EL MARTE ESPAÑOL, GUZMÁN DE JUAN DE BENAVIDES: UN TEXTO Y UN DRAMATURGO OLVIDADOS

Elisa Domínguez de Paz
Universidad de Valladolid

Resumen

Se estudia en este artículo una olvidada comedia, *El Marte español*, *Guzmán* de Juan de Benavides, un dramaturgo que escribió en la primera mitad del siglo xvii. Su biografía está enmarañada en un conflicto de identidades, ya que se constata la existencia de varios dramaturgos con el mismo apellido. En cuanto a la comedia objeto de estudio en este trabajo, Benavides toma como modelo algunos fragmentos de la *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega relativos a la Tercera Cruzada, en los que se mezcla la historia y la ficción. Destaco la importancia dada al personaje de Ismenia, reina de Chipre; se trata de una mujer que, por amor, se disfraza de varón, sin perder su feminidad, en una sociedad, como la del siglo xvii, regida por unas convenciones sociales masculinas.

Palabras clave: Juan de Benavides, identidad, *Jerusalén conquistada*, *El Marte español*, *Guzmán*, Ismenia, mujer vestida de hombre.

EL MARTE ESPAÑOL, GUZMÁN BY JUAN DE BENAVIDES: A FORGOTTEN TEXT AND PLAYWRIGHT

Abstract

This article studies a forgotten comedy, *El Marte español, Guzmán* by Juan de Benavides, a playwright who wrote during the first half of the 17th century. His biography presents a very difficult conflict of overlapping identities, as the existence of several playwrights having the same surname has been proved. Regarding the comedy object of study here, Benavides used as his source some fragments from the *Jerusalén conquistada* by Lope de Vega, i. e. those dealing in the Third Crusade and blending history and fiction. I will emphasize the relevance given to the character of Ismenia, Queen of Cyprus. She is a woman who, out of love, disguises herself as a man, without losing her femininity, in a society such as the one typical of the 17th century, governed by man-made social conventions.

Keywords: Juan de Benavides, identity, *Jerusalén conquistada*, *El Marte español*, *Guzmán*, Ismenia, woman dressed as a man.

DOI: http://doi.org/10.25145/j.refiull.2018.37.004
Revista de Filología, 37; septiembre 2018, pp. 41-59; ISSN: e-2530-8548

Quiero centrar la atención de mi estudio en los aciertos teatrales de la comedia de Juan de Benavides titulada *El Marte español*, *Guzmán*, especialmente en el que considero más relevante: el travestismo del personaje de Ismenia, reina de Chipre. La mujer vestida de hombre aparece, como recurso de gran profusión en la escena dramática del Siglo de Oro, en los albores del siglo XVII. Benavides, al igual que otros grandes autores de su época, esgrimió el juego del travestismo, no ya en un sentido de censura, sino como expresión de posibilidades femeninas para participar activamente en los lances amorosos privativos de los hombres[1]. En esta comedia, Ismenia es una mujer cuyo destino está marcado por el amor y por la guerra; adopta el disfraz de varón solo y exclusivamente para conseguir el amor del rey Alfonso; pero el monarca castellano no le corresponde, pues ya está comprometido con la hermana del rey inglés Ricardo Corazón de León. Su travestismo se convierte, ante los ojos del espectador y casi sin pretenderlo, en una exposición de las carencias morales y sociales de la mujer que vive bajo las convenciones de una sociedad masculina y conservadora.

Asimismo, mencionaré en este trabajo, aunque de manera tangencial, a otros personajes que intervienen en la comedia cuya actuación, sin duda, ayudará a comprender mejor la caleidoscópica conducta de Ismenia.

JUAN DE BENAVIDES Y SU POLÉMICA IDENTIDAD

Juan de Benavides fue un escritor prolífico de ingenio y gusto nada desdeñables. La primera noticia relativa a la existencia de este dramaturgo, del que se desconoce casi todo acerca de su vida, la proporciona Juan Pérez de Montalbán (1602-1638), el cual lo mencionó de manera elogiosa en su *Para Todos* (1632) al afirmar que «tiene para escribir comedias, notable abundancia, ingenio y buen gusto». Es posible, por tanto, que Benavides escribiera su producción teatral durante el primer tercio del siglo XVII (Urzáiz I: 164-165). La polémica en torno a este escritor surge cuando La Barrera (1860: 34) registra a un Don Juan Antonio de Benavides (como alguien distinto y bastante posterior a nuestro autor y sin conexión familiar entre ambos) y le atribuye la autoría de las siguientes comedias: *Loca, cuerda, enamorada, y acertar donde hay error*; *El Marte español*, *Guzmán*; *Nuestra Señora del Mar, y conquista de Almería*; *San Cristóbal, su vida y muerte*; *Con bellezas no hay venganzas y la zarzuela Apolo y Dafne*. Medel del Castillo dio por válida la existencia de un tal Juan de Benavides Argomedo, al que atribuyó la paternidad de la comedia *Vida y muerte de San Cristóbal*, que se representó en Sevilla en 1643 en el Corral de la Montería (1929: 277 y 279); Narciso Díaz de Escovar (1914: 249), por su parte, adscribe esta obra a Juan de Benavides e informa de que la Inquisición la consideró herética y quiso suspender su representación, lo cual provocó las iras del público, que acabó

[1] Por ejemplo, *Las manos blancas no ofenden* de Calderón de la Barca, *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina y *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega.

destrozando el teatro. Para complicar más la polémica sobre la identidad de este dramaturgo, Herrera Navarro (1993: 46-47) incluye la ficha de un Juan Antonio Benavides y Zarzosa, que escribió las siguientes comedias: *Loca, cuerda, enamorada y acertar donde no hay error*; *Nuestra Señora del mar y conquista de Almería*; *El Marte español*, *Guzmán* y *Lo que piensas te hago*.

Por lo que respecta a la zarzuela *Apolo y Dafne*[2], no se ha conservado el libreto y la música es de 1705; Sebastián Durón (1660-1716), importante compositor español y uno de los más relevantes autores de música escénica de su época, escribió la partitura de la jornada primera y la de la segunda jornada se debe a Juan de Navas (1647-ca.1719), arpista de la Capilla Real; ahora bien, aunque ambos compositores son contemporáneos, la música de Navas remite a modas musicales anteriores, mientras que la de Durón introduce novedades contemporáneas tales como las arias *da capo* y recitados del *dramma per música* a la manera italiana (Angulo 2014: 25). La obra no ha estado exenta de polémica respecto a quién fue su autor, pues Leandro Fernández de Moratín aseguró en 1825 en su *Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII hasta la época presente* que la zarzuela era de Juan de Benavides[3]. Se basó para hacer tal afirmación en dos referencias; la primera, la que recoge Medel del Castillo en el *Índice general alfabético de los títulos de comedias*... de 1735; y la segunda, la de Vicente García de la Huerta, en 1785, que adjudican la pieza, a la que por cierto no denominan zarzuela, a un Benavides (1785: 25) sin especificar que el citado autor se llame Juan. La Barrera, sin embargo, en su *Catálogo* atribuye *Dafne y Apolo* a la pluma de Juan Antonio de Benavides. Raúl Angulo[4], en el estudio introductorio que acompaña a la edición de la citada zarzuela, lanza la siguiente propuesta que yo comparto plenamente: destaca la existencia de dos Juanes de Benavides que vivieron en épocas distintas: el primero de ellos, dramaturgo, lo hizo en el segundo tercio del siglo XVII, hacia 1630, y compuso una fábula, que no zarzuela, con el título de *Apolo y Dafne* y que, seguramente, es la pieza que referencia García de la Huerta. Sin duda este es el dramaturgo que escribió la obra objeto de este estudio, *El Marte español*, *Guzmán*. Más tarde, a principios del siglo XVIII, se localiza al segundo Juan de Benavides, que era jurista y vivía en Almería[5]; según Angulo (2014: 23) se trata de Juan Antonio de Benavides y Zarzosa, mencionado ya anteriormente. Leandro Fernández de Moratín, que conocía a este segundo personaje,

[2] Se conserva en BNE en dos manuscritos (signaturas M/2208 y M/26218).

[3] (Moratin:1944). Estudiosos contemporáneos mantienen la autoría de Juan de Benavides sobre esta zarzuela. (Recasens 2001: 26); (Flórez 2006: 265). (Martín Moreno 2006: 385); (Angulo 2014: 22-29).

[4] Véase el apartado introductorio titulado «Autor del texto de Apolo y Dafne» (Angulo 2014: 22-29).

[5] Además de las comedias que le atribuye Herrera Navarro (1993: 46-47), también escribió en 1718 un libro de Derecho bastante reconocido en la época titulado *Compendium iuris civilis in quinque libros.*

no dudó en atribuirle la paternidad de la obra *Dafne y Apolo*, a la que denomina zarzuela, seguramente influido por el propio título mitológico de la obra[6].

Bien, a la vista de los datos expuestos, lo que resulta más que evidente es que apenas sabemos nada de la vida del Juan de Benavides que a nosotros nos interesa en este trabajo. Intentar reconstruir su biografía con los precarios datos de que disponemos supone entrar, aún sin quererlo, en el terreno de la mera suposición, ya que con este nombre y apellido figuran varios dramaturgos cuya identidad han confundido, a lo largo del tiempo, tanto historiadores como literatos. Podríamos aventurar, siempre en el terreno de la hipótesis, su procedencia geográfica por el apellido que, según considera Julio Atienza (1948: 65), es de origen judío y está formado por los vocablos *ben*, que significa hijo, y *Avid*, que se traduce como David. De igual modo, constata Atienza que, desde el siglo IX, Benavides es un apellido toponímico con raigambre en la villa del mismo nombre, ubicada en la ribera del Órbigo, en León. En fin, entiendo que aún es necesario recabar más documentación sobre las biografías de los distintos Juanes de Benavides propuestos que nos permita ajustar, de una vez por todas, el corpus teatral de cada uno de ellos.

EL MARTE ESPAÑOL, GUZMÁN (DON ÁLVARO GUZMÁN)

1. Descripción del texto

La comedia se conserva en un manuscrito autógrafo que procede de la Biblioteca de Osuna y, actualmente, se halla en la Biblioteca Nacional de España (Res. 114); la letra es del siglo XVII[7]. El documento consta de 56 hojas, en 4.º, cada una de ellas rubricada a pie del recto en la margen izquierda de la página; al final (fol. 56v) aparece la firma y rúbrica de Juan de Benavides. Esto no significa que el manuscrito en cuestión sea autógrafo de puño y letra de Benavides. A saber: el documento tiene una limpieza poco habitual, con una muy notable escasez de tachaduras y correcciones; además, no lleva licencias de representación, lo que me hace sospechar que estamos ante un manuscrito destinado a la lectura, no «autógrafo», que probablemente sale del taller de algún copista y Benavides lo sanciona con su firma[8]; es decir, tiene toda la pinta de ser un traslado hecho probablemente con la aquiescencia del autor, a diferencia de otros manuscritos, que se copiaban sin permiso del dramaturgo y luego se vendían a libreros e impresores, que acababan publicándolos; pero, en este caso concreto que nos ocupa, no he hallado impreso alguno. El manuscrito presenta un número no muy abundante de acotaciones que,

[6] A partir de Moratín se ha ido repitiendo el hablar de *Dafne y Apolo* como una zarzuela de Juan de Benavides.

[7] Es el manuscrito que he usado para la realización de este trabajo.

[8] Son muchos los ejemplos de este tipo que cabe encontrar en nuestro Siglo de Oro. *Vid*. al respecto Armas (2011); Blecua (1987); Bouza (2001); Funes y Megías (2005); Sánchez Mariana (1995).

en unos casos, figuran en la margen izquierda y, en otros, están centradas. Por último, quiero señalar la complicación que suponen para la lectura del documento las frecuentes abreviaciones y letras floreadas que presenta.

En cuanto a la fama y fortuna de la obra, *El Marte español*, *Guzmán* ha recibido escasa atención por parte de la crítica, lo que indica un desinterés o, lo más probable, un desconocimiento de la existencia de esta comedia: tan solo ha sido reseñada someramente por La Barrera 1860: 562; Paz y Melia I, 1934, n.º 2229 y Simón Díaz VI. 1961, 437.

1.1. *Estudio de la comedia*

El Marte español, *Guzmán* presenta un argumento de carácter pseudohistórico en el que el amor desempeña un relevante papel. Como ocurre en la inmensa mayoría de las llamadas comedias históricas del teatro barroco, el dramaturgo no respeta la historia de un modo fidedigno, sino que la manipula en función de los intereses literarios que le permitan crear una pieza atractiva para el espectador.

Esta comedia cuenta la campaña del rey Ricardo I de Inglaterra (1157-1199), personaje histórico[9], quien, en su camino hacia la Tercera Cruzada, tomó en 1191 la ciudad chipriota de Límesos. En este lugar, precisamente, se sitúa el inicio de la obra con la aparición en escena del rey inglés al que acompañan los caballeros Riniero y Roger de Ruisellón; también hasta esta tierra ha llegado el monarca castellano Alfonso VIII (1155-1214), apodado por la historia como *el Noble* o *el de Las Navas*[10], cuya participación en la Tercera Cruzada es claramente apócrifa[11]. Su presencia en esta empresa bélica obedece a una licencia literaria, ya recogida anteriormente en el poema heroico *Jerusalén conquistada* (1609)[12] de Lope de Vega; este es un texto formado por veinte cantos en octavas reales, dedicado al rey Felipe III, que tuvo una gran difusión y aceptación en la época[13] y, desde luego, fue la fuente primera en la que se inspiró Juan de Benavides para componer *El Marte español*, *Guzmán*. Tanto

[9] Nació en el Palacio de Beaumont en 1157 y murió en Limousin (Francia) en 1199. Conocido como Ricardo Corazón de León, fue rey de Inglaterra entre 1189 y 1199; tomó parte en la Tercera Cruzada con campañas en Sicilia y Chipre.

[10] Fue hijo de Sancho III y accedió al trono cuando solo contaba tres años. A los 14 años Alfonso reina de hecho en Castilla y contrae matrimonio con Leonor de Inglaterra. Alfonso VIII, *el Noble,* muere en 1214, heredando el trono su hijo Enrique al haber fallecido su primer hijo, Fernando, en 1211.

[11] Al inicio de la comedia aparece como apoyo del rey inglés en Chipre, pero históricamente Ricardo I de quien recibió apoyo militar en la conquista de la isla fue del rey de Jerusalén, Guido de Luisignan.

[12] Son interesantes las ediciones de Entrambasaguas: 1951 y Carreño: 2003.

[13] El enfoque central de la obra del Fénix es la *Tercera Cruzada*, encabezada por Ricardo Corazón de León, el rey Felipe Augusto de Francia y Alfonso VIII, introducido por Lope en contra de la realidad histórica, quienes se dirigen a los Santos Lugares para liberarlos del poder de Saladino (1189). Lope de Vega defiende la historicidad del poema, aunque no corresponda a los hechos históricos.

en la obra de Lope como en la de Benavides se combina lo poético con lo histórico en un claro deseo de hispanizar el tema de las Cruzadas, razón por la cual se hace participar al rey Alfonso VIII en la conquista de Jerusalén de una forma espuria. Asimismo, la única relación histórica del monarca castellano con Ricardo Corazón de León consistió en que Alfonso se casó, en 1170, con Leonor de Plantagenet, hija de Enrique II de Inglaterra y de Leonor de Aquitania, y hermana del rey inglés. Esta circunstancia real, tal vez, fuera aprovechada por Lope para volver la vista a la figura del rey Alfonso VIII[14] dado que, por estos años, sobre 1604, España iba a firmar con Inglaterra la paz mediante el Tratado de Londres[15]. El resto de personajes que aparecen en la obra pertenecen a la ficción teatral y nada tienen que ver con esos españoles que, sí está constatado, participaron en la campaña bélica contra Saladino[16].

Benavides, al reescribir esta parte de la historia reflejada por Lope en su epopeya, da especial relevancia a Ismenia, reina de Chipre. Ella no es un personaje histórico[17] pero, en esta comedia, adquiere un gran protagonismo; se presenta ante el espectador como una mujer cuyo destino está marcado por Venus y por Marte[18]. Cuando ve al monarca castellano se enamora perdidamente de él, a pesar de saberse no correspondida; decide persistir en su empeño de conquistar a su enamorado y, para ello, se disfraza de varón usurpando la identidad de su hermano Diodoro; como tal, asiste a la guerra con el único objetivo de permanecer al lado de Alfonso.

El recurso del disfraz varonil ya se usaba en los albores del siglo XVII. Cervantes, tanto en el *Quijote* (Dorotea) como en su dramaturgia, así lo utilizó, pero fue en el teatro del siglo XVII donde alcanzó un mayor desarrollo[19] e, incluso, como apunta Canavaggio: «no hay comediógrafo importante en cuyo caudal dramático no se compruebe, al menos una vez, la presencia de algún disfrazado» (Canavaggio 1978: 135). Agustín de Rojas hace referencia a este procedimiento en *El viaje en-*

[14] Alfonso VIII debió de ser un personaje lo suficientemente atractivo para Lope, que lo convirtió en protagonista de dos obras de teatro, *La corona merecida* y *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, además de la epopeya *Jerusalén conquistada*.

[15] En 1603 España e Inglaterra llevan casi 20 años en guerra con enormes pérdidas para ambos. Al firmar la paz los dos países, Jacobo I de Inglaterra se comprometía a no interferir en los intereses de España. A cambio, España renunciaba a nombrar un rey católico para la corona de Inglaterra, e incluso a garantizar tolerancia inglesa al catolicismo, pero sin comprometer el sostenimiento español de la formación del sacerdocio católico irlandés.

[16] D. Álvaro de Guzmán nada tiene que ver con el personaje histórico de Guzmán el Bueno. Por otra parte, los españoles que, histórica y documentalmente, está probado que sí estuvieron en la Tercera Cruzada fueron D. Rodrigo Girón, D. Juan Jiménez de Lara y el rey Teobaldo de Navarra (Fernández de Navarrete: 1832).

[17] En la época en la que se sitúa la acción la isla de Chipre estaba gobernada por el déspota Isaac Comneno. Cuando llegó allí Ricardo I, los pocos católicos romanos chipriotas y muchos nobles que se oponían al gobierno del tirano chipriota se unieron al ejército del monarca inglés.

[18] En Chipre se sitúa el nacimiento de Venus.

[19] Este recurso, según Bravo Villasante tiene un origen italiano (Ariosto, Tasso, Boyardo, Brandello). Véanse Romera-Navarro: 1935; Matulka 1935: 191-231; Mckendrick:1974; Bravo Villasante: 1976; Armas: 1976; Vigil: 1986; Pedraza 2006: 165-172.

tretenido (1603), concretamente en la *Loa de la Comedia*: «Eran las mujeres bellas. / Vestíanse en hábito de hombre».

Asimismo, Lope de Vega, en su *Arte nuevo de hacer comedia*s de 1609, se hace eco de lo mucho que agradaba al espectador de la época ver sobre las tablas a una mujer vestida de hombre[20].

> Las damas no desdigan de su nombre;
> y si mudaren traje, sea de modo
> que pueda perdonarse, porque suele
> el disfraz varonil agradar mucho (281-284) (Rozas: 1976).

En el escenario el travestismo abre posibilidades de igualdad. Estoy de acuerdo con Davis cuando afirma que en estos casos:

> La subtextualidad amazónica queda desplazada –no realizada– y el personaje parece desviarse más bien hacia el tipo de la «mujer varonil» que habita el teatro lopista y la literatura del Siglo de Oro en general: mujer que se viste de hombre por un motivo particular [...] para luego reasumir su papel femenino (Davis 1994: 67).

En cuanto a la comedia que nos ocupa, Ismenia no adopta el traje masculino para defender su honor, como era el caso de muchas de las mujeres que aparecen en las obras de otros dramaturgos del siglo XVII[21], sino que, al disfrazarse de hombre, está desempeñando un rol dentro de otro rol; el público que asiste a la representación real de la comedia conoce la verdadera identidad de la mujer travestida, mientras que el espectador intraescénico estaría viendo otra teatralización diferente. Es lo que Horbny, Larson o Pavis, entre otros, denominan como metateatralidad abarcadora[22]. Ismenia no copia una psicología varonil, no tiene intención de rebelarse contra nada en especial, y, por supuesto, en modo alguno pretende trasgredir la convención social; su disfraz es una mera apariencia externa que, paradójicamente, no le hace perder su feminidad en ningún momento; pero el mero hecho de travestirse lleva implícita, por parte del dramaturgo, una crítica a la precaria condición de la mujer en lo que toca a su libertad de acción respecto al hombre. Ismenia se atreve a disfrazarse de varón y actuar como tal solo y exclusivamente por amor, y no por otros motivos de tipo intelectual o político que eran absolutamente reprobados tanto en la sociedad

[20] Los títulos dramáticos del Siglo de Oro en que aparecen mujeres vestidas de hombre fueron recogidos por Bravo-Villasante: 1976.

[21] Por ejemplo, la Ismenia de *Los tres afectos de amor* de Calderón, por citar algún ejemplo concreto, que ha sido rechazada por Libio, antiguo amante de ella que ahora pretende el amor de la princesa Rosarda. Cuenta con la complicidad de Anteo, al que Ismenia propone que dispare a la princesa, pero en el último momento le falta valor y ha de hacerlo la dama vestida de hombre.

[22] Esta postura abarcadora es la que sostienen teóricos como Pavis, Horbny o Larson y va mucho más allá de la tradicional que define el metateatro como teatro dentro del teatro, tal y como apuntó Lionel Abel en 1963, que fue quien acuñó el término y que siguen estudiosos como Hermenegildo o Maestro. Véase al respecto Sáez Raposo: 2011.

como en la escena del siglo XVII. Comparto las palabras de Canavaggio cuando afirma que «el disfraz varonil de la mujer se percibe como valorizante y grato y para nada señal de feminismo reivindicador» (1979: 148).

Ismenia Al gracioso mayo	Si acaso, Mayo, dime si has conocido a aquel joven osado, el de la banda digo, que atrevido su valor le acompaña.
Mayo	Su escudo dice que es el rey de España. (I, 5v)
	[...]
Ismenia	Que así mudada deste traje intento desmentir mi desvelo si no es que se me opone todo el cielo deste traje mudada a la campaña salgo. ¿Qué me miras? Furia soy despeñada. Todo rigor, asombro, espantos, iras. Secreto importa, Mayo. (I, 6r)

Ahora bien, la vida era una cosa y el teatro otra bien distinta, de ahí que lo que se aplaudía en el escenario se reprobara en la vida real. A juicio de los censores, sobre todo los eclesiásticos, el propio traje masculino exponía a la mujer a una mayor evidencia de sus formas corporales, lo cual suponía una llamada a la lascivia. Desde 1608 los reglamentos prohibieron que las mujeres salieran a bailar o a representar en hábito de hombre; prohibición que se repite en 1615 aunque de manera efímera. Además:

> La presencia del travestismo en las tablas añadía al paisaje escénico áureo un atractivo componente erótico por lo ajustado de las prendas que habían de vestir las actrices al asumir la identidad varonil (Escalonilla 2001: 41).

Los dramaturgos tienen que hacer uso de un tira y afloja entre ficción y realidad, por eso dejan bien claro al espectador que el disfraz varonil es una licencia teatral muy alejada de cualquier tipo de subversión que, evidentemente, resultaba impensable en la época[23]. En el caso de *El Marte español*, *Guzmán*, la «praxis» relativa a la «locura» de Ismenia al disfrazarse de varón y adoptar la identidad de su hermano Diodoro, la pone el gracioso Mayo, que, con una visión conservadora respecto al disfraz de la mujer, no duda en recordarle a su ama el peligro que supone la trasgresión del rol femenino.

[23] La controversia del disfraz varonil ha sido estudiada por Cotarelo: 1904.

Mayo [...]
La mujer es justa cosa
que se acomoda a la rueca
y si es señora a su estado
y no a la espada y rodela.
Juro a Dios que salga ya.
¡Válgate mi amparo Ismenia!
(I, 6v)

En la sociedad de la época, la mujer era un ser sin relevancia social ni legal y, por tanto, siempre quedaba sometida a la autoridad masculina, bien soltera, o bien casada. La recomendación de Mayo a su dueña es muy parecida a la que, años más tarde, hará la criada Leonor en la comedia *La Fénix de Salamanca* (1653), de Antonio Mira de Amescua cuando le advierte a Doña Mencía sobre lo arriesgado de ir disfrazada de hombre en busca de aquel que le prometió matrimonio y, más tarde, la abandonó.

Leonor Que no ha de ser tu recato
tan grande, que alguna vez
no te miren a la nuez
y a los puntos del zapato,
y echen de ver que eres macha,
y por la hebra el ovillo
saquen y de Jaramillo
descubran también su tacha.
Y en tal traje, esa cruz blanca
no es la que te ha de salvar,
aunque te quieras llamar
la Fénix de Salamanca;
que a la visita primera,
sin tener duelo y clemencia,
un alcalde nos sentencia
a hilar en una galera.
(VV. 65-80)

En el *Marte español*, *Guzmán* Ismenia muestra ante la sociedad una masculinidad más externa que psicológica, pues «la mujer necesita *actuar* como un hombre para reclamar los derechos que la sociedad se empecina en negarle» (Hernández 1988: 83). Muchos son los testimonios escritos que ha recogido el teatro español del siglo xvii sobre las duras condiciones de vida que soportaba la mujer en esa época. A este respecto, resultan esclarecedores los versos firmados por Lope de Vega en *La dama boba*:

Está la discreción de una casada
en amar y servir a su marido
en vivir recogida y recatada,
honesta en el hablar y en el vestido;

en ser de familia respetada,
en retirar la vista y el oído
en enseñar los hijos, cuidadosa,
preciada más de limpia que de hermosa.
(VV. 225-234)

Es cierto que el disfraz de varón le permite a Ismenia una mayor libertad de acción, pues al vestirse de hombre abandona su posición de subordinada y se convierte en dueña y señora de su propia vida; ella ejecuta el travestismo con tal perfección que no es reconocida ni siquiera por el rey Alfonso cuando la hace prisionera. En su identidad masculina tiene características de los dos sexos: hermosura y valentía, ternura y violencia, discreción y osadía. Ya Lope de Vega apuntó las consecuencias que se derivan del travestismo de la mujer en unos versos del libro XII de la *Jerusalén conquistada*:

Gallarda queda Ismenia;
Melidora mirándola suspira,
suspira Garcerán, y ella olvidada
de su presencia varonil se admira;
en fin, por hombre y por mujer amada,
ama como mujer, como hombre mira,
a efecto de poder cubrir el nombre
y el ser mujer con las acciones de hombre.

En *El Marte español*, *Guzmán* Ismenia, vestida de hombre, va a la guerra a defender la ciudad de Jerusalén, que está en poder de Saladino. Ella conoce perfectamente que no es, en estas lides, ni una Palas Atenea cualquiera ni una Marfisa como la de *Orlando Furioso*; sabe que, para lograr el reconocimiento como soldado, necesita fingir una gran fortaleza de espíritu similar a la que detalla Lope en el libro II de la *Jerusalén conquistada*.

Teñida en sangre despejar un muro de turca gente, y que el furor resist[e]
con varonil furor áspero y duro... Alfonso no querrá mujer tan hombre. (2, 11 y 22)

La comedia, entonces, funciona como un mundo al revés al ofrecer otro espejo que permita a las mujeres otro registro de vida muy diferente al real (Kristeva: 1997).

ALFONSO
Iba infante a responderte
pero ya me están llamando
los animados clarines
que aunque fuera de la vista
de mi aliento soberano
el mayor triunfo y despojos
agora el vivir te alargo
porque quiero en esta parte
siendo piadoso humano

pudiendo darte la muerte
parecerme a Dios en algo.

[...]

Inoras que soy león

Ismenia — Los leones despedazo.

Alfonso — Yo venzo los imposibles.

Ismenia — Los imposibles allano.

[...]
¡Ríndete, fuerte español¡
(I, 9r-9v)

Ismenia se integra en una sociedad masculina solamente cuando se disfraza y se ironiza, pues es consciente de que siendo mujer su campo de acción está absolutamente limitado. Su pasión de libertad la lleva a desentenderse de sus obligatorias funciones de gobierno en Chipre, siendo esta conducta cuestionada, una vez más, por el criado Mayo al entender, desde su perspectiva materialista de la vida, lo inútil que resulta anteponer el amor al deber.

Mayo — Dexas tu reino fiado
en las manos de un gobierno.
¡Que mal hace el rey que fía
su estado de otro sujeto
que aunque aquél se ufane mucho
obra como ajeno dueño!
(II, 22v)

Como gobernante, Ismenia representa el contraplano de Alfonso, perfecto caballero cristiano, justo, magnánimo y siempre fiel a los intereses de su reino. Así lo retrató también Lope en su epopeya:

Era Alfonso mancebo a quien ceñía
oro sutil lo superior del labio;
los ojos, de esmeralda, que encendía
con gusto en risa, en fuego con agravio;
si de la boca púrpura vertía,
divina discreción del pecho sabio;
largo el cabello, hacía con decoro
al rostro de marfil moldura de oro.
(*Jerusalén conquistada* II)

Benavides también destaca en este personaje su valentía y grandeza cuando ejerce como Rey-Institución. Valgan, en este sentido, las palabras del caballero inglés Riniero que reflejan la grandeza moral del rey castellano:

RINIERO

Todo el poder y el mando le acompaña.
Mira desembarca de los bajeles
aquel león, Alfonso, rey de España,
blanco de tantas plumas y pinceles.

[...]
Se ostenta a los dorados capiteles
de Chipre, que parece con sus cruces
que quiere ollar las celestiales luces.
(I, 3v)

Alfonso es siempre justo con sus soldados, como se ve en el litigio entablado entre los dos bandos, castellano e inglés, por conseguir la espada del valiente D. Juan de Aguilar, caído en combate en la isla de Chipre.

RICARDO
refiriéndose a
D. Juan de Aguilar

En todo fue singular
por bizarro y animoso,
y por su muerte ha de haber
diferencias, pues su espada
han de pedir.
(II, fol. 26v-27r)

[...]

ÁLVARO

Si el rey me niega con ella
ha de ser fuerza tomarla
más será para guardarla.

[...]
(II, 27r-27v)

DON JUAN DE OSORIO

Pues don Álvaro ha pedido
la espada. Callar conviene
más que mi valor detiene.
Si soy Osorio, si ha sido
mi amigo y mi compañero
no por eso he de perder
relación. El pretender
debe un noble caballero
a espada [...]
(II, 28r)

El rey Alfonso, con probada sabiduría de gobierno, arbitra entre los suyos que la espada será de aquel que más valor demuestre en el combate.

Alfonso

Esto importa caballeros.
Todos el acuerdo admitan.
La espada se llevará
el que más osado fuere.
(II, 29r)

A partir de este momento la comedia camina hacia el clímax, que tiene lugar cuando el criado Mayo advierte a Ismenia de que no debe llevar más lejos la identidad masculina que le confiere el disfraz de varón; está convencido de que el auténtico amor se sustenta solo en la verdad, por lo que nadie, ni tan siquiera el rey Alfonso, merece que ella haga tamaño sacrificio.

Mayo

Para ser amada, el ser
más humano has de mostrar
que si Alfonso te ha de amar,
ha de ser siendo mujer.
(II, 30r)

Ismenia, haciendo alarde de su libertad, decide des-vestirse de esta construcción social y recuperar con toda naturalidad el código genérico femenino; consigue ser dueña de su propia vida, de una manera tal, que la trasformación la lleva a cabo cuando quiere, como quiere y ante quien quiere.

Ismenia

Con mi natural robusto
y con mi afecto animoso,
he venido a declararme
y bien lo sabe el cielo él solo
cuántos pesares me cuesta
y cuántas desdichas logro
para decirte que soy
Ismenia no Diodoro,
mujer y reina de Chipre.
Atiéndeme agora un poco.
ya tienes de mi valor
noticia, que soy asombro
de los hombres, pues mi acero
es cometa luminoso.

[...]

Yo que a Semíramis dejo
atrás en hechos heroicos.
viéndote a ti en la campaña
tan bizarro y animoso,
hijo de Marte te aclamo

y a vencerte me dispongo
porque es tanta mi osadía
que como león furioso
perdono al que se me humilla
y a los soberbios me opongo.
Yo te miré en la campaña
tan bizarro y animoso,
que allí solo juzgó el alma
que necesitaba esposo.

[...]

(II, 35r-35v)

La situación resulta un tanto atípica porque, como es sabido, en el teatro barroco la mujer se des-cubre cuando el asunto que le hizo adoptar el traje de varón se ha resuelto, pero, en esta comedia, no se da ese caso porque Alfonso le recuerda a Ismenia que él ya está comprometido con Leonor de Inglaterra[24].

Alfonso	Yo antes de conocerte quise a Leonor. Fui su amante. Es de Inglaterra reina.
	[...]
Ismenia	Vete y déjame, más no...
Alfonso	¿Qué pretendes?
Ismenia	Obligarte.
Alfonso	No es posible.
Ismenia	Por qué no?
Alfonso	Porque adoro esotra parte.
Ismenia	Vete y con tu Leonor vivas Alfonso tantas edades como yo padezco penas. (II, 37v)

La escena, sin embargo, ha tenido un testigo de excepción, D. Álvaro de Guzmán, que se corresponde con el personaje de Garcerán Manrique de la epopeya

[24] Lope también describe el rechazo amoroso de Alfonso en el libro XIV de su epopeya: «Mira Alfonso a Leonor, Ismenia bella / a Alfonso, y Garcerán a Ismenia hermosa / Alfonso contemplando en ella, / y llora Ismenia de Leonor celosa: / culpa el Manrique su contraria estrella, / dichosa a Marte a Venus rigurosa, / llama Alfonso a Leonor su amor primero» y [*sic*] Ismenia a Alfonso su enemigo.

de Lope; en ambos textos, en el de Lope y en el de Benavides, los dos personajes, que están al paño, presencian el rechazo del rey Alfonso a las pretensiones amorosas de Ismenia. En el caso que nos ocupa, D. Álvaro ve en este hecho la ocasión para llevar a buen puerto el amor que siente por la reina de Chipre.

D. Álvaro

Todo el caso vi escondido.
Alfonso fue cuerdo amante.
Lástima he tenido a Ismenia,
quien vio clavel deshojarse.

[...]

Tan vuestro he de ser. ¡Ay cielos!
A costa de mis pesares.
(II, 38r)

Pero Ismenia siente que Álvaro la ha descubierto, como no podía ser de otra manera, pues en el teatro barroco es rarísima la dama que acierta a engañar plenamente a los otros personajes, sobre todo masculinos, que conciben sospechas del engaño sin atreverse a verificarlas. Siempre conservan las mujeres disfrazadas cierta feminidad inextinguible que las delata, como el rostro imberbe, la expresión de la voz o los ademanes.

Ismenia (aparte)

¡Cielos si sabe quién soy!
Quiero fingir que no entiendo.
(III, 42v)

La apoteosis de la obra llega con la indiscutible victoria de los ejércitos cristianos, que logran liberar la ciudad santa de Jerusalén en una grandiosa batalla que, lógicamente, no se escenifica por la complicación tramoyística que entrañaría el hecho; el ruido de cajas y voces, que se escucha dentro, es el que proporciona al espectador la información precisa a la que este debe añadirle su propia imaginativa.

Alfonso

[...]

No hay vencimiento imposible
cuando España e Inglaterra
son los dueños de la guerra.
(III, 43r)

Alfonso

Injusta elección abono
la espada del General.
Su mismo entierro dispongo
por empleo de su acero,
su túmulo el mauseolo.
Ya cese la contienda.
(III ,46r)

La comedia tiene un esperable final con la revelación que hace Ismenia, ante todos, de su verdadera identidad.

Ismenia	Yo soy la reina de Chipre que invidiosa de un empleo busqué salados escollos, contrasté montes de viento. En fin, yo mi monarquía mi majestad y mi imperio a D. Álvaro Guzmán con mi mano doy y entrego.
Álvaro	¡Vivas más que el tiempo mismo!
Osorio	Todos, Álvaro, debemos esta victoria a tu brazo.
Roger	Yo a este caballero doy el alma en justa acción.
	[...]
Ismenia	y Marte español Guzmán, en el mayor vencimiento das nuevo triunfo a la Fama ¡Qué la eternice el tiempo! (III, 56r)

A estas alturas, ya no cabe la menor duda de que el travestismo de Ismenia ha sido vencido por los códigos que imperan en la sociedad patriarcal de su época y a los que es imposible sustraerse. Estoy de acuerdo con la reflexión de Davis, a propósito de la epopeya de Lope y que es válida también para la comedia de Benavides, cuando dice que en este final feliz propuesto para la reina de Chipre ella:

> No es vencida en el campo de batalla sino en la batalla del amor: al final la mujer guerrera se rinde y asume el papel de esposa del héroe español, con lo cual Ismenia no sólo recupera un paradigmático papel femenino, sino que su diferencia étnica queda suprimida para realzar la entidad nacional española que la asimila. De esta manera, el texto de Lope de Vega reafirma y promueve los valores patriarcales y nacionalistas que predominan en la épica del Siglo de Oro en general, y sitúa el matrimonio por amor en un plano muy moderno... (Davis 1994: 72).

El espectador no podía concebir seguramente una solución distinta porque la comedia barroca, «feliz y razonada» que señala Lope en su *Arte Nuevo de hacer comedias*, tiene que reorganizar el enmarañado hilo de la trama hacia un inexorable final feliz. Por eso Ismenia, ante la imposibilidad de conseguir el amor de Alfonso, acepta la propuesta de matrimonio que le hace el valeroso D. Álvaro, a quien se debe,

en buena medida, la victoria obtenida por los cristianos en Jerusalén; razón por la que recibe el merecido sobrenombre de *El Marte español*, *Guzmán*.

En resumen, esta desconocida comedia, una más de las muchas existentes en el inmenso patrimonio teatral del Siglo de Oro, le sirve a Juan de Benavides para reflejar, más allá de lo que requiere el espectáculo teatral, los usos, modas y costumbres de una sociedad, como era la del siglo XVII, donde la libertad de la mujer quedaba limitada por unas convenciones sociales de un mundo regido por varones.

Recibido: diciembre de 2016; aceptado: mayo de 2017.

BIBLIOGRAFÍA

Armas, Frederick A. de (1976): *The Invisible Mistress: Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*, Charlottesville: Biblioteca Siglo de Oro.

Armas, Frederick A. de y Luciano García Lorenzo (eds.) (2011): *Calderón: del manuscrito a la escena*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert.

Atienza, Julio (1948): *Diccionario heráldico de apellidos y títulos nobiliarios*, Madrid: Aguilar.

Barrera y Leirado, Cayetano de la (1860): *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid: Rivadeneyra.

Blecua, Alberto (1987): *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.

Bouza, Fernando (2001): *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid: Marcial Pons.

Bravo Villasante, Carmen (1976): *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid: SGEL.

Canavaggio, Jean (1978): «Los disfrazados de mujer en la comedia», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*. Actas del XXI Coloquio sobre Teatro Español, GESTE, Toulouse: Université de Tolulouse-Le Mirail, 133-152.

Cotarelo y Mori, Emilio (1904): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid: Est. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

Davis, Elizabeth B. (1994): «El destino de Ismenia (*Jerusalén conquistada* de Lope de Vega)», en Juan Villegas (coord.), *La mujer y su representación en las literaturas hispánicas*. Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, vol. 2, California: University of California, 66-73.

Díaz Escovar, Narciso (1914): *Siluetas escénicas del pasado. Colección de artículos históricos de costumbres, anécdotas, biografías, bibliografías, etc., del teatro español*, Barcelona: Imp. de la viuda de Luis Tasso.

Durón, Sebastián y Juan de Navas (2014): *Dafne y Apolo*, edición crítica de Raúl Angulo Díaz, Santo Domingo de la Calzada (La Rioja): Cátedra de Filosofía de la Música, Fundación Gustavo Bueno. Colección: Ars Hispana. Serie Música Escénica Española, n.º 4.

Escalonilla López, Rosa Ana (2001): «Mujer y travestismo en el teatro de Calderón», *Revista de Literatura* LXIII, n.º 125: 39-88.

Fernández de Moratín, Leandro (1944): «Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII hasta la época presente (1825)», en *Obras de D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín*, Madrid: 327-334.

Fernández de Navarrete, Martín (1816): *Disertación Histórica sobre la parte que tuvieron los españoles en las Cruzadas*, Madrid: Imprenta de Sancha.

Flórez, M.ª Asunción (2006): *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid: ICCMU.

Funes, Leonardo y José Manuel Lucía Megías (2005): *Fundamentos de crítica textual*, Madrid: Arco/ Libros.

García de la Huerta, Vicente (1785): *Teatro español. Catálogo alfabético de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al teatro español*, Madrid: Imprenta Real.

González, Lola (2004): «La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica», en Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López (eds.), *Memoria de la palabra*. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002, vol. 1, Iberoamericana: Vervuert, 905-916.

Hernández García, Carmela (1988): «La mujer en el Siglo de Oro», en *Fondo y forma del teatro del Siglo de Oro*, Madrid: La Avispa, 74-94.

Herrera Navarro, Jerónimo (1993): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid: FUE.

Kristeva, Julia (1977): *Polylogue*, Paris: Seuil.

Martín Moreno, Antonio (2006): *Historia de la música española*. 4. *Siglo XVIII*, Madrid: Alianza Música.

Matulka, Barbara (1935): «The Feminist Theme in the Drama of the Siglo de Oro», *Romanic Review*, n.º 26: 191-231.

Mckendrick, Melveena (1974): *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil*, Cambridge: CUP.

Medel Castillo, Francisco (1735): *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores antiguos y modernos*, Madrid. Reimpreso por John R. Hill en *Revue Hispanique*, n.º 75, 1929: 144-369.

Moir, Duncan W. (1970): *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, London: Tamesis Books.

Paz y Melia, Antonio (1934-35): *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, 2 vols. Madrid: Julián Paz.

Pedraza, Felipe B. (2006): «La mujer ante el teatro áureo», en Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero y Mercedes Rodríguez Pequeño (eds.), *Ecos silenciados: la mujer en la literatura española: siglos XII al XVIII* /, Burgos: Junta de Castilla y León. Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 165-172.

Recasens, Albert (2001): *Las zarzuelas de Antonio Rodríguez de Hita (1722-1787): contribución al estudio de la zarzuela madrileña hacia 1760-1770*, Louvain: Université Catholique de Louvain.

Romera Navarro, Miguel (1935): «Las disfrazadas de varón en las comedias», en *La preceptiva dramática de Lope de Vega*, Madrid: Ediciones Yunque, 109-139.

Rozas, Juan Manuel (1976): *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*, Madrid: Sociedad Española General de Librería.

Sáez Raposo, Francisco (2011): «Del entremés a la comedia: hacia el itinerario de la metateatralidad», *Teatro de Palabras. Revista sobre teatro áureo*, n.º 5: 29-56.

Sánchez Mariana, Manuel (1995): *Introducción al libro manuscrito*, Madrid: Arco Libros.

Simón Díaz, José (1961): *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, 2.ª edición, VI, Madrid: CSIC.

Urzáiz Tortajada, Héctor (2002): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid: Fundación Universitaria Española.

Vega Carpio, Lope de (1951): *Jerusalén conquistada, Epopeya Trágica*, ed. Joaquín de Entrambasaguas, 3 vols., Madrid: CSIC.

Vega Carpio, Lope de (2003): *Obras Completas*. III. *Jerusalem conquistada. Epopeya trágica*, ed. Antonio Carreño, Madrid: Biblioteca Castro, n.º 116.

Vigil, Mariló (1986): *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid: Siglo XXI.