v).

Rebeca le comenta que le va hacer pasar por hija de un galés y Evaristo reniega aduciendo que no conoce a ningún galés, ni sus costumbres. Y aquí, las palabras de Rebeca son claves para entender el sentido de la obra y de los disfraces en general:

Nada importa. El mundo todo es aparente, yo como tú, no soy lo que parezco, y cuando sepas mi origen, no serás mujer, Arabela, ni galesa... dejemos obrar al tiempo, y en tanto prepárate a la prueba más peligrosa. Disponde a tener serenidad en el rostro, firmeza en las palabras, sin sorprenderte a cuanto veas. Por el modo de conducirte en la primera ocasión, juzgaré y abreviaré tu felicidad si eres digno de ella (III, h. 5r).

Rebeca le va a pedir constantemente a Evaristo que se meta en el papel, que interprete, que se lo crea porque sólo en su capacidad de interpretación está la llave de su felicidad. Se ha convertido en una mujer y ahí radica la clave, en la interpretación. La fuerza que adquiere lo aparente, la imagen pública en esta comedia es extraordinaria. Este travestismo de Evaristo genera dos escenas de singular relevancia para valorar el cambio de patrones de comportamiento entre hombres y mujeres, así como la relativa proximidad y el proceso de acercamiento mutuo por el que se conducían ambos sexos a finales del XVIII.

La primera de las escenas es prolongación del camino que llevan el capitán Semptrit (Rebeca) y Arabela (Evaristo) hasta la casa del barón Neglling, padre de Teodora. La conversación gira en torno a un dinero que de pronto tiene Evaristo en su poder:

Evaristo: Pero, señor, ¡cuánto os divertís a cuenta mía! Se conoce que os agradan las sorpresas. Como ignoro el uso de las bagatelas que construyen mi traje, no sabía que tenía dinero en mi mano; pero, ¿qué puedo hacer yo con él?

Rebeca: Socorrer al necesitado, hija mía, y no pierdas ocasión de hacerlo porque no hay placer más completo.

Evaristo: No me costará trabajo obedeceros porque mi corazón es demasiado sensible, y le domina la compasión.

Rebeca: *La compasión se hospeda en tu sexo.*

Evaristo: *Siempre me habláis de mi sexo, confundiendo el verdadero con el que me hacéis aparentar tan contra mi voluntad.*

Rebeca: *No está lejos la época en que sientas con extremo tener que dejar el traje que ahora aborreces. ¡Ay, Arabela! Temo que tu impaciencia te precipite a perder lo que no puedes figurarte... .. te prevengo por última vez que a nadie perteneces más que a mí, y serás cuanto yo quiera, por el tiempo que me acomode. Disponte a obedecerme sin réplica; habla solo para agradarme, y no trates de indagar mis pensamientos si no quieres probar mis rigores y arruinarte por siempre sigueme (h. 6v. La cursiva es mía).*

Por un lado, la compasión, e incluso la sensibilidad que manifiesta Evaristo, le parecen a Rebeca, en el papel del capitán Semptrit, propia del carácter y condición femenina que en ese momento encarna su hijo. Sentimientos y emotividad que para nada considera Evaristo exclusivos de las mujeres. Por otro lado, la obediencia que se le exige a Arabela y el rigor de estas palabras finales, parecen fórmulas adscritas al tratamiento posible de un capitán, de un hombre, de un ser superior, con uno inferior, mujer y dependiente²¹.

Todo el proceso de travestismo de Evaristo es singular porque pone de relieve de modo mucho más evidente que con el disfraz de capitán Semptrit de Rebeca, las diferencias en todos los ámbitos existentes entre ambos sexos. Diferencias y falta de derechos de las mujeres en comparación con los hombres²². Por ejemplo, la llegada de Arabela a la casa del barón conmueve al caballero Fistalán, prometido oficial de Teodora. Tanto es así que ante la idea que se barrunta en la casa de desposar a Arabela con un ministro llamado Jamkman, de edad «algo avanzada», pero que parece un buen partido, Fistalán se siente impelido a opinar y por ello le comenta a la tía de Teodora: «Perdonad Miledi, yo no lo apruebo [la boda con el ministro]. Es doloroso ver confundida la risueña primavera con el erizado invierno. Una niña con un viejo.» (IV h. 1r). Y poco más adelante, Evaristo (Arabela), tratando de escapar de semejante compromiso matrimonial, comenta que si fuera por ella, no se casaría: «Si yo pudiera disponer de mi corazón no me uniría a Jamkman, ni a otro». A lo que rápidamente replica Fistalán: «haríais un robo a la sociedad, no pagándola su tributo» (IV, h. 1v). Queda bastante evidenciado que Arabela no tiene derecho a opinar, y que si lo hace es porque detrás se esconde

21. Algunas de las declaraciones de Rebeca-Semptrit-gitana destilan también un halo mágico, un poder terciador de alcahuetería, el poder de la pitonisa y sus hechicerías. Hay algo atávico de fondo que permite, desde otro punto de vista, justificar, «hacer verosímil», la situación de Evaristo.

22. Al anularse el compromiso entre Teodora y Fistalán, aquélla le espeta a su pretendiente: «Todos sufrimos Milord; mas el hombre descansa con distracciones que no son concedidas a la tímida mujer» (h. 2v).

Evaristo; que los demás pueden casarla por interés con quién consideren (de paso se alude a los matrimonios desiguales tan frecuentes en la época en virtud de lograr un contrato económico ventajoso para la mujer y para la familia implicada); y que una mujer no puede negarse al matrimonio porque este es el tributo que aporta su sexo a la sociedad.

Hasta ahora se han establecido las cualidades femeninas, su sensibilidad y capacidad de compasión y también se han puesto de manifiesto su dependencia masculina, su obediencia y los deberes que tiene con respecto a los hombres. Un segundo aspecto que quisiera traer a colación en este proceso de transformación de Evaristo en Arabela subraya las destrezas, competencias y habilidades que se potenciaban en las mujeres frente a las de los hombres²³.

Esta realidad se pone de relieve en la escena tercera del cuarto acto de la comedia. Es un juego de espejos ya que Evaristo-Arabela sigue enamorado de Teodora y ésta sospecha algo de Arabela-Evaristo que tanto le recuerda a su profesor de piano. La imagen externa es de dos mujeres jóvenes que se lanzan miraditas, que reflexionan y sufren. La escena transcurre en el gabinete de Teodora:

Evaristo [en traje de Arabela] bordando y Teodora leyendo y mirándose con reserva.

Evaristo: Ay amada Teodora, mucha paciencia necesitáis tener. Soy muy torpe. Temo haber echado a perder esta flor.

Teodora: No, no tal. Puede pasar muy bien entre las otras. Al principio todo tiene inconvenientes y defectos, pero la perseverancia vence las mayores dificultades.

Evaristo: Cuán bondadosa sois. ¿Quién no se ha de animar con tan indulgente maestra?

Teodora: Pero descansa un poco.

Evaristo: ¡Oh! Eso no. Me gusta infinito vuestro dibujo y no le dejaré hasta concluirle.

Teodora: Como gustéis. Yo voy a leer esta obra. Es muy interesante. Si entendierais el francés os gustaría infinito... (*Aparte*) Pobre Evaristo, ¿dónde estarás? Qué será de ti, yo veo tu retrato animado en esta mujer, pero, ¡ay! Le falta tu alma. Amable Arabela, tú eres siempre Evaristo con mis ojos. Eres bella, no hay duda, pero te falta su sensibilidad.

23. Para introducir Rebeca (el capitán marino) a Arabela en la casa del barón, la dama ha contado que el que ejercía de profesor de piano de Teodora y que se escapó por la ventana, en realidad no se llama Evaristo, sino Arabela y que es la hija de un amigo suyo de Gales. La imprudencia de la dama le hizo adoptar ese traje de hombre. Actitud que les sorprende a todos menos a Fistolán, que sentencia: «una mujer es más intrépida y osada que el hombre más temerario, cuando tratan de oponerse y violentar su voluntad» (III, h. 7v).

- Evaristo: Cielos dadme fuerza para callar. Sus miradas dolorosas me dicen lo que piensa su corazón.
- Teodora: Cuánta fue mi alegría al saber que eras igual mío, y podía alimentar mi pasión sin avergonzarme. Y no sabrá mi cariño... ¡infeliz de mí! El capitán se marcha y habré de casarme con Fistolán... ¡Ay Evaristo, mi querido Evaristo! No, yo no puedo amar a otro que a ti. Lo juro delante de esa estatua que tanto te asemeja para mi tormento.
- Evaristo: No puedo más. Yo me declaro... pero las amenazas del capitán... ¡Oh, Dios, qué martirio!
- Teodora: ¡Esta imbécil galesa me hará perder el juicio! Sus miradas son tan insinuantes como las de Evaristo.
- Evaristo: No puedo más. He resistido cuanto puede un corazón apasionado, pero al verla llorar... ¡Ah Teodora!
- Se levanta en acción de abrazarla pero se contiene apoyando los brazos en la silla de Teodora.*
- Evaristo: ¿Qué voy a hacer? Suframos por el temor de perderla... ¿qué tenéis, Teodora? Me parece que lloráis.
- Teodora: No es nada, Arabela. Leo una historia que me entenece, y os causaría el mismo efecto si la entendierais como yo. Permitidme retirarme. Necesito respirar el aire libre para serenarme. Voy a distraerme si puedo en el jardín. (*Vase*)
- Evaristo: Cielos, ¿quién se ha visto en tanto aprieto? ¿Quién ha sido tan feliz y desgraciado a un tiempo mismo? ¡Oh, capitán, padre, madre, ángel o lo que seas para mí!, ya que me has puesto por tu capricho en la cumbre de la dicha no burles mi esperanza. Cumple todas tus promesas, pues miras mi sufrimiento. Ay preciosa Teodora, cuando sepas... (IV, h. 5).

En efecto, las damas aprendían a bordar e idiomas, normalmente el francés. Estas son las habilidades que muestra Teodora, educada como una dama. Sin embargo, Arabela-Evaristo, como no ha sido educada para ser mujer, no sabe bordar, pero tampoco francés. Eso sí, según Teodora, la sensibilidad de Evaristo no es comparable con la de su igual, Arabela.

Como se ha venido analizando, parece en efecto que el traje hace al individuo. Al menos en el ámbito de lo público, sí que es determinante la apariencia. Y en la esfera privada algo modifica los caracteres y la percepción de la realidad inevitablemente. Rebeca, al volver a su traje de Rebeca, después de dieciocho años siendo el capitán Semptrit, sin duda sufrirá cambios; y Evaristo, al dejar de ser Arabela, seguro que también. Los sexos se invierten, trasmutan y aproximan en esta singular comedia de la actriz María Laborda.

Pero no quisiera terminar este estudio sin aludir una vez más a la comedia y al hecho singular que destaca la actitud y el criterio de la protagonista. Al final del último acto, en el proceso de reconocimientos y demás, Rebeca le explica a su hijo, Evaristo, que la prueba de hacerle pasar por una mujer e

introducirle en la casa de Teodora, y convertirle en su «amiga», estaba condicionada al hecho de que conociera de verdad a su amada; que tuviera la oportunidad de ver de cerca, de igual a igual, a su futura esposa; sus inquietudes, sus virtudes, habilidades y anhelos. Rebeca entiende que sólo de este modo puede acercarse verdaderamente un hombre al alma femenina, cuya situación social le obliga constantemente a fingir y aparentar. Con frecuencia, hasta circunstancias extremas, como la de ella misma, que lleva más tiempo ejerciendo como hombre que siendo mujer. El travestismo de Evaristo le permitía además introducirse como uno más en esa casa, tratarles en situación de igualdad, no como un criado. Se equilibraban de este modo las diferencias de sexo y de clase.

La comedia tiene interés desde estos planos que se han subrayado en el trabajo; sin embargo, resulta farragosa y excesiva en muchas ocasiones, por no hablar de la escasa teatralidad de los extensos parlamentos de los protagonistas, y del abuso de las cartas. Ahora bien, hay escenas sentimentales, acciones violentas, intrigas y juegos de travestismo que mantienen al lector interesado. *La dama misterio, capitán marino* no es ni mejor ni peor que otras piezas sentimentales y romancescas de finales del XVIII, y pone de manifiesto los patrones de conducta de la incipiente burguesía.

En esta pieza, la mujer vestida de hombre, la dama convertida en capitán marino, tiene una doble función. Por un lado, es un recurso teatral que inmediatamente generaba interés y excitación en los coliseos a ambos sexos por motivos diferentes. Las mujeres al verse representadas en esta heroína y los hombres por el atractivo sexual que suponía ver a una mujer en traje de hombre. Pero, por otro lado, con esta invención María Laborda cuestiona las formas y los modos de sentir y de vivir de los hombres y de las mujeres de esta época; destaca el cambio de sensibilidad imperante en estos años finales del XVIII; y reivindica una postura femenina decidida y emprendedora, capaz de tomar las riendas de su vida si la situación lo requiere, tal y como hace la protagonista.

Por ello, quisiera terminar este estudio con las palabras finales de la protagonista, Rebeca Wesfiel, que sirven de cierre y corroboran la postura reivindicativa de su autora: «Plegue al cielo que si alguna infeliz comete el mismo error, siga también mi ejemplo para vindicarlo; pues aunque a todas no es dado un mismo espíritu y valor para una penosa carrera. La providencia facilita medios honrosos a quien los busca, huyendo del peligro. *Conozcan todos que una mujer sabe ejercer el valor y cursar las ciencias con los mayores progresos, cuando aspira a colocar su nombre en el glorioso templo de la fama*» (V, h. 8v. La cursiva es mía).

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. «El modelo femenino en la novela española del siglo XVIII», *Hispanic Review*, 1995, pp. 63-1, 1-18.
- La novela del siglo XVIII, Madrid, Júcar, 1991.
- ANDIOC, René, «El sitio de Calés, de Comella. ¿Es traducción?», en *Homenaje a Elena Catena*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 37-46.
- ANDIOC, René y COULON, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vols.
- ANGULO EGEA, María, «Una tonadilla escénica. La Anita de Joaquina Comella, con música de Blas Laserna», *Salina*, 12, 1998, pp. 76-90.
- «María Pulpillo: los problemas de una cantatriz en el siglo XVIII», en *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Luciano García Lorenzo ed., Universidad de Murcia, 2000, pp.309-326.
- «Fingir y aparentar. La imagen de las mujeres en el teatro sentimental de Luciano Francisco Comella (1751-1812)», *Dieciocho*, 25.2, 2002, pp. 281-301.
- *Luciano Francisco Comella (1751-1812). Otra cara del teatro de la Ilustración*, Alicante, Servicio de publicaciones de la Universidad de Alicante, 2006.
- BOLUFER, Mónica, *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*, Valencia, Institució Alfons el Magnanim, 1998.
- «Hombres de bien»: modelos de masculinidad y expectativas femeninas, entre la ficción y la realidad», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 15, 2007, pp. 7-31.
- BORDIGA GRINSTEIN, Julia, *Dramaturgas españolas de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX. El caso de María Rosa Gálvez*, Diss. Michigan U., Ann Arbor, UMI, 1996.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1995.
- CAMPOS, Jorge, *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Madrid, Moneda y Crédito, 1969.
- COMELLA, Luciano Francisco, *El Sitio de Calés*, s.l. s.i (1790).
- CAÑAS MURILLO, Jesús, *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1994.
- CONNOR, Catherine (1992), «Teatralidad y resistencia: El debate sobre la mujer vestida de hombre», *AIH. Actas XI*, pp. 139-145.
- ESTABLIER PÉREZ, Helena, «Una dramaturgia feminista para el siglo XVIII: Las obras de María Rosa Gálvez de Cabrera en la comedia de costumbres ilustrada», *Dieciocho*, 29. 2 (Fall), 2006, pp. 179-203.
- FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía, «La mujer guerrera en el teatro español de fines del siglo XVIII», *Anuario de estudios filológicos*, nº XXVI, 2003, pp. 117-136.

- GACTO, Enrique, «Entre la debilidad y la simpleza. La mujer ante la ley», en *Historia de una marginación. La mujer en España*, Madrid, Historia 16, núm. 145, 1998, pp. 24-32.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús, *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española 1751-1802*, Universidad de Valladolid, 1990.
- GONZÁLEZ TROYANO, Alberto, «Simetría ilustrada y distorsión romántica. Lo masculino y lo femenino en el mundo del teatro», en *La identidad masculina en los siglos XVIII y XIX*, Alberto Ramos Santana ed., Universidad de Cádiz, 1997, pp. 207-213.
- HAIDT, Rebecca, *Embodying Enlightenment: Knowing the Body in Eighteenth Century Spanish Literature and Culture*, New York, St. Martin's Press, 1998.
- «Luxury, Consumption and Desire: Theorizing the petimetra», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 3, 1999, pp. 33-50.
- «¿Emoción o aplicación? Petimetría, o la economía del deseo», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n° 15, 2007, pp. 33-51.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993.
- HORMIGÓN, Juan Antonio ed., *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, Madrid, PADEE, 1996-7, 2 vols (el teatro del siglo XVIII en el tomo I).
- LABORDA, María, *La dama misterio, capitán marino*, Biblioteca Histórica de Madrid, [1817?].
- LAFARGA, Francisco, «La mujer y la guerra en el teatro español del siglo XVIII: *La defensa de Barcelona por la más fuerte amazona*, de F. del Rey», *Femmes en guerre en Mediterranee (xviiième-xxème siècles)*, Publications des Universités de Barcelone et Montpellier, 2000, pp. 33-41.
- MCKENDRICK, Melveena, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the «Mujer Varonil.»* Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
- MCLELLAND, Iris, *'Pathos' dramático en el teatro español de 1750 a 1808. II La tragedia Menor*, Liverpool University Press, 1998.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Editorial Milenio, 1998.
- *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ediciones Laberinto, 2002.
- PATAKY KOSOVE, Joan Lynne, *The «comedia lacrimosa» and Spanish Romantic Drama (1773-1865)*, London, Tamesis Books, 1977.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, María (coord.), *El amor y las pasiones. Sección monográfica de la Revista Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n° 15, 2007.
- RUEDA, Ana, *Cartas sin lacrar. La novela epistolar y la España Ilustrada, 1789-1840*, Madrid, Iberoamericana, 2001.

SERRANO Y SANZ, Manuel, *Apuntes para una Biblioteca de Escritoras Españolas desde 1401 a 1833*, 2 vols., Madrid, Atlas, 1975.

TRIGUEROS Cándido María, *El precipitado*, Piedad Bolaños Donoso (ed.), Sevilla, Ediciones Alfar, 1988.

Fecha de recepción: 16/02/2010

Fecha de aceptación: 07/05/2010