



## El fingimiento de identidad y el engaño a los ojos en *El gallardo español* de Miguel de Cervantes

Ana Aparecida Teixeira de Souza  
Universidade de São Paulo

### RESUMEN:

El objetivo del presente artículo es analizar, a partir de las prácticas de representación de los siglos XVI y XVII, más concretamente a través de los conceptos de simulación y disimulación, el modo con el cual Miguel de Cervantes, en la obra dramática *El gallardo español*, representa el problema de identidad de la protagonista doña Margarita que, a lo largo de la obra, adopta dos tipos de disfraces con la intención de alcanzar determinados fines específicos. Con ello, será posible evidenciar la manera con la cual se configura en esta comedia cervantina el motivo literario del engaño a los ojos y sus implicaciones en el desenlace de la trama.

PALABRAS CLAVE: Cervantes, *El gallardo español*, identidad, disfraz, engaño a los ojos.

### ABSTRACT:

The aim of this article is to analyze, based in the practices of representation of the sixteenth and seventeenth centuries, more concretely through the concepts of simulation and dissimulation, the way like Miguel de Cervantes characterizes, in the play *El gallardo español*, the identity issues of the protagonist Doña Margarita who adopts two types of dress up in the play, with the intention to achieving certain specific purposes. Therefore, it will be possible to demonstrate how the literary motif of the deceiving of the eyes is configured in this comedy and its implications in the outcome of the plot.

KEYWORDS: Cervantes, *El gallardo español*, identity, disguise, deceiving of the eyes.

---

De acuerdo con la crítica cervantina, Miguel de Cervantes presenta en sus obras, tanto en el *Quijote* como en las *Novelas ejemplares*, una variedad de personajes que, en palabras de José Manuel Martín Morán, «por una u otra razón ocultan su identidad tras los velos de un disfraz» (2000: 197). En lo que corresponde a las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615), Aurelio González pone en evidencia que «la gama que abarca el desplazamiento o encubrimiento de identidades por medio del disfraz es amplísima» (1998: 584). Luis Gómez Canseco y María del Valle Ojeda Calvo corroboran esta afirmación, una vez que están de acuerdo con que «Cervantes se sirve en la construcción de su teatro de todo tipo de disfraces, de identidades falsas, de cambios de nombres

y hasta de sexo» (2015: 50). En el caso específico de la obra dramática *El gallardo español*, el dramaturgo alcalaíno representa el problema de la identidad de sus personajes cristianos<sup>1</sup>, como es el caso de doña Margarita, que la modifica a través de la simulación, con el fin de lograr sus objetivos, dentro de un mundo totalmente inestable, ya que se encuentra inmersa dentro del contexto guerrero de Orán<sup>2</sup>. En un primer momento de la trama, en el espacio español, la cristiana simula ser un hombre, bajo la identidad de Anastacio y, en un segundo momento, en el territorio moro, finge ser una mora, asumiendo el nombre de Fátima. Se propone demostrar, desde el punto de vista de las prácticas de representación de los siglos XVI y XVII, más concretamente a través de los conceptos de simulación y disimulación, cómo el fingimiento de identidad de la protagonista contribuye al desarrollo del motivo literario *engaño a los ojos*<sup>3</sup> y sus implicaciones en el desenlace de la comedia.

Para manipular la apariencia ante los demás personajes, la dama española utiliza la simulación y disimulación. Estos dos conceptos se explicitan en el tratado *Della dissimulazione onesta* (Nápoles, 1641), del italiano Torquato Accetto. El propósito de dicha obra es poner de manifiesto los distintos modos de producir el fingimiento y las técnicas para ocultar la verdad (Hansen, 1996: 89). Según las definiciones de Accetto, la «dissimulazione è una industria di non far veder le cose come sono. Si simula quello che non è, si dissimula quello ch'è» (1997: 24). De modo a ejemplificar dicho concepto, el italiano recuerda lo que dice el poeta Virgilio, en su *Eneida* (Libro I, verso 209), acerca del fingimiento llevado a cabo por el personaje Eneas que simula la esperanza y disimula el dolor: «en su inmensa congoja finge el rostro esperanza» (1992: 146). El ejemplo utilizado por Accetto se asemeja a lo dicho anteriormente por Cervantes en la obra dramática *Los baños de Argel*, cuando Catalina, bajo la identidad de Ambrosio, canta, en un monólogo, sus desilusiones en tierras argelinas, con la intención de evidenciarle al público-lector que su alegría no es más que una máscara, una vez que oculta en su corazón el dolor frente a los demás personajes:

*Aunque pensáis que me alegre,  
conmigo traigo el dolor,  
Aunque mi rostro semeja  
que de mi alma se aleja  
la pena, y libre la deja,  
sabed que es notorio error:  
conmigo traigo el dolor.  
Cúpleme disimular  
por acabar de acabar,  
y porque el mal, con callar,  
se hace mucho mayor,*

1.—Don Fernando de Saavedra, protagonista de dicha obra dramática, recurre a la simulación y a la disimulación con el objetivo de entrar en el aduar de Arlaja, sin ser reconocido. Para ello, adopta la identidad de Juan Lozano (Teixeira de Souza, 2016).

2.—Carrasco Urgoiti comenta que «El gallardo español es obra que integra en la peripecia fictiva datos históricos sobre el asedio por la armada turca y huestes berberiscas del enclave español de Orán, que tuvo lugar en 1562 y 1563, así como muchas auténticas notas ambientales, que denotan un conocimiento directo de la vida en los presidios —es decir— los enclaves de la costa norteafricana» (1998: 571).

3.— Cervantes, en el Prólogo a las *Ocho comedias*, hace mención a la composición de una comedia, la cual se desconoce, que lleva como título este artificio dramático: «para enmienda de todo esto, le ofrezco una comedia que estoy componiendo y la intitulo *El engaño a los ojos*, que, si no me engaño, le ha de dar contento» (2015: 14-15)

*conmigo traigo el dolor.* (Cervantes, 2015: 299)

Aunque la simulación y la disimulación caminan muchas veces juntas, en ciertas ocasiones, es necesario reconocer que cada una se destina a un designado propósito y que cada una posee un determinado sentido moral<sup>4</sup>. De acuerdo con las observaciones de Maria Augusta da Costa Vieira, en sus estudios sobre estos conceptos en la narrativa cervantina, en este contexto «la disimulación honesta encubre una verdad mientras que la simulación exhibe una mentira» (2007: 91). En otras palabras, según las aclaraciones de João Adolfo Hansen, en el mundo católico, la disimulación se comprende como una técnica de fingimiento moralmente virtuoso que oculta lo que realmente existe, mientras que la simulación, en la política católica contra reformista, se considera como la técnica maquiavélica que finge existir lo que no hay (1996: 89). Así que, Torquato Accetto defiende la opinión de que el uso del fingimiento se relaciona directamente a la noción de adaptarse a la necesidad, es decir, a la propia ocasión<sup>5</sup>. Dicho pensamiento evidencia el comportamiento de la gente de los siglos XVI y XVII, ya que «se reconocía que la condición humana era por sí sola imperfecta y muchas veces para lograr fines honestos y moralmente reconocidos hacía falta engendrar determinadas situaciones» (Vieira, 2007: 91). Por ello, Luis Zapata de Chaves, en su obra *Miscelánea. Silvia de casos curiosos* (1592), dedica un capítulo específico acerca de la cuestión del fingimiento, en el cual afirma que la disimulación es benéfica a la vida humana, discordando incluso de Cicerón<sup>6</sup>, pues, diferentemente de lo que piensa el filósofo romano, Zapata de Chaves narra muchos cuentos de modo a poner en evidencia que la disimulación no es una mala práctica, sino todo lo contrario puesto que es muy útil para que se pueda vivir en sociedad con más tranquilidad<sup>7</sup>. De este modo, no es de admirarse que Cervantes hace, en su *Viaje del Parnaso* (1614), la siguiente declaración: «No dudes, ¡oh lector caro!, no dudes, / sino que suele el disimulado a veces / servir de aumento a las demás virtudes» (1973: 175-176); y, después, en su última obra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1616), en la que menciona que «la disimulación es provechosa» (1997: en línea) en las relaciones sociales.

En *El gallardo español*, es a través de la simulación que Margarita se presenta en escena disfrazada de hombre<sup>8</sup>, presentándose ante los demás personajes con el nombre de Anastacio, conforme se anuncia en esta acotación: «*Vanse y sale VOZMEDIANO, anciano, y*

4.- En lo que se refiere a la cuestión moral, el Padre Pedro de Ribadeneyra, en su *Tratado de la religión y virtudes* (1595), comenta que: «hay dos artes de simular y disimular: la una, de los que sin causa ni provecho mienten y fingen que hay lo que no hay, o que no hay lo que hay: la otra, de los que sin mal engaño, y sin mentira dan a entender una cosa por otra con prudencia, cuando lo pide la necesidad o utilidad» (1788: 283-284).

5.- Sobre ello, Accetto dice que la disimulación é «un velo composto di tenebre oneste e di rispetti violenti: da che non si forma il falso, ma si dà qualche riposo al vero, per dimostrarlo a tempo» (1997: 16).

6.- «Toda disimulación, según Cicerón dice, se ha de quitar de en medio de toda la vida humana; más maravillome muy mucho que no reserve, ni excede ningún caso pues se ve que lo uno y lo otro han hecho evidentes beneficios; como disimulando, en hábito tudesco» (Zapata de Chaves, 1859: 112).

7.- Torquato Accetto reitera dicha visión al decir que «Onesta ed util è la dissimulazione» (1997: 29).

8.- Como se sabe, en el teatro español del siglo XVII, el disfraz varonil es muy recurrente, tanto es que «las doncellas vestidas de hombre se convirtieron en un tópico de las comedias de los siglos XVI y XVII» (Martín Morán, 2000: 198). El dramaturgo Lope de Vega preconiza dicho tópico en su *Arte nuevo de hacer comedias*, considerando que se trata de un recurso escénico que contribuye a que los dramaturgos le proporcionen deleite al público, como se puede ver en estos versos: «Las damas no desdigan de su nombre / y si mudaren traje, sea de modo / que pueda perdonarse, porque suele / el disfraz varonil agrada mucho» (2006: 146).

doña MARGARITA en hábito de hombre» (Cervantes 2015: 65). La decisión de la dama por adoptar las prácticas del fingimiento se debe al hecho de que se ha enamorado de oídas<sup>9</sup> de don Fernando, tras oír el discurso encomiástico de Vozmediano, su ayo y su amigo, acerca de los mejores atributos del caballero español, como fuerza, valentía, discreción y fama.

## MARGARITA

Pintómele tan galán,  
tan gallardo en paz y en guerra  
que en relación vi a un Adonis  
y a otro Marte vi en la tierra.  
Dijo que su discreción  
igualaba con sus fuerzas,  
puesto que valiente y sabio  
pocas veces se conciertan. (Cervantes, 2015: 99)

La manera con la cual Vozmediano hace su exposición, influye directamente en el *pathos* de la dama, ya que quiere ver a don Fernando en persona, con sus propios ojos, con el fin de comprobar todo lo que le ha sido pintado acerca de su gallardía.

## MARGARITA

Enamorada de oídas  
del caballero que dije,  
me salí del monasterio,  
y en traje de hombre vestime. (Cervantes, 2015: 100)

De acuerdo con Ignacio Arellano, el comportamiento de Margarita es un buen ejemplo, dentro del teatro cervantino, para demostrar cómo la dama se «entrega al poder irresistible de amor, que ciega el albedrío y la razón» (2017: 105). Vozmediano le advierte a Margarita sobre ello: «Ya os he dicho, Margarita, / que su daño solicita / quien camina tras un ciego» (Cervantes 2015: 66). Para Luis Gómez Canseco, el ayo se refiere emblemáticamente al amor, ya que se solía representar «con los ojos vendados» (Cervantes 2015: 66, n. 1272)<sup>10</sup>. De todos modos, Margarita, a pesar de estar en el sentido metafórico del término *con los ojos vendados*, tiene consciencia del poder que el amor ejerce sobre ella y de las consecuencias de ello, llevándola a declarar: «¡Oh amoroso desvarío / que ciegas el albedrío / y la razón tiene presa!» (Cervantes, 2015: 80).

9.- Cervantes pone en escena el proceso de enamorarse de oídas. Sobre dicha cuestión, Domingo Ynduráin comenta que se trata de una convención amorosa con origen tanto en la poesía provenzal como en los libros de caballería. Siguiendo esta tradición, el amor de oídas: «funciona como una exquisitez sentimental: la excelencia de la dama —y la sensibilidad del caballero— es tal que puede producir amor solo por la fama, es un caso extremo y paradójico muy del gusto de la refinada poesía cortesana y, por otra parte, no deja de remitir al hado o a las estrellas como causa última e inesquivable de una tradición amorosa que ejerce su poder incluso a distancia, sin que se haya contemplado nunca el objeto del deseo» (Ynduráin 2012: en línea). Las palabras de Margarita demuestran que Cervantes tiene en cuenta esta tradición: «amor, que por los oídos / pocas veces dicen que entra, / se entró entonces hasta el alma / con blanda y honrada fuerza; / y fue de tanta eficacia / la relación verdadera / que adoré lo que los ojos / no vieron ni ver esperan, / que, rendida a la inclemencia / de un antojo honrado y simple, / mudé traje y mudé tierra» (2015: 99-100).

10.- Merece la pena tener en cuenta que Alciato, en su libro de *Emblemas*, afirma que el Amor «Es ciego y lleva una venda en los ojos» (1985: 150). Santiago Sebastián explica Alciato, en el Emblema CXIII «Sobre la imagen del Amor», pinta a los enamorados con «los ojos vendados porque los amadores no ven, aunque tengan ojos, que los tienen como cegados o tapados» (Alciato, 1985: 149).

Movida por el deseo de ver a don Fernando en persona, Margarita no hesita en ocultar su apariencia tras un disfraz varonil, con la intención de salir en busca de él. Aquí, es importante saber lo que dice Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*, acerca del disfraz pues, según sus aclaraciones, se trata del «hábito y vestido que un hombre toma para disimularse y poder ir con más libertad» (2006: 719). En el caso específico del disfraz varonil, José Manuel Martín Moran dice que el travestir «masculino proporciona la libertad de movimiento y control sobre sí requeridos para convertirse en protagonista de una historia» (2000: 199). Kenji Inamoto, a su vez, observa que vestirse con ropa masculina sirve como medio de auxiliar a «las mujeres que seguían a sus novios» (1992: 143), en contextos inestables y arriesgados. Específicamente en *El gallardo español*, Aurelio González, comenta que el disfraz varonil «permite que el personaje de la dama cristiana pueda encontrar a su amado en un contexto guerrero» (1998: 586). Estas aclaraciones son fundamentalmente importantes para entender la actitud de la dama española pues, al vestirse con una ropa masculina, puede hacer su peregrinación con más seguridad y libertad hasta encontrar a su amado.

Por lo tanto, bajo el disfraz masculino, Margarita pone en práctica las técnicas del fingimiento. De acuerdo con Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, el disfraz se relaciona intrínsecamente con la práctica de la simulación, considerando que la acción de encubrirse y ocultarse se traduce «a cambiar la apariencia de una cosa, representar algo distinto de su esencia» (2000: 116). De hecho, a partir de la escena en la cual la española se disfraza de hombre, cambia su apariencia, representando ante los demás un comportamiento distinto de su verdadera esencia<sup>11</sup>. De este modo, Margarita, a lo largo de su peregrinación, se apoya en el fingimiento con el fin de relacionarse con los otros personajes de la obra. Un buen ejemplo es lo que sucede cuando la dama y Vozmediano se cruzan con el soldado Buitrago, pues es quien les pide limosna a ellos. Como Margarita estaba simulando ser un hombre, tiene condiciones de negarle este pedido: «Váyase, señor soldado, / que no tenemos trocado» (Cervantes, 2015: 67). Buitrago no acepta de buen grado dicho argumento: «Descoja sus manos blandas / y dé limosna, galán» (Cervantes, 2015: 67). Su insatisfacción lo lleva a amenazarlos. A pesar de que Margarita utiliza el disfraz varonil, adapta su discurso al masculino, tanto para imponerse frente a Buitrago como para mantener la verosimilitud de su interpretación: «y yo estoy en España acostumbrado / a darla a quien por Dios la pide y ruega» (Cervantes 2015: 71). Don Martín, al presenciar la discusión, le contesta a Margarita: «No os enfadéis, galán, que de este modo / se pide limosna en esta tierra» (Cervantes, 2015: 72). Cervantes, a partir de la actuación de Margarita, pone en discusión el modo con el cual el personaje hace la representación de su

11.—En la España de los siglos XVI y XVII se evidencia una fuerte preocupación con la apariencia, sobre todo cuando se lleva en consideración que el *ser*, en muchos casos, no coincide exactamente con el *parecer ser*. Según las aclaraciones de Isabel Cruz de Amenábar: «La apariencia se define, generalmente, como el aspecto, la parte exterior de una persona; o como una cosa que parece y no es. El lenguaje corriente la usa de preferencia en esta segunda acepción y le imprime un matiz moral peyorativo. Así, la apariencia designaría lo que se ve, lo externo, que suele ser falso o engañoso, en contraposición a lo interno, que sería lo verdadero» (2000: 111). Cervantes tiene en cuenta dicha cuestión en sus *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* (1615), posibilitándole poner en marcha un juego de apariencias «que permiten a los personajes seguir siendo lo que no son o encontrar un cauce para alcanzar sus deseos» (Gómez Canseco y Ojeda Calvo, 2015: 50).



propio cuerpo frente a los demás personajes<sup>12</sup>, con ello, Margarita consigue convencerlos de su actuación fingida. Aquí la simulación de identidad cumple el papel de «encubrir lo que se quiere ejecutar a fin de facilitar la acción y prevenir posibles obstáculos o contradicciones» (Álvarez-Ossorio Alvariano, 2000: 111). De hecho, por medio del fingimiento, Margarita se libra de un posible impedimento y de ciertos trastornos, considerando que, por ser mujer, seguramente sufriría algún tipo de asedio moral, además de ser obligada a darle dinero a Buitrargo. Asimismo, se puede decir que su fingimiento se justifica cuando se lleva en consideración, a partir de las aclaraciones de Torquato Accetto, que: «pur si concede talor il mutar manto, per vestir conforme alla stagion della fortuna, non con intenzion di fare, ma di non patir danno, ch'è quel solo interesse col quale si può tollerar chi si suol valere della dissimulazione, che però non è frode» (1997, p. 18). Es decir, Margarita no cambia de manto con la intención de hacer mal a su próximo, sino para resguardarse de los peligros de la ciudad de Orán y para hacer, conforme ya se ha dicho anteriormente, su peregrinación con más seguridad y tranquilidad.

Debido al comportamiento de Margarita, don Martín se queda muy curioso acerca del origen de aquel supuesto *galán*, imaginando que se trataba de un hombre de Jerez de la Frontera. Frente al desasosiego del caballero español, Vozmediano no duda en proteger el disfraz de la dama por medio de un discurso simulado, fingiendo que se trata de un sobrino suyo, hijo de un capitán, que está bajo sus cuidados a pedido de su hermana y, por ello, le acompaña en Orán de modo que pudiera convertirse en soldado de la armada española. El discurso de Vozmediano tiene una importancia fundamental para garantizar la simulación de identidad de Margarita, ya que, a través de sus argumentos, los soldados se quedan convencidos de se trata de un *joven* que quiere combatir en la empresa española contra los moros.

Cuando Margarita simula el papel de soldado en la armada española, le revela al lector-espectador, a través de un soliloquio, que su situación personal está enmarcada por muchos conflictos e inestabilidades. En su discurso, confiesa que ha abandonado su tierra natal, huyendo de sus amigos, para entregarse voluntariamente a las manos de los enemigos españoles, a fin de buscar a don Fernando entre los moros. Por ello, Margarita se compara, a través de un lenguaje metafórico, a una «mariposa<sup>13</sup> inocente» (Cervantes, 2015: 80), pues reconoce su ingenuidad cuando se dirige a un camino incierto.

#### MARGARITA

Soy mariposa inocente  
que, despreciando el sosiego,  
simple y presurosamente  
me voy entregando al fuego  
de la llama más ardiente. (Cervantes, 2015: 80)

12.—Dicha preocupación se evidencia en la comedia *El laberinto de amor*, en la escena en la que Julia y Porcia adoptan el disfraz masculino, ya se visten con el «hábito de pastorcillos, con pellicos» (Cervantes, 2015: 586), con la intención de peregrinar de modo más seguro. Con el objetivo de «garantizar la verosimilitud de aquella representación simulada», Porcia le orienta a Julia sobre «el modo de comportarse, bajo la máscara de un pastor» (Teixeira de Souza, 2015: 177). Le dice Porcia a su compañera: «Muestra ser varón en todo, / no te descuides acaso, / algo más alarga el paso, / y huella de aqueste modo; / a la voz da más aliento, / no salga tan delicada; / no estés encogida en nada, / espárcete en tu contento» (Cervantes, 2015: 587).

13.— Según Covarrubias, se trata de «un animalito que se cuenta entre los gusanitos alados, el más imbécil de todos los que puede haber. Este tiene la inclinación a entrarse por la luz de la candela, porfiando una vez y otra, hasta que finalmente se quema» (2006: 1247).

Sobre este discurso, Luis Gómez Canseco comenta que la mariposa «se convirtió en emblema del que inconscientemente busca su propia perdición» (Cervantes, 2015: 80, n. 1706). De hecho, la dama española sabe que se encuentra en un mundo inestable y que podrá encontrar su propia ruina a lo largo de su peregrinación.

En la condición de cautiva, Margarita les revela a Arlaja, Alimuzel y don Fernando su verdadera identidad: «¡que soy mujer sin ventura / que soy mujer desdichada!» (Cervantes, 2015: 93). Como no podría ser de otra forma, Arlaja se admira de dicha revelación: «¡Santo Alá! ¿Qué es lo que dices?» (Cervantes, 2015: 93). La admiración de la mora se debe al hecho de que hay un conflicto entre la apariencia y la esencia, considerando que Margarita se presenta bajo la identidad masculina, más en su corazón preserva la esencia femenina. En las prácticas de la disimulación, conforme lo señalado por Torquato Accetto, el corazón representa simbólicamente una casa secreta, en la que se guarda la verdad<sup>14</sup>. De modo a descubrir los secretos ocultos de Margarita, Arlaja no duda en preguntarle su nombre y su origen. La dama española, a su vez, le contesta a la mora con una metáfora: «Margarita, mar do mora / gustos que me han de amargar» (Cervantes, 2015: 104). Además, la dama española, aún bajo la ropa de hombre, les cuenta su verdadera historia, «nunca alegre, siempre triste» (Cervantes, 2015: 102), revelándoles que nació en uno de los mejores lugares de España y que sus padres eran ricos y nobles. Les revela que aun siendo niña la encerraron y la guardaron en un monasterio no para convertirse en monja, sino para esperar la ocasión adecuada para casarla. Y también para que pudiera tener una buena educación. No obstante, antes de realizar el casamiento con algún buen caballero, sus padres se han muerto y, por este motivo, su hermano, don Juan de Valderrama, se queda a su cargo, quien, en vez de ayudarla, le impide de encontrar a un caballero de buena índole para contraer matrimonio. Como si eso no fuera suficiente, don Juan se ausenta de la convivencia familiar, ya que se marcha a Italia, dejándola a la propia suerte. Se puede decir que, a través de esta actitud, don Juan se comporta de modo indecoroso e imprudente, cuando se tiene en cuenta que, en el Teatro Español de los Siglos XVI y XVII, la *dramatis personae* del padre representa la autoridad, y en su ausencia es el hermano quien debe asumir la función de proteger la honra de la dama, con el propósito de mantener el orden ético de la familia (Ruíz Ramón, 1971: 153). Por ello, ante dicho infortunio, Margarita decide casarse por sí misma, pero no sabía por dónde empezar su empresa amorosa y tampoco con quién debería hacerlo. Así, es Vozmediano quien asume el papel de tutor, con el fin de orientarla en la búsqueda de un buen caballero, sugiriéndole, de esta manera, el nombre de don Fernando. Lo más irónico es que el propio don Fernando ya se la había solicitado a don Juan como legítima esposa, en otra ocasión. Don Juan, debido a su arrogancia y codicia, le niega la petición al caballero español, confirmando, de este modo, su actitud displicente para con su hermana.

Tras la revelación de Margarita acerca de su verdadera identidad, se puede decir que el disfraz varonil pierde su función en la trama, una vez que la dama lo ha utilizado debido a la necesidad de hacer su peregrinación con más libertad y más seguridad hasta encontrar a don Fernando en tierras moras. Esta observación se confirma cuando se observa que el

14.- Según el preceptista italiano: «può ogni uomo, ancorch'èsposto alla vista di tutti, nasconder i suoi affari nella vasta ed insieme segreta casa del suo cuore, perché ivi soglion esser quei templi sereni» (Accetto, 1997: 51-52).

propio caballero es quien le pide a Margarita que abandone el traje masculino, considerando que no se trata solamente de una mujer, sino de una noble.

FERNANDO

Muda ese traje indecente,  
que en parte tu ser desdora,  
y vístese en el de mora,  
que la ocasión lo consiente; (Cervantes, 2015: 103)

Sin embargo, aunque su identidad les ha sido revelada a algunos personajes, todavía sigue siendo necesario mantenerla oculta a los demás, sobre todo cuando se tiene en cuenta que se trata de una cristiana dentro de un aduar. Asimismo, la ocasión le permite a Margarita utilizar un nuevo tipo de vestimenta, por ello, se oculta otra vez, solo que ahora a través de una ropa mora, como reza esta acotación: «*Entren a esta sazón ARLAJA y MARGARITA, en hábito de moro; DON FERNANDO, como moro, y ALIMUZEL*» (Cervantes, 2015: 107). Es importante mencionar que, al vestirse de mora, Margarita reproduce un nuevo papel dentro de la comedia, considerando que la ropa, conforme lo señala Sagrario López Poza (2011: 65-66), se considera como signo de distinción social, una vez que evidencia el papel que los individuos ocupan dentro de la jerarquía social y de este modo se reconocen socialmente a partir de la manera como se presentan vestidos. Por este motivo, no es de sorprenderse que «nadie se puede permitir que su esencia coincida con su apariencia, en aquella España del Siglo de Oro, en la que la mirada del otro constituye el factor esencial de la propia identidad» (Martín Morán, 2000: 216). De ahí que el Teatro del Siglo de Oro se aproveche de un fenómeno social para hacer la puesta en escena de situaciones en la que la ropa tiene un papel primordial en el eje estructural de la trama, como es el caso del uso del disfraz, el cual le permite el dramaturgo desarrollar «la temática del ocultamiento de identidad que a su vez remonta la fundamental oposición apariencia vs realidad» (Presotto, 1995: 373).

En *El gallardo español*, dicho contraste gana mayores proyecciones cuando don Juan de Valderrama entra como cautivo en el aduar de Arlaja, llevando a Margarita a ocultar aún más su identidad, a través del uso del velo, como se ve en esta acotación: «*Como entra el cautivo, se cubre MARGARITA el rostro con un velo*» (Cervantes, 2015: 108) y en otra escena se confirma dicho recurso escénico: «*Salen ARLAJA y MARGARITA, cubierto el rostro con un velo, y DON JUAN, como cautivo*» (Cervantes, 2015: 113). La dama española lo reconoce y le revela a Arlaja, en una conversa privada, que se trata de su hermano. La mora, a su vez, le orienta a llevar adelante la simulación de identidad.

MARGARITA

(¡Este es mi hermano, señora!

ARLAJA

Disimula como mora  
y cúbrete el rostro más.) (Cervantes, 2015: 108)



Margarita oculta su identidad a través del disfraz de mora y tras un velo ya que es una costumbre entre los árabes<sup>15</sup> el uso de dicho recurso. Aquí el disfraz asume plenamente su función, pues como se trata de un artificio, considerando que el disfraz se utiliza, conforme el *Diccionario de autoridades*, «para disimular o encubrir alguna persona o cosa, que no sea conocida, desfigurándola». Aunque Margarita esté con la apariencia modificada, don Juan la reconoce por la voz, dejándolo en duda acerca de la verdadera identidad de ella, tal como queda expuesto en estos versos:

D. JUAN

Ayer me entró por la vista  
cruda rabia a los sentidos,  
y hoy me entra por los oídos,  
sin haber quien la resista.  
Ayer la suerte inhumana,  
a quien mil veces maldigo,  
me hizo ver mi enemigo,  
y hoy me hace oír mi hermana. (Cervantes, 2015: 113)

En lo que se refiere a la puesta en escena, merece la pena tener en cuenta que el traje es uno de los elementos constitutivos del motivo «engaño a los ojos» (Smerdou Altolaquirre, 1978: 44). Debido a la duda, don Juan no hesita en pedirle a la supuesta mora que se quite el referido adorno. Esta actitud crea una expectativa en el lector-espectador pues, aunque sepa la verdad acerca de la identidad de Margarita, se queda curioso por saber el resultado del engaño promovido por la dama española.

D. JUAN

Quítate el velo, señora,  
y sacarme has de una duda  
por quien tiembla el alma y suda. (Cervantes, 2015: 113).

Y más adelante reitera su petición, con más vehemencia:

D. JUAN

No me tengas más suspenso;  
descúbrete, que me das,  
mientras que cubierta estás,  
un dolor que llega a inmenso. (Cervantes, 2015: 114)

Arlaja le aconseja a Margarita descubrirse y, con ello, atender a la petición de don Juan. No obstante, le orienta que siga negándole su verdadera identidad «Que te conozca, no importa / Cuanto más que has de negallo» (Cervantes, 2015: 114). A pesar de la incertidumbre de revelarse, Margarita sigue con los consejos de Arlaja y le revela su rostro a su hermano y le dice: «Descúbrome. Vesme aquí, / Cristiano; mírame bien». Para Martín Morán en lo que se refiere al uso del disfraz, «los personajes se ponen el antifaz para poder quitárselo más tarde y desvelar su esencia» (2000: 212). De hecho, Margarita se retira el velo para revelar su esencia y confundir la opinión de don Juan, dejándolo deso-

15.—Antonio León Pinelo, en su tratado *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres* (1641), dice que «es ley del Alcorán que ninguna mujer pueda andar en público con el rostro descubierto» (2009: 303).

rientado. Frente a la actitud de la española, él se maravilla al reconocerla<sup>16</sup>, permitiéndole dudar, de alguna manera, de la realidad en la que se encuentra: «¡Oh, el mismo rostro de quien / aquí me tiene sin mí!» (Cervantes, 2015: 115).

A partir del comportamiento de sus personajes, Cervantes demuestra que el *ser* no siempre corresponde con el *parecer ser*. Sobre dicha dicotomía, Baltasar Gracián, en uno de sus aforismos, comenta que: «Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen. Son raros los que miran por dentro, y muchos los que se pagan de lo aparente» (Gracián, 2005: 156). Es justamente para diluir los límites entre lo real y lo aparente que la cristiana, aunque le enseña su rostro a don Juan, sigue jugando con su verdadera identidad<sup>17</sup>. Para ello, Margarita cuenta con la ayuda de Arlaja.

D. JUAN  
Que es esta  
mi hermana.

ARLAJA  
¿Fátima?

D. JUAN  
Sí.

ARLAJA  
¡En mi vida vi ni oí  
tan linda y graciosa fiesta!  
¿Tuya mi hermana? ¿Estás loco?  
Mírala bien.

D. JUAN  
Ya la miro. (Cervantes, 2015: 115)

La mora, muy disimuladamente, hace con que don Juan dude acerca de la propia realidad, considerando que «le hace creer que lo que ve no es lo que cree ver» (Gómez Canseco 2015: 72). Sobre este tipo de procedimiento en la Literatura Española del Siglo de Oro, Smerdou Altolaquirre (1978: 46), recuerda lo que dice Mateo Alemán, en su *Guzmán de Alfarache*, sobre el engaño y la mentira, en el capítulo en que hace una advertencia sobre el procedimiento «engaño a los ojos». Guzmán de Alfarache cuenta que: «Hay otros muchos géneros de estos engaños, y en especial es uno y dañosísimo el de aquellos que quieren que como por fe creamos lo que contra los ojos vemos» (2010: 75).

16.-Se puede afirmar que se trata de una escena que pone en evidencia el recurso poético de la anagnórisis, considerando que para Aristóteles el reconocimiento «como su propio nombre indica, es un cambio de la ignorancia al conocimiento» (Aristóteles, 2007: 60). Entre los tipos explicitados por el Estagirita, se destaca en esta escena cervantina el reconocimiento de personas, pues don Juan, al reconocer a su hermana, empieza a cuestionarse, a partir de lo que conoce, la realidad de la que forma parte.

17.-No es solo con la identidad de Margarita que Cervantes hace la puesta en escena del *engaño a los ojos*. El mismo don Juan se queda en duda acerca de la identidad de don Fernando cuando lo ve vestido como un moro, imaginando que se trata de una «visión verdadera», conforme queda declarado en sus palabras: «pues pienso que estoy mirando / el rostro de don Fernando, / su habla, su talle y brío; / pero que esto es desvarío / su traje me va mostrando» (Cervantes, 2015: 110). El discurso de don Juan revela que la obra dramática cervantina juega con los límites de lo real y de lo aparente: «mas, con todo aquesto, creo... / Pero no, no creo nada, / que es cosa desvariada / dar crédito a lo que veo» (Cervantes, 2015: 111).

Las palabras de Guzmán aclaran lo que hace Arlaja en *El gallardo español*, considerando que la mora manipula su discurso con la intención de persuadir a don Juan a creer que lo que ve con sus ojos no es lo que piensa, sino otra cosa. El presente diálogo evidencia muy bien el falseamiento de la realidad.

ARLAJA

¿Qué dices, pues?

D. JUAN

Que me admiro,  
y en el juicio me apoco.  
Por dicha, ¿hace Mahoma  
milagros?

ARLAJA

Mil a montones.

D. JUAN

¿Y hace transformaciones?

ARLAJA

Cuando voluntad le toma

D. JUAN

¿Y suele mudar, tal vez,  
en mora alguna cristiana?

ARLAJA

Sí.

D. JUAN

Pues aquesta es mi hermana,  
y la tuya está en Jerez. (Cervantes, 2015: 115)

La confusión de sentidos por parte de don Juan lo lleva a pensar que Mahoma es el responsable de transformar a su hermana cristiana en una mora. Arlaja, para desconcertarlo aún más, le afirma que, de hecho, el Profeta hace milagros a montones<sup>18</sup>. De todos modos, don Juan se queda muy confuso, ya que no acepta totalmente el engaño de la mora, pues, de alguna manera, está convencido de que se trata de su hermana, llevándolo a declarar-le a Arlaja el siguiente juramento: «¡Juro a Dios que eres mi hermana, / o el diablo está hablando en ti!» (Cervantes, 2015: 116). El juego entre la realidad y la ficción se potencia

18.—Es importante señalar que hay una referencia similar en *La gran sultana*, en la escena en la que Lamberto, bajo el disfraz de Zelinda, le justifica al turco que Mahoma, a través de un milagro, lo ha transformado en un hombre, cambiándolo de sexo: «Siendo niña, a un varón sabio / oí decir las excelencias / y mejoras que tenía / el hombre más que la hembra. / Desde allí me aficioné / a ser varón, de manera / que le pedí esta merced / al Cielo con asistencia. / Cristiana me la negó, / y mora no me la niega / Mahoma, a quien hoy gimiendo, / con lágrimas y ternezas, / con fervorosos deseos, / con votos y con promesas, / con ruegos y con suspiros / que a una roca enternecieran, / desde el serrallo hasta aquí, / en silencio y con inmensa / eficacia, le he pedido / me hiciese merced tan nueva. / Acudió a mis ruegos tiernos, / enternecido, el Profeta, / y en un instante volvíome / en fuerte varón de hembra. / Y si por tales milagros / se merece alguna pena, / vuelva el Profeta por mí, / y por mi inocencia vuelva» (Cervantes, 2015: 566-567). El otomano se queda convencido del mencionado engaño ya que imagina que el Profeta ha sido el responsable por cambiarle el sexo a Lamberto.

cuando don Juan piensa que todo lo que le sucede no pasa de un simple desconcierto, como si fuera un raro delirio, que no le deja creer en aquello que con los ojos ve<sup>19</sup>.

D. JUAN

Extraño es el devaneo  
con quien vengo a contender,  
pues no me deja creer  
lo que con los ojos veo. (Cervantes, 2015: 116)

El desorden desencadenado por la simulación de identidad llevada a cabo por Margarita solo se soluciona en la escena en la que don Fernando anuncia públicamente la verdadera identidad de la dama española y, a la vez, sus intenciones de contraer matrimonio con ella: «En esta mora en el traje / a vuestra hermana os ofrezco, / y a mi esposa, si ella quiere» (Cervantes, 2015: 129). Tras la revelación del caballero español, don Juan se da cuenta de que no está alucinado, considerando que, he hecho, ve a su hermana y no a otra mujer semejante a ella, conforme queda declarado en los siguientes versos metafóricos: «¡Gracias al cielo / que, tras de tantos nublados, / claro el sol y alegre veo!» (Cervantes, 2015: 129). En otras palabras, el joven dice que antes no tenía seguridad de las cosas que veía, pues todo estaba ofuscado en su mente. En cambio, a partir de la confidencia de don Fernando, las cosas se vuelven a clarear para don Juan ya que se da cuenta de la realidad de la cual forma parte. Asimismo, don Juan de Valderrama contribuye sobremanera a restablecer la alteración del orden en *El gallardo español* cuando acepta la realización de la boda entre don Fernando y Margarita, lo que le permite corregir el error cometido anteriormente contra su hermana. Dicho error ha sido el motivo por el cual Margarita, frente a la necesidad de casarse por sí misma, ha adoptado el disfraz con el propósito de simular su apariencia y, con ello, disimular su esencia, pues si asumiera su verdadera identidad jamás hubiera hecho su peregrinación con libertad y seguridad en las tierras de Orán, y tampoco hubiera podido caminar libremente entre los moros. De todos modos, Cervantes, por medio del problema de identidad de doña Margarita, demuestra al público-lector que el teatro suele jugar con la dicotomía del *ser* y del *parecer ser*, evidenciándole los límites que separan lo real de lo aparente.

19.-En la obra dramática *La casa de los celos*, Marfisa hace un soliloquio en el que pone en discusión sus creencias acerca de todo aquello que ve: «Selvas de encantos llenas, / ¡Qué figuras son estas que se ofrecen? / ¡Son malas o son buenas? / Entre creo y no creo, / me tienen estas sombras que parecen: / admiraciones crecen / en mí, no ningún miedo» (Cervantes, 2015: 231).

## Obras citadas

- ACCETTO, Torquatto, *Della dissimulazione onesta*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Torino, Einaudi, 1997, en línea en <[https://www.liberliber.it/mediateca/libri/a/accetto/della\\_dissimulazione\\_onesta/pdf/accetto\\_della\\_dissimulazione\\_onesta.pdf](https://www.liberliber.it/mediateca/libri/a/accetto/della_dissimulazione_onesta/pdf/accetto_della_dissimulazione_onesta.pdf)>, [consultado el 01/08/2017].
- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, Tomo II, edición de José María Micó, Madrid, Cátedra, 2010.
- ALCIATO, *Emblemas*, edición de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1993.
- ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio, «Proteo en palacio. El arte de la disimulación y la simulación del cortesano», en *El Madrid de Velázquez y Calderón. Vila y corte en el siglo XVII. Estudios históricos*, vol. 1, Miguel Morán y Bernardo J. García (eds.), Madrid, Fundación Caja Madrid, 2000, pp. 111-138.
- ARELLANO, Ignacio, «Las caras del poder en el teatro de Cervantes», *Anales Cervantinos*, vol. 49, (2007), pp. 103-118.
- ARISTÓTELES, *Poética*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad, «El gallardo español como héroe fronterizo», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Gala Galdana, Menorca, 20-25 de octubre de 1997, Antonio Pablo Bernat Vistarini (ed.), Menorca, Universitat de les Illes Balears, 1998, pp. 571-581.
- CERVANTES, Miguel de, *El gallardo español*, en *Comedias y tragedias*, edición de Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 19-131.
- , *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, en *Comedias y tragedias*, edición de Sergio Fernández López, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 135-240.
- , *Los baños de Argel*, en *Comedias y tragedias*, edición de Alfredo Baras Escolá, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 241-361.
- , *La gran sultana*, en *Comedias y tragedias*, edición de Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 471-574.
- , *El laberinto de amor*, en *Comedias y tragedias*, edición de José Manuel Rico García, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 577-685.
- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Universidad de Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 1997, en línea en <[http://cervantes.uah.es/Persiles/libro\\_1/persi112.html](http://cervantes.uah.es/Persiles/libro_1/persi112.html)>, [consultado el 20/01/2016].
- , *Viaje del Parnaso. Poesías completas I*, edición de Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1973.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, edición de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel, «El traje barroco en el virreinato del Perú 1650-1800: una metáfora del cuerpo», en *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Rafael Zafra y José Javier Azanza (eds.), Madrid, Akal Ediciones, 2000, pp. 111-126.
- Diccionario de Autoridades (1726-1739)*, Recurso elaborado por el Instituto de Investigación Rafael Lapesa y editado en Madrid por la Real Academia Española, en línea en <<http://web.frl.es/DA.html>>, [consultado el 13/05/2016].
- GÓMEZ CANSECO, Luis, «Lecturas cervantinas: *El gallardo español*», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, Volumen Complementario, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 61-84.
- GÓMEZ CANSECO, Luis & OJEDA CALVO, María del Valle, «Cervantes y el teatro», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, Volumen Complementario, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 9-60.
- GONZÁLEZ, Aurelio, «El disfraz en las comedias cervantinas», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Gala Galdana, Menorca, 20-25 de octubre de 1997, Antonio Pablo Bernat Vistarini (ed.), Menorca, Universitat de les Illes Balears, 1998, pp. 583-589.



- GRACIÁN, Baltasar. *Oráculo manual y arte de prudencia*, edición de Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 2005.
- HANSEN, João Adolfo, «O Discreto», en *Libertinos libertários*, Adauto Novaes (ed.), São Paulo, Mic-Funarte / Companhia das Letras, 1996, pp. 77-102.
- INAMOTO, Kenji (1992), «La mujer vestida de hombre en el teatro de Cervantes», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, nº 12.2, (1992), pp. 137-143.
- LEÓN PINELO, Antonio de, *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres: sus convenciones y daños*, ed. Enrique Suárez Figaredo, *Lemir*, 13, 2009, pp. 235-388, en línea: <[http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista13/3\\_Texto\\_VelosMujeres.pdf](http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista13/3_Texto_VelosMujeres.pdf)>, [consultado el 13/05/2016].
- LÓPEZ POZA, Sagrario, «Signos visuales de identidad en el Siglo de Oro», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008, Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (eds.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, pp. 61-94.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel, «Los velos de identidad en el Quijote», en *Atti della VI Giornata Cervantina*, Donatella Pini y José Pérez Navarro (eds.), Padova, Unipress, 2000, pp. 197-217.
- PRESOTTO, Marco, «Vestir y desvestir: apuntes sobre la indumentaria en la dramaturgia del primer Lope de Vega», *Rivista Annali di Ca'Foscari. Rivista della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Venezia*, vol. XXXIV, nº 1-2, (1995), pp. 365-383.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español I (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza Editorial, 1971.
- RIBADEBEYRA, Pedro de, *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el Príncipe Cristiano, para gobernar y conservar sus Estados, contra lo que Nicolás Machiavelo, y los Políticos de este tiempo enseñan*, Madrid, Oficina de Pantaleón Aznar, 1788.
- SMERDOU ALTOLAGUIRRE, Margarita, «El engaño a los ojos: un motivo literario», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, nº 1, 1978, pp. 41-46, en línea: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-engao-a-los-ojos-un-motivo-literario-0/>>, [consultado el 16/09/2016].
- TEIXEIRA DE SOUZA, Ana Aparecida, «El fingimiento de identidad como práctica de discreción en *El gallardo español* de Cervantes», en *Anuario de Estudios Cervantinos. Cervantes y los géneros literarios*, nº 13, Jesús G. Maestro (ed.), Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2016, pp. 123-136.
- , «Simulación de identidad y disimulación de los afectos en *El laberinto de amor* de Cervantes», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 36.2, (2016), pp. 169-186.
- VEGA, Lope de, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Edición de Enrique García Santo-Tomás. Madrid, Ediciones Cátedra, 2006.
- VIEIRA, Maria Augusta da Costa, «Discreción y simulación como prácticas de representación en *El celoso extremeño*», *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Monterrey, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 87-97.
- VIRGILIO, *Eneida*, introducción de Vicente Cristóbal, traducción y notas de Javier de Echave-Sustaeta, Madrid, Editorial Gredos, 1992.
- YNDURÁIN, Domingo, «Enamorarse de oídas», en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2012, en línea en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/enamorarse-de-oidas/html/>>, [consultado el 07/08/2015].
- ZAPATA DE CHAVES, Luis, «De disimulación y fingimiento», en *Miscelánea. Memorial Histórico Español: Colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia*, Tomo XI, Madrid, Imprenta Nacional, 1859, pp. 112-118.