Amor y mujer en la «Novena parte» de comedias

Javier Rubiera

Université de Montréal

Dentro de la producción de Lope de Vega la *Novena parte* de comedias publicada en 1617 tiene una significación especial. Aunque se quiera rebajar su importancia alegando que es casi seguro que el propio Lope debió permitir, y posiblemente supervisar, la publicación de alguna de las partes anteriores, es innegable que de hecho es la primera que el Fénix autorizó expresamente y controló. Hace años Amezúa [*Epistolario II*: 356] defendió, frente a algunos biógrafos de Lope, que éste ya había participado en la corrección de la segunda edición de la *Sexta parte* (Madrid, 1616) y que muy probablemente lo siguió haciendo en la *Séptima* y en la *Octava*. Sin embargo, la voz autorizada de Víctor Dixon discrepa de Castro y Rennert, de Amezúa, de Lázaro Carreter, de Thomas Case y de Sturges Leavitt, y asegura, al escribir recientemente sobre la intervención de Lope en la publicación de sus comedias, que «nada nos autoriza a creer que participara de modo alguno en la edición de las *partes* V a VIII» [Dixon, 1996 : 55]. En todo caso, la *Novena*, matizamos nosotros, es además la primera en la que él decide cuáles serán las comedias incluidas, dato este que será muy importante para nuestra argumentación posterior. Como es sabido, esta parte es también una referencia obligada por las informaciones que se contienen en la dedicatoria al duque de Sessa y en el prólogo. Cuenta Lope que, cansado de ver imprimir sus comedias de suerte que era imposible llamarlas suyas (por tantos errores como contenían), se resuelve

a imprimirlas según los originales que conservaba su protector. De este modo trataba de evitar una situación lamentable de la que se venía quejando al menos desde 13 años antes, cuando en el Prólogo a *El peregrino en su patria* acometió contra los que se atrevían a editar con su nombre comedias llenas de yerros o que ni siquiera le pertenecían. Por otro lado, Lope informa al lector de los preliminares de que no escribió estas piezas con el ánimo de publicarlas ni, en frase que se ha hecho célebre, «para que de los oydos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos», insistiendo de modo muy consciente en la dicotomía lectura / representación a la que muy poco antes, en 1615, se había referido Cervantes en la *Adjunta al Parnaso* y que tanto ha dado que hablar a la moderna teoría dramática.

Con Lope de Vega la crítica oscila entre los que ofrecen una imagen de un escritor conservador, tradicionalista, portavoz de una ideología dominante claramente misógina, y los que más matizadamente observan a un dramaturgo más abierto y comprensivo, que avanza a veces de modo muy moderno posiciones claramente reinvidicativas en relación con la mujer. En concreto y respecto al espinoso tema de la educación femenina, centro de tantos debates, sin duda predomina aún la opinión de McKendrick, en su ya clásico libro de 1974, quien afirmaba que frente a ciertas actitudes de algunos dramaturgos que parecían revelar un apreciable atisbo de feminismo en relación con la educación femenina, «Lope's fear of learning in women is conservative, even reactionary» [1974 : 241]. Sí, conservador y reaccionario, esa es probablemente la imagen predominante de Lope. Sin embargo, en lo que se refiere a la mujer erudita o bachillera tal como la concibe McKendrick en el capítulo dedicado a «The scholar, the career woman», mucho hay que decir y mucho hay que matizar precisamente con la *Parte IX* de comedias en la mano. Para montar su argumentación McKendrick, sorprendentemente, no utiliza una de las piezas de esta colección (*La prueba de los ingenios*), que afortunadamente Daniel L. Heiple y Sharon D. Voros han puesto en su sitio con sendos trabajos publicados en los años noventa en relación con el debate feminista. Por otro lado, McKendrick se refiere a otra pieza (*La doncella Teodor*), citando únicamente aquellas partes que avalan su posición y, salvo alguna alusión poco esclarecedora, «olvida» toda la parte final de la comedia en que se desarrolla una interesantísima escena de debate escolástico en torno a diversas materias, y entre ellas la capacidad de la mujer para el estudio. Efectivamente, tras recordar al Soldán de Persia varios ejemplos de mujeres ilustres que sobresalieron en las letras, la protagonista, Teodor, personaje legendario de lejano origen en *Las mil y una noches*,

maestra en las siete artes liberales, acabará por desafiar a todos los sabios de Persia, derrotando siempre a los contrincantes dialécticos que se le oponen.

McKendrick, sin embargo, prefiere reproducir la opinión expresada en el primer acto por Leonelo, un personaje secundario primo de Félix, el enamorado de la sabia doncella Teodor, en que se mantiene una postura claramente misógina. McKendrick se apoya en estos versos para concluir, sin ninguna otra explicación ni argumentación, que aunque esta disquisición sobre las condiciones de la mujer está tomada más o menos directamente del *libro de cordel* en el que se basa el texto, «the warning about educated wives rings with the authentic *voice of Lope* in serious mood» [1974 : 223]. Y de eso se trata en el fondo, de intentar reconocer cuál es la voz de Lope de Vega. Casi cuatrocientos años después, ¿dónde buscar esa voz? : ¿en el yo lírico de su versos considerados más personales, en las declaraciones de su epistolario, en el narrador de sus novelas, en boca de sus personajes dramáticos...? Y dado este último caso, ¿por qué elegir el pensamiento de un personaje masculino secundario y dejar de lado lo que dice y lo que hace la protagonista que da nombre a la comedia? Sí, ¿dónde está la «auténtica voz» de Lope y cómo podemos adivinarla entre los numerosos ventrilocuos que le han hecho hablar sin fundamento? De momento no encuentro mejor respuesta que la que Victor Dixon propuso no hace mucho : «pasar a [sic] revista cuanto podamos de su producción entera, y valorar en cada caso lo que escribe en el contexto global de la obra examinada» [2000 : 64], donde de modo elegante está criticando procedimientos de interpretación muy cuestionables llevados a cabo incluso por reconocidos especialistas.

En todo caso quiero dejar claro que no me interesa particularmente conocer la opinión del ciudadano Lope Félix de Vega Carpio como tal, sino apreciar la visión de la mujer que se muestra o que se deja percibir en su obra artística a través del análisis de sus comedias. Y precisamente por eso me atrae particularmente la *Parte IX*, porque creo que se observa un interés especial por parte de Lope en recoger, en esta primera colección reunida por él, un número significativo de obras que tienen a la mujer como centro. En este primer tomo de sus comedias, en que se puede apreciar la poliédrica visión lopesca de los efectos del amor, se muestran, como en ningún otro, distintos tipos femeninos en contraste, destacando de modo especial el debate sobre la educación de la mujer y sus capacidades intelectuales.

Una primera ojeada a los títulos de la *Parte IX* nos podría ya dar una pista sobre la posibilidad de que exista un motivo central que una a la mayor parte de

las piezas. Sabemos, porque como ya hemos dicho el mismo Lope lo declara en la dedicatoria al Duque de Sessa, que algo que conecta a las doce comedias elegidas es el hecho de que proceden de originales que estaban en posesión del Duque : «De los papeles que V. Exc. tiene míos, saquè estas doze Comedias, que le restituyo impressas [...]». Aunque también sabemos que esta afirmación no es completamente cierta, pues el manuscrito original de *La dama boba* (incluida en esta colección) no lo tenía el Duque, como el propio Lope reconocerá : «En razon de las comedias, nunca Vexª. tubo *La dama boba,* porque ésta es de Geronima de Burgos, y yo la ymprimi por una copia, firmandola de mi nombre» [*Epistolario III* : 308]. Precisamente creo que Lope tenía un interés especial en que en esta *Novena parte* apareciera *La dama boba* y, aunque no tenía el original de la pieza como en otros casos, forzó la situación para incluir esta obra considerada como una de las joyas de su producción, aunque estuviera claramente mutilada respecto al manuscrito de Lope, que contiene casi 500 versos más.

Pero aparte de este primer criterio para la edición (manuscritos del propio dramaturgo), ¿es posible que Lope siguiera algún otro principio de ordenación? Observemos los títulos:

> *La prueba de los ingenios, La doncella Teodor, El Hamete de Toledo, El ausente en el lugar, La niña de plata, El animal de Hungría, Del mal lo menos, La hermosa Alfreda, Los Ponces de Barcelona, La varona castellana, La dama boba* y *Los melindres de Belisa*

Seis de las piezas tienen a una mujer en el título y, tras leer detenidamente el corpus, es evidente añadir al protagonismo femenino de las comedias dos obras más : *El animal de Hungría*, que no es otro que la reina Teodosia que vive como una fiera en los montes de Hungría, y *La prueba de los ingenios*, obra de tan marcado tinte femenino que David Castillejo [1984 : 83-84], llega a afirmar que este «profundo estudio psicológico sobre la mente de la mujer» «es la gran obra lesbiana de Lope».

No puedo negar que, en principio, podría explicarse por un simple azar la concurrencia de tan elevado número de piezas de protagonismo femenino en una sola parte. Pero nuestra extrañeza se hace más aguda cuando hacemos una comparación con las otras partes de Lope. Reconozco lo tedioso de argumentar por recuento, pero veamos algunos datos elocuentes sobre los títulos con protagonista femenina en otras partes, recopiladas o no bajo su dirección:

Parte I : *La escolástica celosa.*
Parte II : *La bella malmaridada.*
Parte IV : *Laura perseguida.*
Parte VI : *La reina Juana de Nápoles.*
Parte VII : *Las paces de los reyes y judía de Toledo* ; *Viuda, casada y doncella* ; *La serrana de la Vera.*
Parte VIII : *El anzuelo de Fenisa* ; *Angélica en el Catay.*
Parte X : *La burgalesa de Lerma* (Madrid, 1618).
Parte XI : — (Madrid, 1618).
Parte XII : *La desdichada Estefanía* (Madrid, 1619).
Parte XIII : *La Francesilla* (Madrid, 1620).

Obsérvese, para no detenerme más en una lista que habla por sí misma, que al año siguiente de la publicación de la *Parte IX*, Lope edita 24 comedias de las cuales sólo una tiene un título de protagonista femenina. Una sobre veinticuatro (cuatro sobre cuarenta y ocho, si nos referimos a las cuatro partes posteriores a la *Novena*) frente a seis de doce, creo que es proporción suficientemente significativa para comenzar a poner en duda el simple azar como explicación de la fuerte presencia de los tipos femeninos ya observable en los títulos.

Pero además creo que se puede adivinar un plan en el modo de disponer las obras en la colección. Las dos primeras piezas son *La prueba de los ingenios* y *La doncella Teodor*, aquellas donde se muestra al tipo de mujer sabia, con títulos universitarios, muy segura de sus conocimientos y de su habilidad dialéctica para debatir aún con los hombres más doctos. Las dos comedias contienen pasajes en los que la mujer se erige en portavoz de un discurso reinvidicador y revalorizador de su condición genérica que choca contra la opinión más aceptada en la época sobre la inferioridad y la debilidad intelectual femeninas. Salvo error, se trata de las dos únicas comedias de Lope que contienen una escena formal de debate escolástico en el que la mujer deja oír su voz en un plano de igualdad con el hombre. En estas escenas, situadas ambas en el tercer acto de cada comedia, la mujer (Florela o Teodor) triunfa dialécticamente frente a todos sus contrincantes, mayoritariamente masculinos, que acaban reconociendo la superioridad de su intelecto. Me parece muy significativo el hecho de que el último derrotado en el debate de *La doncella Teodor* sea el personaje del gracioso, quien disfrazado de sabio trata de vencer con su agudo ingenio a la no

menos ingeniosa Teodor. Como estaba convenido para el que saliera derrotado, el pobre Padilla acaba «en cueros» ante el público del debate y del corral, y este «striptease» final pone en evidencia, de modo cómico pero simbólico, la condición de desnudez en que el hombre, humillado, ha quedado frente a la victoriosa doncella.

Estas dos comedias, únicas en la producción de Lope, con los parecidos temáticos y estructurales que acabo de señalar, van juntas, una a continuación de otra, como las dos piezas iniciales de la *Novena parte*. ¿Se deberá también a la casualidad su reagrupación y el orden en que están dispuestas en esta colección de 1617, marcadamente femenina?

Después, en varias de las otras comedias del corpus podríamos estudiar otros tipos de mujer: en *El animal de Hungría* la salvaje, con el problema de la educación sentimental y del surgimiento de la pasión natural fuera del marco social; en *Los Ponces de Barcelona* la mujer fiel, que como una Penélope moderna espera el regreso de su esposo veinte años después de su partida; en *La hermosa Alfreda* la mujer terriblemente bella, monstruo de la hermosura que vuelve locos a los hombres; la mujer objeto (aunque ya sé que es muchas cosas más) en *La niña de plata*; la mujer varonil, vencedora de reyes y descontenta con su condición femenina, en el episodio legendario de *La varona castellana*. E inmediatamente después de esta pieza, la serie se cierra con las dos más famosas de la *Novena parte*: *La dama boba* y *Los melindres de Belisa*. Como es bien conocido, la primera de ellas está protagonizada por la pareja de hermanas Finea y Nise, tonta una y pedante y algo resabidilla la otra, en una historia en la que el Amor (ese amor que Lope escribía siempre con mayúscula, así como las diversas formas del verbo «amar»), en la que el Amor, decía, será el agente regenerador de la inteligencia dormida en la mujer (el caso más emblemático de «Eros-paideia», amor y pedagogía). De un modo parecido los melindres y tonterías de Belisa, ejemplo de mujer esquiva, se derrumbarán ante la fuerza del amor que le despertará un esclavo fingido del que su misma madre (personaje no muy frecuente en la comedia española) anda perdidamente enamorado.

En fin, la serie que comenzó con el ingenio de las listas se cierra con las tonterías y los melindres de las bobas, y entre unas y otras toda una galería de tipos (bellas, fieles, salvajes, varoniles y pedantes) que ofrece una imagen fragmentaria y compleja muy en consonancia con el principio organizador de la estética lopesca, la variedad.

Con lo dicho hasta aquí, no me parece gratuito especular, entonces, con que Lope tendría la idea de reunir en la primera colección de comedias que controla para

su publicación un buen número de piezas con el carácter de la mujer como centro. ¿Quizás por casualidad entre los manuscritos originales que poseía el duque predominaban ya los de personaje femenino protagonista? No lo sabemos, pero sí sabemos que, aparte de que parece que no logró recuperar el manuscrito de la comedia de *San Segundo* con el fin de publicarla, Lope pensó incluir alguna otra obra que encajaría en esta presunta serie, pero tuvo que desestimarla porque ya había sido publicada en una parte anterior. Probablemente el duque de Sessa le habría recordado ciertas piezas con un personaje central femenino que enriquecería el variado despliegue de tipos presentado por Lope, y por eso éste le responde : «que *El exemplo de cassadas* no le ynprimi, porque estaua inpresso» [*Epistolario III*: 308]. Efectivamente esta pieza contrastaría muy bien con otras de la *Novena parte*, pues muestra un extremado carácter femenino que, más allá del límite de lo humano, soporta con santa paciencia la rara voluntad de su marido. No es el momento de interpretarla detenidamente ni de entrar a calibrar los posibles sentidos de este ciego sometimiento a la voluntad masculina que parece mostrarse como ejemplo de matrimonio. Pero sí nos interesa subrayar que Lope pensó incluir esta comedia en la *Parte IX* y que sin duda esta prueba de la paciencia dialogaría ya desde el título con la prueba de los ingenios. ¿No estaremos aquí ante la posible propuesta irónica de que, antes de la boda, el ingenio es lo más necesario para encontrar marido y de que la paciencia es la llave para soportarlo después? Lo que me parece importante notar, entonces, con este tipo de preguntas es que el sentido de una comedia puede variar muy sustancialmente leída en una suelta o al lado de otras en una determinada colección. El contexto inmediato que proporcionan otras piezas reunidas en un mismo volumen puede, si no ser decisivo, orientar un sentido de lectura imposible quizás sin la contigüidad de esos otros textos.

EL HOMBRE Y EL ARTISTA FRENTE A LA MUJER

No sé si el hombre Lope, en su rincón más íntimo que algunos llamarían auténtico, pensaría, como podemos leer en una carta al duque de Sessa, que las mujeres «tienen no sé qué simpatía con algunos animales: providencia, con las hormigas; mudanza, con los camaleones; veneno, con las víboras; almas, con los gatos (...) y aquello de resbalarse quando quieren, de las anguillas del Tajo, con que todo

son rebeses» [*Epistolario III*: 311]. En un hombre que sale a una media de cinco pliegos escritos por día, habría lugar para encontrar este texto y su contrario, y de todas formas ya mostró Amezúa que el epistolario de Lope «ofrece [respecto a la mujer] una lamentable contradicción con su obra literaria» [II : 664].

El artista Lope, sin embargo, tal como se puede ver en la *Novena parte* de comedias se preocupa por mostrar una imagen variada, que explora diversas posibilidades dramáticas de muy diferentes tipos femeninos y que en algunos casos permite a la mujer sostener un discurso reinvidicador de la condición intelectual de la mujer en un plano de igualdad con el hombre. Así Florela da un paso al frente y proclama ante el público que espera el debate de *La prueba de los ingenios*:

> Sustento que las mugeres
> son aptas, y son perfetas
> para el gobierno, y las armas,
> lo mismo para las ciencias [Vega, 1617: 19r].

Y la doncella Teodor, atrevida, le espeta al Soldán de Persia este agudo comentario mezclado de acusación:

> (...) sin esto es cosa muy llana,
> que no saber las mugeres
> más letras que el hombre, es causa
> no enviarlas como al hombre,
> a las escuelas muchachas :
> que si en universidades
> entrar mugeres se usara,
> las cátedras fueran suyas;
> pero ellos temen su infamia. [Vega, 1617: 49r]

Ahora bien, a la hora de valorar textos de este tenor, la crítica moderna se debate entre posiciones que sostienen la importancia de estas declaraciones reinvidicadoras y los que niegan su trascendencia al quedar disueltas en, y contradichas por, un final que reintegra a estas aparentemente heterodoxas mujeres en el marco de la convención social del matrimonio. El anuncio de la boda final borraría, para estos críticos, las huellas de subversión que estos personajes parecían anunciar, devolviéndolos a una sumisión al orden establecido. Catherine Connor [2000], en un artículo profundo y luminoso a la vez sobre el matrimonio y los finales de comedia, se ha referido a estas

dos tendencias como «crítica blanda» y «crítica dura» [Connor, 2000: 23], que yo veo como una manifestación más de la vieja polaridad entre los que conciben un teatro español conformista, conservador, tradicionalista y de propaganda, claramente al servicio de los intereses del régimen monárquico y católico, y los que aprecian las posibilidades de crítica, de denuncia, de transgresión, de juego con los límites de lo aceptado por el sistema ideológico dominante que el teatro del XVII también contendría. De situarse más cercanamente a una u otra posición procederán las diferencias en el modo de interpretar los finales y el sentido último de *Fuenteovejuna* o del *Peribáñez* o la manera en que Calderón es enjuiciado. Catherine Connor, sin embargo, centra la cuestión relacionándola con los estudios de teoría literaria más actuales en Estados Unidos y sitúa muy pertinentemente el problema en términos de relación entre arte dramático y sociedad y en términos de recepción, alertando implícitamente sobre el peligro de proyectar nuestras ideas y nuestras expectativas sobre un pasado lejano en el que no es fácil calibrar «what theatrical subversions and marriages meant, 'in the end', to female spectators in public theaters of the day» [Connor, 2000: 40].

De esta manera, para volver a los casos que nos ocupan, ¿qué pensar de los finales de *La prueba de los ingenios* y de *La doncella Teodor* que terminan con el anuncio del enlace matrimonial de las protagonistas ? Pues... no creo que se trate de una claudicación ante nada, ni de que se pueda hablar de una reintegración al sistema (la famosa restauración del orden perturbado que mecánicamente ha servido para explicar tantas cosas). Nada permite afirmar que Florela y Teodor estuvieran alguna vez fuera del sistema ortodoxo que sostiene que el modo natural y mejor de culminar el amor entre el hombre y la mujer es su institucionalización en el matrimonio, idea que está en la base de la mayoría de las comedias. Florela ama, satisface su deseo amoroso con Alejandro, éste la abandona y para reparar su honor lo persigue hasta que, tras el consabido ingenioso enredo, logra hacerle volver a su lado para casarse. Es ella y no él la que triunfa, y en el camino ha tenido tiempo de desafiar con argumentos la opinión masculina que menosprecia el intelecto de la mujer y con sus actos atrevidos ha rozado los márgenes de lo prohibido, propiciando imágenes de esas que condenarían los moralistas, como veremos más adelante. ¿Se borraría todo lo hecho y lo dicho y lo aludido con el convencional cierre de la boda final? Personalmente me sitúo en la línea de críticos como Joan Oleza, quien piensa que:

> Todo es posible en la comedia barroca, y el aparatoso gesto de orden de la última escena no abole la totalidad del desorden generado en el enredo, la declaración de

> derechos de libertad e imaginación en que se constituye: la última palabra, por una vez siquiera, no tiene la última palabra [Oleza, 1990 : 220].

Al contrario de Florela, la doncella Teodor es un personaje que no lleva las riendas de la acción hasta el último tramo, en que toma la valiente decisión de desafiar a los sabios persas y se convierte entonces en verdadero centro de la fábula, atrayendo todas las miradas sobre ella. Hasta entonces la sabia hija del maestro de Toledo se ha dejado llevar de aquí para allá (de Toledo a Valencia, de Valencia a Argel, de Argel a Constantinopla), mostrando, eso sí, detalles de su ingenio en varias ocasiones. Pero es en las escenas del encuentro con el soldán y del debate tantas veces aludido donde luce toda su inteligencia y donde su figura se agranda. Es entonces cuando despliega su dialéctica y vence frente al discurso masculino que trataba de ahogarla. ¿Queda este triunfo disuelto por el anuncio final de su matrimonio con don Félix, su enamorado?, ¿tan fácilmente olvidarían las mujeres en el corral aquella valiente autoafirmación intelectual de la doncella ? Difícil me parece aceptar que este convencional cierre elimine los efectos creados tan claramente por el drama a través de la acción y la dicción de los personajes.

AMOR, MUJER Y EROTISMO

Al pensar en un título como «Amor y mujer en la *Novena Parte* de comedias» lo normal sería suponer inmediatamente que esta conferencia giraría alrededor de *La dama boba*, auténtica piedra de toque de la obra lopesca en torno a este tema, y que enlazaría con reflexiones o comentarios sobre *La niña de plata* y *Los melindres de Belisa*, con las que forma el trío de las piezas de la *Novena parte* canonizadas por nuestra tradición. Sin embargo, en esta segunda mitad de mi texto dedicaré la atención a dos obras del corpus que muestran ejemplos menos conocidos pero de gran transcendencia sobre la mujer, el amor y la pulsión erótica. Me referiré a *La prueba de los ingenios* y a *El animal de Hungría*.

Respecto a *El animal de Hungría* y por lo que toca al tema de estas jornadas, es imprescindible hablar del acto segundo en que asistimos a una serie de escenas en que una niña va a ir convirtiéndose en mujer a través de un proceso de aprendizaje sentimental. Ha pasado toda su corta existencia como una salvaje, viviendo en el monte al lado de una mujer a la que cree su madre pero que no es otra que la repudiada reina de Hungría, su tía Teodosia. La niña, Rosaura, comienza a hacerse

preguntas y a querer traspasar los límites en los que ha estado recluida desde que nació. La escena se desarrolla en el monte y las dos actrices visten pieles de salvaje y pelo enmarañado que les debe conferir un aspecto fiero:

¿Quién podrá madre, sufrir
el desseo de saber?
Cuando era niña pequeña
bien tomaua sus liciones
sin passar de aquella peña,
conociendo las razones,
de que me aduierte y enseña.
Ya grande qual soy agora,
no las tomo bien, señora,
porque a su mucha aspereza
mi propia naturaleza
se rebela de hora en hora. [Vega, 1617: 138r-138v]

De esta manera comienza a preguntar a «su madre» sobre todo lo que ve alrededor y Teodosia le va diciendo el sentido y el nombre de las cosas. A lo largo de toda la pieza la pequeña Rosaura irá descubriendo y aprendiendo el significado de nuevas palabras para las que hasta entonces no tenía referencia: hombre, mujer, amor, vergüenza, marido, celos, rey. Pero de la observación natural la niña extrae una pregunta que claramente incomoda a su madre : «Pues a mí, ¿quién me engendró?» [138v]. Las respuestas de Teodosia no satisfacen a la niña y la madre enfadada la manda callar, pues «las fieras no han de entender, / ni argüir, ni preguntar» [139r]. Rosaura, que ha salido respondona y de gran habilidad dialéctica, quizás porque la semilla amorosa ya le comienza a enseñar, dice:

Si soy fiera, a toda fiera
veo con su esposo al lado:
las cieruas desta ribera
de su esposo han engendrado,
no, madre, de otra manera.
Si es que yo soy animal,
¿con qué animal te juntaste
para que naciesse ygual
al ser que de ti imitaste,
que es ser con alma inmortal?
Enséñame el padre mío. [139r]

Teodosia sólo sabe escapar de la encerrona con una metáfora sobre el sol como espíritu engendrador, sol que, claro, en un doble sentido es también el rey, pues la niña es verdaderamente hija del rey y de la hermana de Teodosia, usurpadora del trono. Rosaura exclama entonces:

Al sol alabo, y bendigo.
Pues, madre, tener querría,
por si vos os acabáys,
otro yo en mi compañía:
decidme cómo os juntáys
con esse sol, y en qué día:
que quiero formar un yo
que viua sujeto a mí
como yo a vos. [139r]

La madre, alarmada ante el atrevido pensamiento de la muchacha, le pregunta que de dónde lo ha sacado y entonces Rosaura comienza a relatar, entre pícara e ingenua, la visión de lo que cree «el sol» y que pronto sabrá que es llamado «hombre». Efectivamente el amor ha nacido en ella primero como un deseo instintivo, una pasión natural, al ver a un joven desnudo lavándose en una fuente.

[...] Oy vi,
si el ayre no me engañó
una cosa, madre mía,
que casi me parecía ;
y éste el sol deue de ser
con que vos soléys tener
alguna vez compañía.
[...]
Por vnas çarças metida,
vi que aquel se desnudaua
cierta cosa, que vestida
todo su cuerpo adornaua,
y a vn ramo de vn olmo asida,
en una fuente se echó,
y se lauó, y se enjugó,
y boluiéndose a vestir,
no me harté de bendecir
la madre que lo parió.
Aunque también me reí

de ver que vestirse pudo,
y dixe, madre, entre mí:
mejor estabas desnudo,
¿por qué te vistes ansí? [139r-139v]

En el relato de esta divertida escena de voyeurismo se aprecia de nuevo la dificultad para llamar a las cosas por su nombre («cosa» es el hombre, «cosa» es el vestido) y la delectación al contemplar el cuerpo desnudo del joven. La visión del hombre ha encendido en Rosaura la llama natural del deseo, fundamentado por una parte en la contemplación de la belleza y por otro en el deseo de engendrar. He aquí ejemplificada en esta escena una de las viejas e inagotables definiciones platónicas del amor: anhelo de engendrar en la belleza, según las palabras de Sócrates en *El banquete*. Efectivamente, por un lado, de modo explícito tenemos la afirmación de Rosaura:

Decidme cómo os juntáis
con ese sol y en qué día
que quiero formar un yo
que viva sujeto a mí
como yo a vos.

Por otro lado, es evidente que Rosaura, acostumbrada a la observación de otros animales en el monte, ha descubierto una afinidad especial en la apariencia física de este extraño animal que se lavaba en la fuente («Oy vi / [...] / una cosa, madre mía, / que casi me parecía») y que esta apariencia sin duda le ha complacido, como reconocerá más adelante en un soneto: «Bellísimo animal parece el hombre. / Ninguno he visto que me agrade tanto» [143v].

Avanzado ya el segundo acto, en el centro mismo de la obra y formando su núcleo, se producirá el encuentro entre Rosaura, vestida de pieles como una fiera, y Felipe, el bello joven que se lavaba en la fuente. La construcción interna de la escena es magistral tanto por técnica dramática como por finura de análisis psicológico: unas décimas de Rosaura, aparte, abren la acción con los temores de la muchacha que comienza a explorar lo prohibido («Sin licencia de mi madre / el Sol he venido a ver», 142r); se produce el encuentro lleno de precauciones y sobresaltos, subrayados sutilmente en un juego alternativo de apartes; las décimas se convierten casi imperceptiblemente en redondillas cuando la aproximación de los jóvenes se convierte en atracción:

ROSAURA. Ya su fuego, y ya su yelo
poco a poco siento en mí.
Pero es con una blandura,
que si de aquí se ausentara,
sospecho que me matara
la falta de su hermosura. [142v]

Dos sonetos sobre la definición del amor servirán para ahondar en el pensamiento y en el sentimiento de los jóvenes y un tercero, que cierra la escena con Rosaura ya sola, pondrá de manifiesto un complemento inevitable del enamorado, los celos, o siquiera la mera posibilidad de que existan. Se va completando así el itinerario sentimental de esta niña que comienza a hacerse mujer: contemplación de la belleza ⇒ deseo de engendrar ⇒ pasión ⇒ celos. La atracción de Rosaura por Felipe va haciendo de la niña salvaje una discreta mujer que comienza a utilizar con tacto y precisión el lenguaje del amor, de tal manera que Felipe, tras escuchar el soneto en que Rosaura expone lo que siente, se admira del valor de la muchacha, quien de modo bien significativo reconocerá: «¿Quién pudiera sino Amor / enseñar vn animal?» [143r].

Es inevitable establecer entonces un paralelo con esa ruda fierecilla, Finea, la dama boba, que irá transformándose en dama discreta, puliéndose por efecto del amor, como ella misma reconoce en la famosa declaración de gratitud que abre el acto tercero de la comedia más conocida de la *Novena parte* [Vega, 1617 : 249v]. La fuerza del amor llega de modo natural hasta las más apartadas selvas de Hungría y es capaz de transformar a la niña en mujer a través de un viaje sentimental, que acaba en boda, similar al que vive Finea inmersa en una familia bien de la sociedad madrileña. A través de la variedad que aporta siempre cada caso, se confirma una vez más la definición de Juan Oleza: «la comedia es un artefacto semiótico cuya entrada es el deseo y cuya salida es el matrimonio, verificándose el proceso a través del amor» [1990: 210].

Va de entradas y salidas. Una cita de otra obra de esta *Novena parte* (*La varona castellana*), que también podría dar mucho juego en unas jornadas sobre amor y erotismo en Lope, nos introduce en un nuevo y tortuoso espacio amoroso:

Amor grande es tu fuerça, amor tu entrada
fácil se muestra; pero siempre escura
la salida de engaños atajada. [Vega, 1617: 232v]

Son hermosos versos que recrean una famosa cita de Séneca y que nos meten de lleno en la metáfora del amor como laberinto. *El laberinto de amor*, como la comedia publicada por Cervantes en 1615, no es otro que el subtítulo de *La prueba de los ingenios*, donde el espacio dramático del jardín del duque de Ferrara se convierte durante el tercer acto en oscuro laberinto por el que se pierden los amantes que pretenden a la bella Laura. Tras la resolución de un enigma-adivinanza y el enfrentamiento en debate con la sabia Florela, esta del laberinto es la tercera prueba que deben superar los pretendientes. Efectivamente, como es sabido, en las artes el jardín tiene, como lugar, un valor simbólico: es un espacio privilegiado para el amor, donde el amante es hortelano y la mujer flor cultivada, metáfora tan querida de Belardo-Lope y que encuentra una magnífica recreación en los actos segundo y tercero de *Los Ponces de Barcelona* (otra pieza de la Parte IX), que no por casualidad tiene por título alternativo «jardín de amor». En *La prueba de los ingenios* el jardín del amor se transforma así en laberinto de pasiones; pero no nos interesan aquí y ahora las que deja entrever la trama principal que lleva a Florela, llamada la Sibila de Mantua, hasta Ferrara para recuperar al hombre que la ha dejado deshonrada, sino aquellas otras pasiones más oscuras y prohibidas que llevan a Lope, como nunca, a esbozar la fuerza del amor entre mujeres, con un insinuante juego de mostrar y ocultar, de decir y callar, muy en la línea de ese ondulante y entretenido juego barroco de nadar y guardar la ropa al que se ha referido Teresa Ferrer.

La hija del duque de Ferrara, Laura, es una mujer que no se aviene bien al matrimonio, porque sabe que sus pretendientes lo son más de los estados de Ferrara que de ella en cuanto mujer. Por eso, a pesar de las presiones de su padre para que elija marido, se muestra esquiva. Llega entonces a la ciudad Florela, la sabia de Mantua, que persigue a Alejandro, antiguo amante suyo que le había dado palabra de matrimonio y que finalmente la ha dejado por venirse a pretender la mano de la hija del duque de Ferrara. Para estorbar los posibles amores de Alejandro y Laura, Florela comienza a urdir sus enredos laberínticos y logra situarse como secretaria de Laura. Al lado de la acción principal comienza entonces una segunda acción, ensamblada con perfección en la otra, que se centra específicamente en la íntima relación entre las dos mujeres. Véamosla más de cerca, porque nos dará una nueva dimensión del amor considerado en el teatro lopesco, con su toque de erotismo también.

El primer encuentro entre las dos mujeres se produce en el tercer cuadro del acto primero. Florela se finge Diana, una romana en peregrinación a Loreto, para entrar

en el palacio, llamada, dice, por el deseo de ver a mujer tan afamada por su belleza. Laura se siente desde el primer momento irresistiblemente atraída por Florela-Diana, y cada una alaba a la otra su hermosura e ingenio, en una escena cargada de alusiones mitológicas que ha estudiado Fothergill-Payne en un artículo sobre los parecidos de esta comedia con *El laberinto de Creta*, también de Lope. Laura le pide que sea su consejera en la difícil situación de elegir marido, confiando en su entendimiento, que ya sabe cultivado en seis facultades y así entra a su servicio como secretaria.

A partir de aquí parece que comienzan a estrecharse los lazos entre las dos mujeres, como se deduce de un diálogo entre el duque de Ferrara y Clarindo que culmina así:

> DUQUE. Si se entretiene
> Laura en libros, en versos, en historias,
> y en amar a Diana, no me espanto
> que de casarse pierda los deseos
> comunes a mujer de aquellos años. [Vega, 1617: 6r]

El lector no tendrá dudas de que Florela-Diana cultiva muy interesadamente esta relación, porque el objetivo último es poder llegar a influir en la decisión de Laura para que no elija entre los ocho pretendientes a Alejandro como marido. De los motivos del «amor» de Laura no se puede estar muy seguro (a no ser que en la representación los actores hayan optado ya por una interpretación homosexual desde el principio), pues creo evidente el juego de ambigüedad que late en parlamentos de este tipo. Efectivamente, el personaje de Laura constituye un complejo carácter en el que comienzan a manifestarse impulsos contradictorios. En primer lugar, es una mujer obligada social y políticamente a un matrimonio en el que sabe que priman intereses antes que el amor mismo. Es normal que sienta un comprensible rechazo por el casamiento, como reconocerá en un soneto a solas [7r] en que afirma hiperbólicamente que los esfuerzos y hazañas de Lisímaco, Eneas, Alciades, Ulises, César y Orfeo son menores que los que deben hacer los que se ven en la obligación de elegir esposo, dueño de la libertad y «forzoso enemigo», como lo llamará enseguida. En segundo lugar, es cierto también que no se ha apagado en ella el deseo por los hombres. En la escena que va a desencadenar un brusco giro en los enredos de Florela, Laura le cuenta antes a esta que por su balcón han pasado varios pretendientes y que Alejandro ha despertado su «inclinación», «y este solo como Sol / dejó calor de su fuego / porque entre sus ojos luego / me fui como mirasol» [Vega,

1617: 7v]. Ante la turbación de Florela-Diana, que comienza a ver cumplido lo que más temía (la posibilidad de que Laura se enamore de Alejandro), Laura pone de manifiesto la profundidad de su sentimiento hacia la secretaria:

> ¿Qué dizes? ¿de qué te has puesto
> tan triste? No es el casarme
> ocasión para oluidarme
> de nuestro amor dulce, honesto;
> bien sabes que he presupuesto
> tenerte siempre conmigo:
> el día estaré contigo,
> y de la noche el lugar,
> Diana, que pueda hurtar
> a mi forçoso enemigo.
> ¿Lloras? Jesús, ¿tantas veras?
> harasme llorar también:
> ea, mis ojos, mi bien,
> buelue a mirarme, ¿qué esperas?
> Si la fuerza consideras,
> no ofendas mi voluntad.
> Viuirá nuestra amistad,
> aunque a mi esposo le pese. [7v]

Si, por un lado, Laura se apresura a afirmar que su amor es honesto, por otro hay demasiados indicios de «algo más» no muy fácil de precisar y que se mueve en un terreno ambiguo, en el que transcurrirán varias escenas de la pieza, entre el «eros» y la «filía», es decir, entre la pasión amorosa y un afecto íntimo o amistad de dos seres al margen de su condición sexual o genérica. La ingeniosa Florela-Diana va a jugar magistralmente con ese sentimiento ambiguo que nota claramente por parte de Laura y, para evitar que esta pueda llegar a algo más en su atracción por Alejandro, le declara a Laura que la turbación al oír sus últimas palabras se debe a que realmente ella es un hombre. Y así, Florela-Diana finge ser Félix ante la mezcla de escándalo, incredulidad y gusto de Laura, quien sin duda ve así la posibilidad de cumplir un amor condenado socialmente y condenable moralmente. Así lo entiende ese personaje poliédrico Florela-Diana-Félix:

> Laura en verte dudar pienso,
> que de que sea verdad
> no te ha faltado desseo.

Amando vna estatua vn hombre,
fue tan importuno al cielo,
que se la boluió muger:
lo mismo tu amor ha hecho.
Si no ha un hora que me amauas,
y entre esos álamos negros,
dijiste: si fueras hombre,
tú solo fueras mi dueño.
Y por milagro de amor,
hombre como ves me bueluo,
¿de qué te enojas, qué quieres? [8r]

A partir de aquí Laura, como es comprensible, vivirá sumida en la confusión, sin saber muy bien qué hacer y qué sentir antes de saber con certeza cuál es el verdadero sexo del objeto de su deseo. Se mueve desorientada en medio de este laberinto de pasiones e intenta, con la ayuda de su criada Finea conocer la verdad. La introducción de este personaje va a permitir hacer más explícito el tema de fondo: la posibilidad del amor entre seres al margen de su condición sexual. Laura parecía haberse decidido por algo así en un soneto a solas («¿Hay alguna mujer que más confusa / viva en amor que yo?») que culminaba:

Pero pues ya lo quiero bien me empleo,
que el alma puede amar qualquiera cosa
si dexa aparte el natural desseo. [13r]

Empujada por su ama para tratar de conocer la verdad, Finea se ha insinuado a la secretaria, para ver si responde como hombre o como mujer. Florela-Diana le dice «¿No sabes que soy muger?»

FINEA. ¿Y amarte no puede ser
por muger?
FLORELA. Mal.
FINEA. ¿Cómo ansí?
FLORELA. Porque tú no alcanzaras
lo que es platónico amor.
FINEA. Basta que sepa el rigor
de que tú ignorante estás,
habiendo estudiado tanto,
pues Pasiphae un toro amó,

Ciparisso un cierbo, y dio
a toda la Persia espanto
Xerxes poniendo su amor
en un plátano; un caballo
Semíramis quiso, y callo
otras muchas por su honor.
Pezes y árboles amaron
muchos, y estatuas también;
querer a una muger bien,
¿qué decretos lo vedaron? [15r]

Como se ve, entre burlas y veras se va haciendo cada vez más manifiesto uno de los ejes temáticos que había comenzado de modo ambiguo y balbuceante, motivado por los enredos y los embustes de una mujer en busca del honor perdido. Nunca se podrá desvelar del todo en un teatro público del XVII, pero es innegable que en el variado arte de Lope hubo también lugar para tratar, aunque fuera de perfil si se quiere, el controvertido tema del amor entre mujeres. La audacia de algunas imágenes y de ciertas situaciones, con sus toques de picante erotismo, harían subir unos grados más la ardiente cazuela de los corrales madrileños, pues como decía, la entrada de este nuevo personaje, Finea, va a propiciar un nuevo nivel en este ya ambiguo triángulo. Tras el diálogo en que se insinúa a Florela-Diana, Finea avanza la idea de que tratará de descubrir la verdad yendo de noche al aposento de la secretaria: «tus gracias veré, ¿qué dudas? / y pues las pintan desnudas / perdona mi atrevimiento». Mucho más adelante Finea le contará a su señora los nada definitivos resultados de su exploración nocturna, en una escena marcada por la ansiedad de Laura, que dará un agitado ritmo al cuadro con sus interrupciones al relato de la criada : «...yo me atreví, / Laura, a llegar a su cama, / y aunque temiendo la llama, / la colcha de seda así». LAURA: ¿Cómo, cómo ? por tu vida (...) Y ¿qué más ? / ¿qué más ? (...) Mas, dime más, dime más: / ¿qué tocaste ?» [22v].

Pero el momento culminante desde el punto de vista de su erotismo expreso no tiene lugar sólo a través del relato de un personaje y de la turbación que provoca en quien la oye. Ha habido ya antes de esta escena a la que acabo de referirme otra entre las tres mujeres de subido tono erótico. Aprovechando el desmayo de Florela-Diana, la criada Finea anima a su señora a que compruebe con sus propios sentidos (ojos y manos) el verdadero sexo de la secretaria, aunque como se puede suponer Florela-Diana-¿Félix? vuelve en sí antes de que se pueda llevar a cabo la compro-

bación total. El texto es bien elocuente y la situación representada en el tablado también debería serlo. Efectivamente, viendo la ocasión tan propicia para descubrir la verdad, con la secretaria allí desmayada, dice Finea a su señora respondiendo a su pregunta de si ya sabe si realmente es hombre o mujer:

> Si Diana está contigo,
> que un punto no se desuía;
> si te quiere que te adora
> y no sabes si es muger
> ni hombre, ¿qué ha de saber
> quien no ha que la quiere vn hora?
> Mas pues está desmayada,
> ensánchale el corazón,
> si con esta ocasión
> verle los pechos te agrada. [15v]

Laura se inclina hacia la secretaria contestando: «Bien dizes, yo la desnudo», y cuando comienza a palparla, Florela-Diana vuelve en sí, confusa, y le pregunta que qué quiere de ella, y reconoce que ha mentido y que es mujer y que si dijo que fue hombre, era sólo por engañarla. Pero a Laura ya no le importa lo que sea la secretaria sino sólo que le ama: «Félix, mi bien, [...] / Qualquiera cosa que seas / eres mi luz y mi Sol» [15v].

FINAL

Al hablar de *El animal de Hungría* pudimos apreciar un modo artístico de representar una de las definiciones platónicas recogidas en *El Banquete*, puesta en boca de Sócrates: el amor como deseo de engendrar en la belleza. En efecto, en aquel simposio relatado tan teatralmente por Platón, se defienden varias ideas del amor: la de Fedro, la de Pausanias, la de Aristófanes, la de Erixímaco, la de Agatón, y la de Sócrates (aprendida, por cierto, en una mujer, Diotima). Platón ha dejado hablar a voces diversas que muestran dialécticamente distintas dimensiones del amor. Platón era un filósofo, utilizaba el diálogo como vía de manifestar el pensamiento y como método para rasgar, aunque sólo fuera un instante, el velo de la verdad. Discutimos por eso el poder de su lenguaje para manifestar la idea y la esencia del amor. Sin

embargo, el banquete a que se nos invita sentados a la mesa de la comedia lopesca es muy distinto. No se discuten teorías, sino que se observan casos. Lope es un poeta que crea voces y sentimientos hechos de la misma materia que los sueños; es un artista que finge y finge casos y casos de la variedad de los efectos del amor, creando un mosaico de rica y compleja polifonía muy difícil de reducir con una cita de su epistolario o de «un» personaje de cierta comedia. No se busquen en él ideas ni programas únicos declarados al modo de Ficino o Léon Hebreo ni argumentaciones de un valor similar a las de los diálogos filosóficos. Analizamos sus ficciones, sus imágenes, la música verbal de su verso, y lo valoramos por haber sabido soñar sobre las tablas todo tipo de seres, hombres y mujeres, héroes y dioses que fingían «desmayarse, atreverse, estar furiosos, / ásperos, tiernos, liberales, esquivos / alentados, mortales, difuntos, vivos, / leales, traidores, cobardes y animosos /», que fingían mostrarse «alegres, tristes, humildes, altivos, / enojados, valientes, fugitivos, / satisfechos, ofendidos, recelosos». Esto es amor en Lope : quien lo leyó o lo vio representar en sus comedias lo sabe.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

CASTILLEJO, David [1984]: *Las cuatrocientas comedias de Lope*, Ayuntamiento de Madrid.

CASTRO, Américo y Hugo A. Rennert [1968]: *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Anaya, Salamanca.

CONNOR (SWIETLICKI), Catherine [2000]: «Marriage and Subversion in Comedia Endings: Problems in Art and Society», en Anita K. Stoll and Dawn L. Smith (eds.), *Gender, Identity, and Representation in Spains's Golden Age*, Associated University Presses, London, pp. 23-46.

DIXON, Victor [1996]: «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias», *Anuario Lope de Vega,* Milenio, Lleida, II, pp. 45-63.

— [2000]: «Lope de Vega y la educación de la mujer», en Maria Grazia Profeti (ed.), *«Otro Lope no ha de haber». Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega,* Firenze, Alinea, vol. II, 63-74.

Epistolario de Lope de Vega Carpio II y *III* [1940], edición de Agustín G. de Amezúa, Escelicer, Madrid.

FOTHERGILL-PAYNE, Louise [1991]: «Taming Women on the Spanish Stage: Lope on Women, Love and Marriage», en Louise and Peter Fothergill-Payne (eds.), *Prologue to Performance. Spanish Classical Theater Today*, Bucknell University Press, Lewisburg, pp. 67-82.

FOTHERGILL-PAYNE, Louise [2000]: «Labyrinthine Questions: Gender Ambivalence and Its Mythological Antecedents in Lope's *El laberinto de Creta* ['The Cretan Labyrinth'] and *La prueba de los ingenios* ['Trial by Wits']», en Anita K. Stoll and Dawn L. Smith (eds.). *Gender, Identity, and Representation in Spains's Golden Age*, Associated University Presses, London, pp. 61-85.

HEIPLE, Daniel L. [1991]: «Profeminist Reactions to Huarte's Misogyny in Lope de Vega's *La prueba de los ingenios* and María de Zayas's *Novelas amorosas y ejemplares*», en Anita K. Stoll and Dawn L. Smith (eds.), *Perceptions of Women in the Spanish Theater of the Golden Age*, Bucknell University Press, Lewisburg, pp. 121-134.

MCKENDRICK, Melveena [1974]: *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the 'Mujer Varonil'*, Cambridge University Press.

OLEZA, Joan [1990]: «La Comedia: el juego de la ficción y del amor», *Edad de Oro X*, pp. 203-220.

VEGA, Lope de [1617]: *Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo. Novena parte*, Viuda de Alonso Martín de Balboa, Madrid.

VOROS, Sharon D. [1996]: «Lope de Vega's *La prueba de los ingenios* and the Feminist Debate», en José Luis Suárez García (ed.), *Texto y espectáculo. Selected Proceedings of the Fifteenth International Golden Age Spanish Theatre Symposium (March 8-11, 1995) at the University of Texas, El Paso*, Spanish Literature Publications Company, York, pp. 104-118.