

**Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Iztapalapa**

"La visión amorosa en tres comedias de Lope de Vega"



Alma Mejía G.

Alumno: Raúl Jiménez Barrera
Licenciatura: Letras hispánicas

Asesora: Mta. Alma Mejía González
Lectores: Mta. Laura Cázares Hernández
Lic. Roberto Gómez Beltrán

Matrícula: 92211200
Fecha: Mayo de 2006

Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Iztapalapa

“La visión amorosa en tres comedias de Lope de Vega”

Alumno: Raúl Jiménez Barrera
Licenciatura: Letras hispánicas

Asesora: Mta. Alma Mejía González
Lectores: Mta. Laura Cázares Hernández
Lic. Roberto Gómez Beltrán

Matrícula: 92211200
Fecha: Mayo de 2006

A mis padres

Introducción.

El tema del amor es esencial en la extensa obra del dramaturgo español Félix Lope de Vega y Carpio. En tanto que es uno de los ejes principales en torno a los que se desarrolla el total de su obra, que como se sabe abarcó varios géneros, si bien el dramático fue el que le dio mayor fama y al que dedicó la mayor parte de su esfuerzo creador. Importante es señalar que la biografía de Lope de Vega está poblada de mujeres amadas, de momentos sentimentales y de sucesos amorosos. No podía ser de otra manera. Queda demostrada nuevamente la estrecha relación de la vida de un artista con su obra. Prolífico en la escritura, abundante en el amor.

Desde luego el motivo amoroso cruza la literatura universal. Es uno de los tópicos fundamentales. Quizás uno de los dos grandes temas literarios y artísticos. El otro, y que resulta hasta cierto punto la contraparte, es la muerte. Amor y muerte nunca están disociados. Finalmente el obstáculo mayor al que puede enfrentarse una pareja es que perezca el ser amado. La separación de los amantes es en sí misma una pequeña defunción, un duelo, una pérdida, una añoranza.

Pero en una relación de pareja la muerte no es el único obstáculo al que se enfrenta. Siempre habrá otros elementos en juego. Una relación amorosa ocurre en un contexto social, el cual en mayor o menor grado puede influir dentro de ella. El espíritu analítico de un escritor tan sólido como Lope de Vega no es ajeno a estos intereses. Por lo que no es indiferente, por ejemplo, a las limitaciones amorosas que imponen las cuestiones estamentales que quizá de manera disfrazada subsisten en nuestro tiempo. En la totalidad de su obra, el llamado Fénix de los Ingenios devela el complejo entramado de las relaciones humanas, poniendo especial énfasis en lo que desata la búsqueda del amor en sus personajes. Esta tesis selecciona, como muestra, tres comedias de temática amorosa del dramaturgo español. Dentro de estas comedias el amor triunfa. Sin embargo, uno de los puntos de interés radica en el sinuoso camino que se recorre para llegar a este feliz desenlace. Muchas veces

pasando por encima de las autoridades, es decir, la inutilidad del poder ante otro tipo de fuerzas como el amor, y en otros casos haciendo uso del poder como medio para lograr los fines propuestos. Ese recorrido abrupto revela el fondo de las conductas humanas, las cuales cobran vigencia en tanto que la naturaleza pasional del ser humano se repite en el transcurrir de los tiempos. Lope penetra con agudeza en estos temas, descubriendo la desnudez del alma humana. Dándose el lujo no sólo de ilustrar con distintas anécdotas la interrelación amorosa, sino incluso de reflexionar filosóficamente sobre el tema del amor.

Las comedias estudiadas en esta tesina son: *El perro del hortelano* (obra aproximadamente escrita en 1613), *La vengadora de las mujeres* (escrita entre 1615 y 1620) y *Lo cierto por lo dudoso* (fecha entre 1620 y 1624).¹ Este trabajo estudia en estas obras el fenómeno amoroso desde tres perspectivas complementarias.

En el primer apartado se observa el papel de sus mujeres. La figura femenina, a lo largo de la historia y de la literatura, ha sido la incitadora del deseo amoroso y, por lo mismo, en muchas ocasiones se le ha colocado en un injusto pedestal que la deshumaniza. Generadora de infinitas disputas, se le atribuyen rasgos inasibles, etéreos, y su presencia está acompañada por el misterio. Son el eterno vértice donde se encuentran los caminos, son el símbolo de la belleza, de la fertilidad, del encanto, dadoras de vida, enigmáticas, atrayentes. Este trabajo explora las características de los personajes femeninos protagónicos dentro de las comedias estudiadas. Hasta qué punto estas protagonistas son la manzana de la discordia, si están dispuestas a ser encasilladas en estos términos, si de manera innovadora se revelan ante las expectativas masculinas. ¿Cuál es la combinación de virtudes y defectos que poseen? Cómo estos rasgos las vuelven entrañables, subversivas, cuestionantes. La forma en que se relacionan con su medio, si son pasivas o intervienen de manera apasionada en su

¹Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. María Rosa Cortés, Madrid, Gredos, 1968

circunstancia. ¿Qué papel social juegan? y éste ¿cómo las determina? Si son manipulables o manipuladoras, su grado de autenticidad, sus máscaras, su lucha, su verdad. El tipo de relación que establecen entre sí los personajes femeninos. La forma en que ejercen o sufren el poder, su fragilidad o su virulencia, el aspecto lúdico y el sádico, sus contradicciones, sus laberintos, su fuerza y su debilidad. Es decir, los rasgos que definen su personalidad y las similitudes o diferencias que entre ellas tienen. Y, desde luego, su papel en el ámbito amoroso. ¿Eligen al ser amado o es la vida que las va llevando? ¿Son ellas las que obligan a ser amadas? ¿Las circunstancias las hacen volcar sus afectos? ¿Actúan caprichosamente o hay una fuerte convicción en sus actos? Es decir, realizar un estudio de caracteres de estas protagonistas, encontrando en ellas similitudes y diferencias que revelen su temperamento y la forma en que éste influye en el desarrollo del tema amoroso, partiendo del atractivo papel social y cultural que desempeña cada una de ellas en sus respectivas obras. De interés resultan también los roles sexuales que plantean estas tres comedias, y los momentos en que éstos se encuentran invertidos. Estas interrogantes dirigen la aproximación que esta tesina se propone, en un primer punto.

El segundo tiene que ver con elementos estructurales de las obras, que dan cohesión dramática a las mismas. Algunos de estos elementos aparecen desde el inicio de la obra, como una vértebra que sostiene todo el trabajo dramático, y en otros casos surgen hasta el tercer y último acto jugando un papel fundamental en el desenlace de la obra. De cualquier manera, estos ejes de tensión revelan los extremos a los que pueden llegar las pasiones de los personajes. Las formas en que se confrontan los distintos intereses amorosos dentro de las obras. Las dificultades que la pareja enfrenta para unirse. No es un camino libre de obstáculos, es más bien una ruta de rivalidad y de lucha. Ocurren hechos concretos que buscan la separación o incluso el aniquilamiento de alguno de los enamorados. ¿Qué se está dispuesto a hacer con tal de lograr los objetivos amorosos? ¿Hasta dónde estos tropiezos son

los que estrechan la relación de una pareja? ¿Qué revelan estas situaciones límites de la naturaleza humana? ¿Cómo se desborda la imaginación del autor en las tramas de sus comedias? ¿De qué manera se enreda la anécdota de las obras? ¿Qué vínculos de sangre son traicionados en el camino? ¿Hay oportunismo en los enlaces? o ¿cómo se intenta legitimar a éstos? ¿Cuál es la función de los secretos entre una pareja? ¿De qué manera éstos se vuelven una red de complicidad? ¿Qué implicaciones traen en consecuencia?

El tercer y último aspecto abordado en la tesina está escrito a la luz del planteamiento teórico que René Girard elabora en su libro *Mentira romántica y verdad novelesca*. En este ensayo el autor desentraña las relaciones triangulares. El ensayista pregunta hasta qué punto la presencia de un rival puede desatar o incrementar el amor experimentado hacia una persona. ¿Hasta dónde nuestros sentimientos amorosos están influenciados por un competidor? ¿Qué elementos de autenticidad tienen entonces nuestros vínculos amorosos? En las comedias aquí estudiadas los personajes se encuentran generalmente formando parte no sólo de un triángulo sino incluso de dos a la vez. En unos, de manera activa compiten por el amor, y en el otro, ellos son los objetos amorosos: “incitadores del deseo”. Aunque como bien señala Girard, en realidad esto es un espejismo, porque en muchos de los casos, los verdaderos “incitadores del deseo” son los rivales que, con su prestigiosa presencia y la sensación de peligro que generan, mueven a amar. Mi trabajo como investigador en este apartado, es desentrañar la manera en que esta complejidad se observa en las construcciones dramáticas que el autor español elabora.

Mi convicción al elaborar la presente tesina es que los puntos de vista utilizados en su elaboración, permiten profundizar la interpretación de las obras. Me parece que son tres líneas que dan muy bien cuenta de la hondura poético-dramática de estas comedias. Por un lado las protagonistas, por otro, los aspectos anecdóticos particulares de cada texto y su repercusión en la relación amorosa, y por último, utilizar una herramienta moderna en la

reflexión sobre el amor en estas obras. Estos tres puntos forman también un triángulo que permite apreciar la vigencia de un autor que se considera fundamental en la dramaturgia española. Son sus personajes vivos, complejos, que luchan por definirse y relacionarse, los que han atrapado mi atención y mi vocación académica. En la medida que esta tesina sirva para refrescar el interés y la reflexión por el trabajo de Lope, logrará entonces su cometido.

1. Las figuras femeninas como motores de la acción.

De la amplia galería de personajes de la producción dramática de Lope de Vega, este trabajo rescata a tres protagonistas femeninas correspondientes a un mismo número de obras. Esta arbitraria selección resulta representativa en tanto que refleja dos actitudes opuestas. Por un lado, la imagen tradicional de la mujer, supeditada en gran medida a las decisiones de las figuras masculinas, y en el otro extremo, heroínas acostumbradas a tener el control de las situaciones.

Diana, la condesa de Belflor de *El perro del hortelano*, y Laura, de *La vengadora de las mujeres*, se caracterizan por tener temperamentos dominantes que resultan muy complementarios entre sí. Mientras que Laura ha declarado abiertamente una lucha frontal contra los hombres —por lo cual ostenta el título de la comedia—, su combate en gran medida se queda en un plano discursivo: organiza una academia en donde se ventila una larga lista de arbitrariedades que los hombres han cometido en contra del género femenino. Diana, por su parte, sin tener preestablecida una declaración de principios, como Laura, pareciera ser en los hechos otra vengadora de mujeres por la virulencia física y psicológica con la que llega a tratar a Teodoro, su sirviente y secreto amor. Es decir, se complementan los denuestos verbales de Laura hacia los hombres con la actitud prepotente y brutal de Diana. En *La vengadora de las mujeres*, estos excesos se ven equilibrados al final de la obra por la inteligencia y cautela de Lisardo, quien termina casándose con Laura. En *El perro del*

hortelano el pronóstico no es tan halagüeño: Teodoro dista mucho de ser un hombre virtuoso y resulta difícil pensar que doblegue en su futuro matrimonio la rispidez de la condesa de Belflor. Es evidente que de manera muy gozosa, Diana y Laura manipulan los eventos a su antojo. Diana, por ejemplo, haciendo uso de su poder, manda encerrar a su rival de amores para que no estorbe en sus coqueteos con Teodoro. Laura, por su parte, organiza un torneo para que el ganador sea su futuro marido y, en realidad, termina eligiendo al predilecto de su corazón. Se está ante la discrecionalidad del poder. En este sentido, el presente capítulo pretende demostrar lo que estas dos mujeres son: motores de la acción, pues de ellas depende en gran medida el entramado de la historia.

De Juana, la protagonista de *Lo cierto por lo dudoso*, también depende la trama de la obra, en tanto que los sucesos giran en torno a ella y es la manzana de la discordia de los nobles hermanos que la pretenden. Por eso provoca la acción, pero no está en sus manos su propio destino y mucho menos el de los demás. Depende de las decisiones masculinas, específicamente de las del rey don Pedro, que ejecuta, por ejemplo, el destierro del conde Enrique, quien es el verdadero amor de Juana. La fuerza de este personaje estriba en que es una mujer virtuosa. De no haberlo sido, otro rumbo hubiera tomado la comedia. La cascada de intrigas y malos entendidos que pretendían alejarla de su amor, hubiera hecho mella de no haber sido por su entereza y la autenticidad de sus sentimientos, características que no comparten Diana ni Laura.

Tal parece que la posición social que se ocupe, juega un papel importante en el rol adoptado. Diana y Laura son audaces, irreverentes, autoritarias, voluntariosas, en gran medida porque ambas son nobles. Detentan un poder que les permite romper con muchas ataduras. Aunque por lo mismo pueden llegar a ser arbitrarias e impositivas. Juana, en cambio, vive sometida a las reglas estamentales, pero a ellas opone una actitud ética muy encomiable, que puede contrastarse perfectamente con el cínico arribismo de Teodoro, quien

también carece de alcurnia. Es decir, ante los ojos modernos, las actitudes de estas tres mujeres se vuelven extremas.

1.1 Diana: entre el capricho y la indecisión.

El perro del hortelano presenta en Diana un conflicto que tiene, aunque sea de manera tangencial, resonancias de gran vigencia, pues rompe el esquema tradicional según el cual es el hombre quien lleva la voz cantante de la relación de pareja. Diana, la condesa de Belflor, goza del reconocimiento social. Así lo señala Jaime Fernández, en un artículo sobre esta comedia:

Desde el comienzo del acto primero la figura de Diana aparece ampliamente descrita. Diana tiene una idea muy elevada de sí misma, e igualmente la consideran, en un primer momento, los demás personajes de la comedia, criados y nobles.²

Esta posición le da evidentes prerrogativas y un poder sobre las demás personas. Poder que se extiende hacia el hombre objeto de sus deseos: Teodoro, secretario y galán de Diana, que vive supeditado al vaivén emocional de su ama.

En realidad, esta obra —desde la perspectiva moderna— hace reflexionar sobre una variante de este tema: lo que sucede cuando en una pareja una de las partes tiene un lugar preponderante. Son relaciones desiguales en donde uno está a expensas del otro. Puede alegarse —a esta reflexión— que en el transcurso de la obra de Lope de Vega, Teodoro y Diana no están casados. Sin embargo, el extraño romance que viven, muy bien prelude lo que será su futuro matrimonio.

En fin, Diana es una condesa y, sin que medie explicación alguna, el dramaturgo la presenta sola, es decir, no hay ninguna figura masculina que la acompañe ofreciéndole su protección, aspecto importante en la época, en tanto que se vigilaba el honor de las damas.

²Jaime Fernández, “Honor y libertad: *El perro del hortelano*, de Lope de Vega”, *Bulletin of the comedians*, 50 (1998), p. 308

Así pues, Diana es una mujer autosuficiente, de gran fortaleza, que se ve obligada a defenderse ella misma y a su preciado honor. De esta manera la presenta Lope en el momento de subirse, modernamente, el telón. De noche, unos hombres se han introducido en su casa y se desconoce cuáles sean sus intenciones. Esto provoca en Diana una gran y justificada irritación que manifiesta a uno de sus sirvientes:

Andan hombres en mi casa
a tal hora, y aun los siento
casi en mi propio aposento,
(que no sé yo dónde pasa
tan grande insolencia, Otavio)³

Con esa expresión, "casi en mi propio aposento", Diana plantea la gravedad del asunto: la peligrosa invasión —prácticamente— al lugar más íntimo de todo su palacio, con la evidente connotación sexual de las intenciones de los agresores, que lleva implícita una secreta fantasía de Diana de que así fueran las cosas. Pero nadie de su servidumbre parece notar tal peligro. Otavio confiesa, por ejemplo, que dudó que realmente los gritos provinieran de su ama. A lo cual Diana contesta con toda su furia e ironía:

Volveos, que no soy yo;
Acostaos, que os hará mal.(PH, vv 45-46)

Y no es el único insulto que dará a sus indolentes criados. Cuando Fabio —otro de los sirvientes— regresa sin haber sacado nada en claro de sus pesquisas sobre el origen de los agresores, ambos —Otavio y Fabio— se harán acreedores al siguiente desplante de Diana:

¡Hermosas dueñas
sois los hombres de mi casa! (PH, vv. 52-53)

Estos dos versos apuntan a la inversión de papeles genéricos en la obra, por un lado la poca virilidad de los sirvientes, por otro la masculinización de Diana, que tiene que defenderse ella misma y comportarse de una manera fuerte y explosiva. Se observa, por el escándalo que

³ Félix Lope de Vega, *El perro del hortelano*, ed. de Mauro Armiño, Madrid, Cátedra, 1998, vv. 33-37. En adelante las citas del texto se marcarán entre paréntesis y en seguida del fragmento aludido

arma, que evidentemente intimida a sus sirvientes. Anarda, una de las criadas, se referirá a su ama de la siguiente manera:

De noche se altera el mar
y se enfurecen las olas. (PH, vv. 159-160)

Esta imagen ilustra de una manera muy acertada el temperamento de esta mujer. ¿Qué otra cosa más destructiva e imponente que el mar embravecido?⁴ Pero bueno, el mar produce muchos contrastes. Puede por momentos aparentar mucha tranquilidad, pero también ser traicionero, caprichoso. Características que, como se verá más adelante, también ostenta Diana. Pero ocupémonos por el momento de este lado irascible, que causa mella en su servidumbre. A pesar de que las mujeres quieren ocultarle los hechos, Diana termina doblegándolas, haciéndoles confesar la verdad. Aunque sea a cuentagotas, Diana se enterará de todo, de que es Teodoro, su secretario, quien está pretendiendo a Marcela. En un primer momento, Diana aparentemente se tranquiliza:

Con más templanza me siento,
Sabiendo que no es por mí. (PH, vv. 239-240)

Pero esto no impide que reprenda a Marcela por permitir que un hombre entre a hablar con ella. Esto es muy importante porque Marcela, al tratar de justificarse, alegará que es de Teodoro la culpa, ya que todo el tiempo le dice "dos docenas de requiebros" (v. 254). Estas excusas son las que terminarán de despertar el interés de la condesa por Teodoro. Se empieza a dibujar un juego voyeurista. El enterarse de estos pormenores le produce a Diana una franca excitación que la llevará a querer oír más detalles que, evidentemente, están soltando su imaginación. Sobre todo porque son palabras amorosas que no fueron dichas para ella. Ahí está el disparador que, me parece, tiene su veta masoquista, porque la condesa sufre y le causa envidia el no ser destinataria de tales atenciones. Pero infringiéndose ese pequeño dolor es como paradójicamente le brota el deseo. Es perturbador que sea de esta manera como surja

⁴ Tristán en otro momento la comparará con el tronido del cielo, con los rayos. Es decir, hay una coincidencia en elementos de la naturaleza que exceden las fuerzas humanas.

en Diana la aspiración de ser cortejada. Porque si esto es algo a lo que Diana no ha tenido acceso, se debe en gran medida a que no lo ha querido, ya que es pretendida por el marqués Ricardo y por el conde Federico. Sin embargo, Diana le promete a Marcela arreglar el matrimonio entre ella y Teodoro.

Marcela peca de insensible por no percibir lo que está desatando en la condesa, aunque esta insensibilidad es justificable en tanto que Marcela es consciente de la diferencia de clase — entre ama y criado— y no puede imaginar que ésta no se respete. De ese modo, ella sigue hablando de las cualidades de Teodoro —su discreción, su calidez, su figura galante, etc.— e indirectamente, al hacerlo, provoca más el interés de Diana, quien se dice sabedora de las cualidades de su secretario:

Diana.— Ya sé yo su entendimiento,
del oficio en que me sirve.

Marcela. — Es diferente el sujeto
de una carta, en que le pruebas
a dos títulos tus deudos,
o el verle hablar más de cerca
en estilo dulce y tierno
razones enamoradas. (PH, vv. 292-299)

Marcela colabora en la súbita inclinación que experimenta Diana, al dar a desear a su pretendiente, al insistir y resaltar todas estas codiciables cualidades de Teodoro. El resultado no se deja esperar y, al quedarse sola, Diana expresa sus pensamientos en un soneto que revela, por un lado, que no había sido ajena a los atributos de Teodoro, y por otro, el conflicto central de la comedia: la desigualdad social que impide la posibilidad de mantener una relación con su secretario:

porque quisiera yo que, por lo menos,
Teodoro fuera más, para igualarme,
o yo, para igualarle, fuera menos. (PH, vv. 336-338)

Respecto a la situación interna que vive Diana, Jaime Fernández remarca lo siguiente: “El conflicto de Diana puede parecer verdadero y doloroso. Sin embargo, Diana adopta frente a

su problema una actitud caprichosa y superficial”.⁵ Me parece que esto se constata por el carácter mudable de la condesa, más llevada por la inmediatez de los acontecimientos que por una reflexión profunda y personal de lo que está viviendo.

Por otra parte, el deseo de igualarse a su secretario se cumple al final de la comedia mediante un artificio que realiza Tristán, sirviente de Teodoro, haciendo pasar a éste por el hijo desaparecido del conde Ludovico. En esto Lope está recurriendo a un tópico, como señala Antonio Carreño: “El motivo folklórico del hallazgo del hijo perdido en la niñez y su recobro cruza las literaturas de todos los tiempos”.⁶

Es interesante observar el papel que tiene el poder de la palabra en la obra, por ejemplo, los requiebros que utiliza Teodoro para atraer a Diana, que obviamente primero sirvieron para enamorar a la misma Marcela. Ahora, una escena después del monólogo de Diana, ante el peligro que siente Teodoro por la imprudencia de su visita nocturna a Marcela, Tristán le recomienda que deje de amar a Marcela y para lograrlo le propone que piense defectos de su amada. Claro, palabra e imaginación siempre corren de la mano. Después, en una escena clave, Diana le da a leer un soneto, que supuestamente ha hecho para una amiga en desgracia, donde le revelará sus nuevos sentimientos a Teodoro.⁷ Al respecto nos dice Serafín González García:

Diana, decidida a descubrirle su amor, se presenta ante él convertida en alcahueta de sí misma [...] No podemos pasar por alto la juguetona elaboración artística de Lope en los reflejos cómicos de inusitada intensidad que irradian del carácter de la protagonista, cuando vemos que es una Melibea que lleva dentro de sí misma a su propia Celestina.⁸

⁵ Jaime Fernández, *art. cit.*, p. 309

⁶ Antonio Carreño, “Lo que calla Diana: *El perro del hortelano* de Lope de Vega”, en *El escritor y la escena. Actas del Ier Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Cd. Juárez, U. Autónoma de Cd. Juárez, 1992, p. 116

⁷ Es importante hacer notar que en el segundo acto le escribirá directa y expresamente una carta a Teodoro, es decir, ya sin la necesidad de la máscara. De hecho, para mayor ironía la carta se la dicta al propio secretario.

⁸ Serafín González García, “Entre el amor y el orgullo. Las sinrazones de Diana en *El perro del hortelano*, de Lope de Vega”, en *Signos. Anuario de Humanidades*, México, UAM-I, 1994, p. 616

También ésta ha sido una actitud amorosa muy frecuente: inventar una estratagema que al mismo tiempo oculte las intenciones, impregnada de cierta candidez que permite negar cualquier doble intención, cuando precisamente el destinatario de esta farsa está muchas veces a la caza de esta información filtrada. Diana quiere que Teodoro escriba un soneto que la toca muy de cerca para así poder admirar su destreza en el manejo de la palabra, ya que, finalmente, Marcela presumió esa cualidad de su amado. El juego morboso irá más allá, cuando Diana le pida a Teodoro que reproduzca las palabras que le decía a Marcela. Pero en esta ocasión será otro el efecto que causen estos requiebros. Diana, al oír los halagos que prodigaba Teodoro a su inicial amorío, se burla ácidamente por obvios motivos, considera que dichas virtudes exceden las características reales de su competidora. Desde luego, una escena paralela a ésta se produce cuando Marcela le pide a Teodoro que hable mal de la condesa, sin saber que ella está escuchando:

Marcela.— Di que la condesa es fea.

Teodoro. — Y un demonio para mí.

Marcela. — ¿No es necia?

Teodoro. — Por extremo.

Marcela. — ¿No es bachillera?

Teodoro.—Es cuitada. (PH, vv. 1976-1979)

Diana va a mover todas sus piezas para lograr lo que quiere, aunque sean muy mudables sus deseos. So pretexto de castigar el atrevimiento que tuvo Teodoro en su visita nocturna a Marcela, la va a encerrar en un aposento. Después, con la fantasía de que Teodoro le ofrezca su mano, finge una caída. Esta última acción terminará de convencer al secretario del interés de la condesa por él. Se da cuenta del sobresalto que le provoca a la condesa su cercanía. El primer acto termina con un cínico monólogo de Teodoro, quien piensa aprovechar la

oportunidad que la vida le está presentando, sin tener ningún remordimiento por romper con su antiguo amor:

Pero si ellas nos dejan cuando quieren
por cualquiera interés o nuevo gusto,
mueran también como los hombres mueren. (PH, vv. 1184-1186)

Estas palabras demuestran varias cosas: en primer lugar se remarca la inversión de roles con un Teodoro que asume una postura atribuible, según él, a las mujeres. Pero también representa una acusación a un modo de actuar femenino y da una pista de la confrontación entre los distintos sexos. En las tres obras estudiadas en este trabajo, hay algunos guiños que apuntan a esta confrontación. Con la revelación de Teodoro de abandonar a Marcela, se plantea un primer triángulo, formado por estos dos personajes y la condesa, que sin duda es el triángulo principal y el más interesante en tanto que desarrolla un enigma en relación con el deseo amoroso: el de la intermediación. Es decir, que en muchas ocasiones deseamos a las personas no en función de ellas mismas, sino en virtud de que un tercero las desea. La comedia de Lope lo plantearía literalmente como: "Amar por ver amar".⁹ En los otros triángulos de la obra no se da este tipo de experiencia, sin embargo hay otras emociones en juego, como el despecho que hace a Marcela buscar a Fabio con intenciones provocadoras.

Diana, en el segundo acto, toma conciencia de su irónico destino, que la ha puesto a amar a un hombre que resulta inapropiado a la luz de las rígidas convenciones sociales de la época; decide, en consecuencia, no quererlo más:

Quien quiere, puede, si quiere,
como quiso, aborrecer.
Esto es lo mejor: yo quiero
no querer. (PH, vv. 1634-1637)

Va a cumplir este propósito con lujo de sadismo. Teodoro, que andaba volando ilusamente con las alas que Diana le había dado —no en balde aparece mencionada en la obra la fábula de Ícaro, quien muere por volar, imprudentemente, a una gran altura—, de pronto cae

⁹ *Ibidem*, v. 551

despeñado al abismo. Resulta que Diana lo ha mandado llamar para que él decida cuál de los dos galanes formales que tiene debe de escoger. Duro golpe. Teodoro queda deshecho:¹⁰

¿Hay desdicha semejante?
 ¿Hay resolución tan breve?
 ¿Hay mudanza tan notable? (PH, vv. 1687-1689)

A este respecto apunta Jaime Fernández:

Diana abusa de su condición privilegiada y de su singular belleza, convirtiéndose en una pequeña diosa engreída, que manipula a su antojo los sentimientos más íntimos de su secretario y su criada, como si de marionetas se tratase despojándoles de su libertad.¹¹

Son estas fricciones las que dejan al espectador pensando sobre el tipo de matrimonio que formarán Teodoro y Diana en un futuro, y lo llevan a cuestionarse cuál es el tipo de relación posible con una mujer así. El de la sumisión, como ocurre con Teodoro, o, en caso de que el hombre estuviera a la altura de esta mujer, se daría entonces una abierta lucha de poder. Pero volviendo con Teodoro, resulta muy ridículo que quiera regresar con Marcela —dada la cancelación de sus expectativas con la condesa— alegando cínicamente que si la dejó fue para probar su firmeza. Aquí es donde sigue la escena ya comentada en que Marcela hará que Teodoro reniegue de la condesa, procurando que ella lo escuche. Lo cual servirá como un aguijonazo para que Diana nuevamente sienta interés por su secretario. Teodoro abordará entonces el conflicto del espíritu mudable e indeciso de su ama:

[...] si cuando ve que me enfrío
 se abrasa de vivo fuego,
 y cuando ve que me abraso,
 se hiela de puro hielo?(PH, vv. 2188-2191)

De esta manera es como encaja el refrán del perro del hortelano que “ni come ni deja comer”. Juego de palabras que alude, en un primer momento, a la posición ambigua de la condesa en el terreno amoroso y que, por otro lado, en un sentido picaresco, que

¹⁰ La obra también aporta un momento de sadismo físico, en el cual Diana, al notar nuevamente la inclinación de Teodoro hacia Marcela, le da unos bofetones que lo hacen sangrar y que, con una pincelada de humor negro, pretende compensar con dos mil escudos para que compre nuevos lienzos

¹¹ Jaime Fernández, *art. cit.*, p.309

tradicionalmente relaciona al cuerpo humano con alimentos apetecibles y dulces, el hablar de comer se dispara incluso a una connotación de goce sexual.

Esta comedia de Lope también plantea la tensión mujer-mujer, que evidentemente está dada entre Marcela y Diana. Hay una escena que reproduce la ferocidad de los ataques verbales de ambas.¹² Esta situación se da cuando Teodoro, quien está amenazado de muerte por los pretendientes de Diana, decide partir a España para poner a salvo su vida. Marcela hace entonces la siguiente petición:

Marcela.— Dicen que se parte hoy,
por peligros que recela,
Teodoro a España, y con él
puedes casada enviarme,
pues no verme es remediarme.

Diana.— ¿Sabes tú que querrá él?

Marcela.— Pues ¿pidiérate yo a ti,
sin tener satisfacción,
remedio en esta ocasión?

Diana.— ¿Hasle hablado?

Marcela.— Y él a mí,
Pidiéndome lo que digo.

Diana.— ¡Qué a propósito me viene
esta desdicha! (PH, vv. 2682-2693)

Hasta aquí es claro que Marcela miente a su entera conveniencia y para el pesar de Diana.

Pero resulta un intento inútil por recuperar lo que está perdido:

Marcela.— ¿No tomas resolución?

Diana. — No podré vivir sin ti,
Marcela y haces agravio
a mi amor, y aun al de Fabio,
que sé yo que adora en ti.
Yo te casaré con él;
deja partir a Teodoro.

¹² La contraparte, o sea la tensión hombre-hombre, resulta más radical con la planeación del asesinato, estudiado más adelante.

Marcela.— A Fabio aborrezco; adoro a Teodoro.

[...]

Diana.— No hay replicarme. (PH, vv. 2703-2715)

Diana tiene el control de la situación. Es también, obviamente, un momento de autenticidad de Marcela que se desgarrá dolorida. Actuó demasiado tarde, no puede hacer ya nada, sino caer en el abismo.

Para mí, sin embargo, el episodio más enigmático de la comedia es la confesión de Teodoro a Diana de que no es hijo de Ludovico, como Tristán ha hecho creer a todo el mundo. Diana quiere ver en dicha confesión una muestra de nobleza. Así Lope subvierte de manera muy loable el concepto del honor y aporta la historia tradicional del niño de sangre noble que recupera su identidad, como comenta Guillermo Carrascón:

Baste pensar en las numerosas obras que se basan en la historia de un niño de sangre noble, separado en la infancia de su ambiente natural y criado como rústico, que en el desenlace recobra su verdadera personalidad.¹³

Pero en esta obra finalmente el amor se impone a dicho concepto, en tanto que Diana a pesar de esta noticia decide seguir adelante. Sin embargo, el espectador ha sido testigo de lo conflictivo de la relación y de la imposición del carácter implacable de Diana con su secretario. Y ahora resulta que aparte de futuros esposos son cómplices de un secreto que a ambos vulnera. Esto puede motivar nuevos reproches, chantajes, fricciones. Porque, por un lado, Diana puede seguir queriendo hacer valer su posición de mayor jerarquía y mando, cuestiones a las que está bien acostumbrada, y obligar a Teodoro a subordinarse, pues finalmente no tiene legítimo derecho para otra cosa. Teodoro, a su vez, es el único testigo, junto con Tristán, de que el preciado honor de la condesa, secretamente, fue violado. Esa resultaría su arma. Esos serán los elementos para el equilibrio de su relación.

¹³ Guillermo Carrascón, "Disfraz y técnica teatral en el primer Lope", *Edad de Oro*, 16 (1997), p.121

1.2 Laura: la crítica a la visión androcentrista.

En cierto sentido, la trama de *La vengadora de las mujeres* es similar a la de *El perro del hortelano*. Lo es en función de que cada una de las protagonistas de estas obras ocupa un alto escalafón social y tiene un carácter dominante, pero ambas se sienten atraídas por sus respectivos secretarios y viven así el conflicto de poner en peligro su linaje por la desigualdad social. Ese problema, como explica José Antonio Maravall, no ocurría en una situación contraria:

Esto parece que es lo que hay que reconocer respecto al siglo XVII, si tenemos en cuenta que el matrimonio de hidalgo con mujer no noble no hacía perder la hidalguía a los hijos, mientras que en un matrimonio a la inversa se perdía.¹⁴

Ciertamente en *La vengadora de las mujeres* éste no es el único conflicto y quizá tampoco es el más importante, como sí sucede en *El perro del hortelano*, donde esta situación permea todas las acciones. De alguna manera puede pensarse que en realidad en *La vengadora*, Lope no pone tanto énfasis en la desigualdad en virtud de que en el fondo y desde el principio de la comedia, a la vista del espectador/lector, se sabe que Lisardo es Federico, príncipe de Transilvania y, por lo mismo, digno aspirante al amor de Laura. Cosa que no sucede con Teodoro, de quien desde el principio hasta el final de la obra sabemos que no tiene alcurnia y la que consigue es ficticia, sólo sirve para cubrir un requisito social, de lo cual Diana está al tanto. Es una cuestión de matices. Laura le ha declarado de manera abierta la guerra a los hombres por considerar que estos han manipulado las cosas, desde siempre, a su favor. Es en este punto donde esta obra adquiere un cariz distinto. Amén de que con Laura, en tanto que mujer culta y directora de una *sui generis* academia, se toca un nuevo tópico, el de la mujer

¹⁴ José Antonio Maravall, *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Taurus, 1986, p. 654

sabia, como lo señala con propiedad Lillian von der Walde: “En éste, la norma es que sean mujeres jóvenes, bellas y solteras; además, su linaje es generalmente elevado”.¹⁵

La obra se inicia presentando los tres personajes que detonan la acción. Arnaldo, rey y hermano de Laura, que durante los tres actos incitará a su hermana a abandonar la soltería. Laura, la mujer joven, culta, bella, que no desea contraer nupcias. Federico, cuya presencia se manifiesta por medio de una carta apremiante: una explícita solicitud de matrimonio. De esta manera, Lope introduce desde las primeras líneas el arranque de la acción y los elementos en discordia. Ahora, el argumento que mueve a Laura a dilatar su casamiento se da diálogos después, cuando la infanta recrea la escena de una charla que tiene con una misteriosa dama que la orilló a su desprecio por los hombres y su necesidad de instruirse:

"Filida, ¿qué puede ser,
que en cualquier parte que traten
de mujeres, ellas son
las adúlteras, las fáciles,
las locas, las insufribles,
las varias, las inconstantes,
las que tienen menos ser
y siguen sus libertades?"
"Eso —Filida me dijo—,
Laura, solamente nace
de ser dueños de la pluma,
de cualquier acción que hacen.
Por ellas no hay Roma o Grecia
ni Troya que no se abraze;
luego nos dan con Helena
y con el robo de Paris:
de todo tienen la culpa;
y los hombres, inculpables,
son los santos, son los buenos
y los que todo saben".¹⁶

Es interesante que los modelos mencionados por Filida se remontan a la antigüedad como ejemplos de discriminación hacia la mujer. Claro, qué mejor paradigma de una cultura

¹⁵ Lillian von der Walde Moheno, "Lo esencial y lo arbitrario: un acercamiento a *La vengadora de las mujeres* de Lope de Vega", *NRFH*, México, XLVIII (2000), p. 94

¹⁶ Félix Lope de Vega, *La vengadora de las mujeres, Obras selectas*, t. 1, estudio, bibliografía, notas de Federico Carlos Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar, 1969. p. 1572 a. A partir de esta cita la anotación correspondiente se hará dentro del texto y entre paréntesis

falocéntrica como la griega, en donde la mujer ocupaba, sin duda, un puesto marginal. Sin embargo, es extraño que en esta relación no se ventile la vertiente misógina de la literatura cercana a la época en que Lope escribe, como sucede con la medieval o con la novela picaresca. Quizás es para darle un mayor peso remarcando que no es un fenómeno reciente, sino que se remonta hasta los primeros escritos de importancia. Lo curioso es que Laura asume la misma actitud que critica, así lo señala von der Walde:

[...] aparece una apropiación, por parte de la mujer, de elementos que han sido propios del género masculino. No sólo se observa el interés por la lectura, el estudio y el ejercicio de las letras en función de la enseñanza, sino algo que ha sido frecuente en los hombres: el vilipendio al contrario sexual. La gran ironía que se desprende en esta última apropiación, es que se pretende actuar precisamente de la forma que se denuesta, lo que quizá desde el inicio de la comedia reste puntos a la actitud de la protagonista.¹⁷

Lope presenta una de las lecciones que da Laura en su academia, exponiendo la superficialidad de la atracción que el hombre experimenta hacia la mujer en tanto que se basa simplemente en cuestiones físicas; además, esta atracción tiene únicamente como propósito la posesión carnal.

Quedamos ayer, amigas,
 en que a los hombres les ciega
 lo que llaman hermosura,
 bien de la Naturaleza;
 y como amor es deseo,
 aqúeste amor sólo muestran
 por interés propio suyo;
 dan, sirven y hacen finezas. (VM, p. 1576)

La acusación va más allá, pues plantea la idea freudiana del amor como una cuestión narcisista, desde luego, adjudicándosela a los pérfidos hombres. Habla Diana, una de las alumnas de Laura:

Dijo su alteza
 que no era amor, ni le había,
 el que los hombres nos muestran,
 porque, queriéndose a sí,
 era amor suyo, y es fuerza

¹⁷ Lilian von der Walde Moheno, *art. cit.*, p. 101.

su opinión, pues de quererse
a sí nace que nos quieran. (VM, p. 1576 a)

Irving Singer habla respecto de este tema en su libro *La naturaleza del amor*:

Según Freud, todo amor es reductible a un deseo de ser amado, todo interés por otro objeto no es sino un mecanismo de circuito para satisfacer el amor a uno mismo.¹⁸

Lope remarca el acento cómico de estos parlamentos al hacer que el portero de la academia sea un hombre: Julio, criado de Laura. Julio pronunciará lastimeras palabras por tener que soportar todas estas acusaciones hacia los miembros de su propio género. Se ve obligado a ser partícipe de algo con lo que evidentemente no está de acuerdo. Pero el dramaturgo va más lejos en su burla, ya que Julio más adelante es víctima de un hechizo por el cual se enamora de un hombre. Este giro homosexual del personaje cae en terreno fértil, en tanto que Julio, aunque a su pesar, estuvo en un principio en el bando femenino y es muy risible que sufra de los tormentos de un amor masculino que era, precisamente, lo que escuchaba en las denuncias de las clases de la Academia.

También dentro del discurso de esta Academia se observa un claro enfoque platónico en oposición a un amor de orden sexual; lo dice Diana al repetir las lecciones aprendidas:

Vuestra alteza
dijo también que si alguno,
por amor, amar pudiera
o supiera, amara el alma
y a sus tres nobles potencias,
por opinión de Platón;
porque el amor que desea
el cuerpo es amor bastardo;
que el legítimo no llega
a tocar cosas mortales
y que mañana perezcan.
Lo inmortal ama el amor,
de donde luego contempla
al Criador en la criatura,
de manera que se acerca
a aquel angélico amor,

¹⁸ Irving Singer, *La naturaleza del amor. De Platón a Lutero*, t. 1, trad. Isabel Vericat, México, Siglo XXI, 1992 (© 1966), p. 46

fuego que abrasa y recrea
los espíritus celestes. (VM, p. 1576 b)

Respecto de este amor platónico, Irving Singer comenta lo siguiente:

Platón contempla en todas las variedades del amor una búsqueda unitaria de la perfección. [...] No podemos amar a otra persona por ella misma, sino sólo como vehículo y encarnación parcial de lo que en realidad queremos, el Bien. Al ver que éste es el verdadero objeto de su amor, el filósofo platónico se desintoxica del interés por las personas como tales.¹⁹

Ahora, este tipo de prédica está inserto en un marco de lucha de géneros, Lope se atiene al modelo tradicional, el que atribuye al hombre ser presa de sus instintos —entre ellos los sexuales—, y por ende enfoca sus gustos desde una perspectiva más superficial, basada en el aspecto físico; a la mujer se le asigna una sensibilidad más profunda que parte de la apreciación de valores más sólidos en la elección de su pareja. Pero esto se expresa en teoría, se dice en un supuesto ámbito académico. Lope contrasta lúdicamente estos altos preceptos con lo que sucede en la realidad. No les resulta fácil a estas mujeres llevar a la práctica las lecciones aprendidas. Más adelante, ante la presencia de Augusto y Alejandro, una de las alumnas mira con evidente interés a dichos pretendientes y Laura reprende tal desacato:

Escúchame, Diana: quien profesa
aborrecer los hombres, disculpada
con que vengar pretende las mujeres,
¿por qué los mira? (VM, p. 1578 a)

Pero pronto incurrirá en la misma falta la propia maestra. Para llegar a ese punto es necesario hablar un poco de Lisardo. Astutamente este personaje decide, ante la apatía que Laura demuestra para con sus pretendientes, hacerse pasar por un humilde secretario que, sabedor de la vocación libresca de la llamada vengadora de las mujeres, se acerca a ella para compartir algunos libros que cree pueden interesarle. Respecto al disfraz adoptado, Guillermo Carrascón señala como éste es en realidad un tópico de la época:

¹⁹ Irving Singer, *op. cit.*, p. 89

En primer lugar, el galán o la dama principal adoptan el disfraz como instrumento activo para lograr la proximidad de la persona amada y por fin la correspondencia a su amor. En este tipo de configuración, el disfraz presenta variantes según el sexo del personaje, puesto que mientras los galanes lo adoptan como un ardid que les permite frecuentar a la dama pretendida, humillándose simbólicamente al descender de clase en un eco de las convenciones cortesas, las damas en tres casos de cinco, utilizan un disfraz transexual para recuperar o mantener el amor de un galán que ya las amaba previamente. Es decir que para emprender en escena la iniciativa erótica, la dama se tiene que travestir de hombre, se tiene que virilizar, al menos externamente.²⁰

Ahora, este ardid —que en esta obra es sugerido por Octavio, el criado de Lisardo— resulta de una eficacia arrolladora. La sola mención de que Lisardo trae "mil libros curiosos" que mostrar, hace que brote de inmediato el interés de Laura. Este es el primer punto a favor que consigue Lisardo. En segundo lugar está el utilizar las palabras apropiadas en su presentación ante tan celosa dama:

Laura.— Llega,
Español.

Lisardo. — Llegaré, ciego
de esos rayos, a besar
la estampa que en el suelo
imprimen tus pies. (VM, p. 1579 a)

Y la fría Laura que momentos antes había criticado severamente que los hombres ponían más atención en la hermosura, de manera muy natural comenta: "¡Qué buen talle!" (1579 a) Es más, Julio observa la contradicción para enojo de su ama:

Julio. — No me acuerdo
que te oyese tal palabra;
de donde, señora, infiero
que mil cosas se aborrecen
que, tratadas... (VM, p. 1579)

A continuación sigue una escena singular en la que Laura y el bien parecido Lisardo revisan los libros que este último ha traído. Con desparpajo Laura elige los de su entera conveniencia, los demás son condenados, por nocivos e impertinentes, a la hoguera, situación que, desde

²⁰ Guillermo Carrascón, *art. cit.*, p. 127

luego, recuerda el escrutinio realizado a la biblioteca de Alonso Quijano en la célebre novela de Cervantes.

En la escena IX del segundo acto se produce un monólogo en el que Laura deja ver sus sentimientos en relación con quien ya es su secretario, lo cual la atormenta, pues representa una incongruencia en su posición de guerra contra los hombres:

¡Quién me dijera que yo,
aunque es ley de Dios, amara
a mi enemigo, y buscara
el veneno que me dio! [...]
¿Cómo podré defender
de las mujeres los nombres,
si de parte de los hombres
amor me quiere poner? (VM, pp.1586 y 1587)

Esta es una de las vertientes del conflicto, la otra, como anuncié al inicio de este inciso, se refiere a la desigualdad:

Quien menos lo imaginó,
es, al fin, quien me ha rendido,
y mayor venganza ha sido
que un hombre tan desigual
me ocasione a tanto mal
como por él me ha venido (VM, p. 1587)

Ahora, lo que a mi gusto resulta muy interesante es que Laura —desde una postura muy congruente con su perfil— analice de una manera tan intelectual lo que le está sucediendo. Lo que no ocurre con la condesa de Belflor, quien pareciera sólo es víctima de sus impulsos. Laura, en cambio, examina su situación de una manera fría y objetiva. Aunque claro, como se verá justo en la escena siguiente, esto no impide que se produzcan en ella sobresaltos absolutamente viscerales, muy al contrario de la actitud que pretendería asumir:

Pero primero que entienda
que le quiero, abrasará
el hielo, y el fuego hará
que el campo del mar se encienda.
Seré, por más que me ofenda.
Amor causándome enojos,
rendida sin dar despojos,
fortaleza sin mudanza,

deseo sin esperanza
y amor con vista y sin ojos. (VM, p. 1587)

Porque al confesarle una de sus alumnas, cuyo nombre también es el de Diana, su amor por el secretario, Laura explota soltando una serie de amenazas que dejan sorprendida a su discípula:

Trata luego de olvidar
a Lisardo, que si hablas
mas en su amor, no has de estar
en mi gracia ni en mi casa,
y aun haré echarte del reino. (VM, 1588 a)

Desde luego, el enojo no se debe tanto a la insubordinación de una de sus alumnas a las claras reglas de la academia en relación con el sexo opuesto, sino a la rivalidad y los celos. Todas estas incongruencias producen la complejidad de Laura por su ser contradictorio y por lo tanto vivo, redondo; pero también esta situación ambigua conlleva una carga humorística. Evidentemente, Lope va a explotar este juego. Es muy rico este contraste entre la Laura que quiere reprimir a toda costa el amor que está viviendo y la Laura instintiva que actúa sin pensar, dejándose llevar por sus impulsos. La vida le ha hecho una jugarreta y ahora se debate entre la congruencia de la imagen que de sí misma se ha construido y la nueva Laura que descubre las posibilidades de sentirse atraída por un hombre. Ese es el conflicto central, y sin duda le produce un desajuste que la vuelve irascible al punto de tener desplantes que mucho recuerdan los de la condesa de Belflor. Desplantes que se revierten a su propio objeto de amor, a Lisardo, a quien amenaza de muerte:

Laura. — [...] Y, porque cierta bachillera dama
en ti pone los ojos, está cierto
que si sé que la quieres, y te ama,
podrás llamarte en mi desgracia muerto.

Lisardo. — ¿Dama me quiere a mí? ¿Cómo se llama?

Laura. — Tú lo sabrás mejor; y yo te advierto
que si miras mis damas, este día
verás tu muerte y yo veré la mía. (VM, pp. 1589-1590)

El intercambio verbal sostenido entre Laura y Lisardo también perturba a este último, de modo que el agudo criado, Octavio, lo lleva a sospechar que Laura ya lo ama, que es ciertamente lo que está sucediendo.

Octavio.— ¡Paso, señor,
paso! ¿Estás loco? ¿Qué es esto?
Antes de hablarte palabra,
me has dicho tantas, que creo
o que ya Laura te quiere,
o que ya has perdido el seso. (VM, p. 1591 b)

La anagnórisis se produce en las primeras escenas del tercer acto. Octavio confiesa la verdadera identidad de Lisardo a Laura. Esto abre la puerta a una solución del encuentro de la pareja. Sin embargo, el precio será que Laura contemple cómo se desmorona lo que construyó: su Academia. Habrá un fuerte escarnio para los que resultaron principios endebles.

Diana, por ejemplo, le suelta a quemarropa:

Como me has dado, señora,
lecciones de aborrecer,
las quisiera de querer,
para querer desde agora;
que ya pienso que podrás,
pues ya quieres bien. (VM, p. 1595 b)

Derivado de esto, Lucela y Diana, en sucesivas escenas, le darán cada una un respectivo papel por el cual quedarán facultadas a querer. Laura no será ajena al sarcasmo de estas peticiones:

Laura.— [...] Basta, ¡Villanas!, que hacéis
burla de mí. ¿Qué es aquesto?
¿Dos memoriales tan presto,
como ya mi amor sabéis?
¡Vete, y no vuelvas aquí!
¿Hay tal burla? ¿Hay tal maldad? (VM, p. 1598 a)

En conclusión, Lope critica un evidente e injusto tratamiento que se ha tenido hacia la mujer. Pero advierte de seguir caminos equivocados en la búsqueda de una reivindicación femenina, lo que para efectos de la obra provoca el efecto cómico. Sin embargo, se antoja que

la alternativa sea un camino propositivo que se aleje de imitar actitudes como las que precisamente se critican y que resultan —de acuerdo a lo planteado— ineficaces.

1.3 Juana: una mujer virtuosa.

Juana, la protagonista de la comedia *Lo cierto por lo dudoso*, asume una postura distinta a las de las otras protagonistas de las comedias aquí analizadas. Diana, la condesa de Belflor en *El perro del hortelano*, conduce y determina, vía su carácter mudable, las acciones que llevan a Teodoro, su secretario, a sentirse atraído por ella o a buscar consuelo del rechazo de la condesa en manos de Marcela, quien era originalmente el motivo de su amor. Esta situación surge, en gran medida, por ser Diana el personaje con más alta jerarquía. De ahí que utilice el poder que goza para manipular las situaciones a su entera conveniencia. Es notorio su papel activo dentro de la obra.

Cosa similar sucede con Laura en *La vengadora de las mujeres*. Aunque su hermano Arnaldo tiene mayor importancia que ella, por tener éste la investidura real, es muy claro que Laura, al menos en lo que se refiere a la elección de su marido, es el poder detrás de la corona, lo cual resulta evidente con la absurda parodia que realiza de un torneo. Aunque la supuesta idea que la lleva a planear una justa de esta naturaleza es la de transferir el papel decisorio de ella o de su hermano a lo que determine dicho torneo (quien gane se supone será su marido), lo cierto es que ella nunca traslada este poder y maneja las cosas a su antojo y termina casándose con quien ella decide. Por lo tanto, es evidente también su papel activo dentro de la obra. Al respecto comenta Roy O. Jones en uno de sus artículos:

El ver tomar la iniciativa a la mujer era gracioso precisamente porque era irreal. En la vida diaria no era de esperar que la mujer tomara tales iniciativas. La libertad que demuestra el personaje femenino sobre la escena supone una subversión del mundo masculino, pero sigue siendo una subversión irreal porque no corresponde a la realidad diaria.²¹

²¹ Roy O. Jones, "El perro del hortelano y la visión de Lope", en Antonio Sánchez Romeralo (ed.) *Lope de Vega: el teatroII*, Madrid, Taurus, 1989, p. 324

Por lo mismo es interesante observar que esto no sucede con Juana, quien para empezar no tiene alcurnia ni tampoco un papel activo en la determinación de los hechos, aunque éstos giran en torno a ella. Reflejo de lo expresado es el juego de palabras que utiliza para definir su situación:

pues entre tantos azahares
pienso que me sale azar.²²

La posición de Juana —de acuerdo con el argumento de Roy O. Jones— está más acorde con lo que le sucedía a la mujer en la época retratada. Lo que, desde luego, no quiere decir que Lope la minimice; al contrario, el dramaturgo realza en Juana otros valores que no habían aparecido en sus otras dos beligerantes protagonistas, como la fidelidad y el deseo amoroso auténtico. Entro pues al análisis de este personaje.

“Juana” es el nombre que elige Lope para su protagonista. No hay ninguna gratuidad en esta elección. Gutierre Tibón define este nombre, en su *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, como:

Juan-a. Hebreo, Yehohanan o Yohanan, "Yahvé es benéfico", "Yahvé es misericordioso" [...] Uno de los nombres hebreos que ha tenido más difusión, debido a los santos Juan Bautista y Juan Evangelista. En el santoral figuran ciento dos santos Juan, es decir, el mayor número de un mismo nombre.²³

Cabe hacer una observación muy atinada que elabora S. Griswold Morley respecto de los nombres utilizados en las comedias de Lope y del de “Juana” en particular:

Sería opuesto a todo el espíritu del genio español el que le bastaran unos cuantos nombres típicos. De este modo aun el simple bautismo de los personajes resultaba una tarea considerable en semejante aluvión de comedias. Tiene importancia observar que Lope no tuvo reparos en emplear los nombres más comunes. En esto se diferencia de Shakespeare y de Molière. [...] Tiene cierto interés la actitud de Lope con respecto a los nombres de las mujeres con quienes estuvo íntimamente vinculado [...] La

²² Félix Lope de Vega, *Lo cierto por lo dudoso, Obras selectas*, t1, p. 577 a. Las siguientes citas irán entre paréntesis después del fragmento transcrito

²³ Gutierre Tibón, *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, México, FCE, 1986. *Sub voce*: Juana

segunda esposa con la cual se casó por su dinero, se llamaba Juana [...] Juana es uno de los más ordinarios y sirve para todas las categorías sociales.²⁴

Dentro de los primeros diálogos de la comedia —el tercero para ser exactos— se apunta la siguiente marca temporal:

Es la noche de San Juan
y la fiesta de Sevilla. (CD, p. 572 a y b)

Maximiliano Cabañas, en su artículo “Lope de Vega y Madrid: fiestas y celebraciones”, señala respecto de ésta en especial:

Esta festividad de indudable origen pagano estaba cristianizada bajo la advocación de San Juan Bautista y se celebra el 24 de junio, coincidiendo con el solsticio de verano [...] Estaba cargada de interés y originalidad por su carácter nocturno, por celebrarse al aire libre y por la mayor libertad de relación que con tal motivo se toleraba. La costumbre requería y permitía que damas y galanes esperasen la salida del sol entre los bosquecillos de las riberas del río con lo que la celebración adquiría cierto grado de permisividad y libertinaje inusuales en el contexto social español del siglo XVII.²⁵

Por otro lado en la séptima escena del primer acto, donde se da la primera aparición de Juana, los parlamentos con los que se presenta muestran una clara devoción de este personaje:

Hice esta santa oración
para saber, prima mía,
si el conde se casaría
conmigo en esta ocasión,
o lo estorbaría el rey. (CD, p. 576 a)

La cosa no para ahí; diálogos adelante Juana, por medio de una didascalia, informa al lector —algo que el espectador ya habría notado— que hay un altar dedicado precisamente a San Juan:

Hice en efeto este altar
a San Juan, robé las flores
al jardín, y a los mayores

²⁴Richard W. Tyler S.y Griswold Morley, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1961, p. 16

²⁵Maximiliano Cabañas, “Lope de Vega y Madrid: fiestas y celebraciones”, *Edad de Oro*, Madrid, 14 (1995), pp 45-46

naranjos su blanco azahar.
 Trajeron del Alameda
 los olmos que ves aquí,
 con que la sala por mí
 transformada en selva queda.
 Perfuman el aire olores,
 y entre yerbas circunstantes,
 al San Juan cubren diamantes [...]
 Recé; pero nunca oí,
 Por más que se lo suplique,
 si ha de ser el conde Enrique
 mi esposo. (CD, pp. 576-577)

Este altar —descrito de una manera tan minuciosa— cumplirá una función escénica muy precisa, que analizaré más adelante, pero en principio señala que la devoción de Juana se extiende al santo celebrado en esa noche, quien además es su santo patrono. E insisto, este nombre pone a Juana, a pesar de ser la hija del adelantado, del lado del pueblo, finalmente está supeditadas a las decisiones reales. Pero bien, la concordancia entre el nombre del santo y de la devota remite, más allá del juego de palabras a los que Lope era muy afecto, a que se remarque en día tan especial el destino complicado de la protagonista, en tanto que precisamente esta noche Juana perderá, al menos de forma momentánea, a su amado, al ser éste desterrado por el rey.

Lope juega con la altura moral de Juana y la utiliza como parte del efecto cómico. Si bien Juana se presenta desde un principio como una fiel católica, eso no impide que diga mentiras blancas. Esto sucede cuando el conde don Enrique ha entrado en casa de Juana. Lo cual no deja de ser peligroso pues el padre de ella, quien es el Adelantado, no se encuentra en ese momento en la casa.²⁶ La mentira blanca de Juana consiste en esconder a su amado don Enrique —justamente en el altar de San Juan que ha elaborado— ante la súbita aparición del

²⁶Vale la pena hacer un breve paréntesis a este respecto. En *El perro del hortelano* la condesa de Belflor está sola. En *La vengadora de las mujeres* es el hermano quien protege a Laura. En *Lo cierto por lo dudoso* el padre pasa una gran parte del tiempo de la obra fuera de Sevilla, que es la ciudad en la que se realizan los hechos, y sólo al final de manera azarosa se presenta a solucionar el enredo. Es decir, hay una predilección por presentar situaciones poco comunes de la imagen paterna.

rey don Pedro. Después de intercambiar algunos diálogos, el rey le pregunta a Juana si tiene mucho que no ve al conde. Ella contesta en un tono grandilocuente:

No le he visto, ni pudiera
 imaginar que pensara
 esas cosas vuestra alteza.
 Yo aseguro que a estas horas
 el conde, por las riberas
 desta ciudad generosa,
 más fáciles garzas vuela.
 Allá andará con sus galas. (CD, p. 579 a)

Justo en ese momento suena el reloj del conde. La mentira se refuerza al tratar Juana de justificar que es ella quien ha puesto un reloj ahí. Todo será inútil, el rey se dará cuenta de que son unos hombres los que están escondidos. Humorísticamente es uno de los pasajes claves de la comedia, no sólo porque el autor lo va a utilizar para decir —en este juego de palabras— que Enrique es un conde que se esconde, sino que en el tercer y último acto, cuando nuevamente llegue el rey y el conde don Enrique tenga otra vez que esconderse, se construye el siguiente diálogo:

D^a Juana.— ¿Oyes?

D. Enr.— Sí.

D^a Juana.— ¿Llevas reloj?

D. Enr.— No vengo tan descuidado
 que de la pasada burla
 no tenga el alma temblando. (CD, 598 a)

A mi parecer, esta acción redondea a Juana, la hace una creyente de carne y hueso que puede valerse de alguna artimaña para salirse con la suya.

También la humaniza el tener un momento de flaqueza y darse cuenta de que en realidad el rey es un estupendo partido, en primer lugar por su investidura. En este sentido Teodora, que es un personaje que claramente recuerda a la Celestina de Rojas, puntualiza ante Enrique:

Teod.— ¿Quién por una majestad
 no trueca una señoría? [...]
 ¿Qué mujer tan necia fue

que no escoja lo mejor?

D. Enr.— Alguna que tenga amor.

Teod.—¡Ay Enrique! **El mundo todo
se gobierna de otro modo.** (CD, 585 a)

Con estas últimas palabras que he remarcado se ve claramente una señal de los nuevos tiempos, que la edad moderna y su renacimiento han sembrado el germen del pragmatismo, del individualismo a ultranza. Ya Lope señala que a su protagonista bien le valdría adecuarse a ello y elegir el partido que más le conviene: no cambiar majestad por señoría. Pero claro, a Juana le es permitido tener —como dije antes— un momento de flaqueza y darse cuenta, además, de que el rey don Pedro por sí mismo es un buen partido, como se lo confiesa claramente a Inés, su prima:

El rey, cuando no tuviera
más de ser rey, ¿a qué amor
no deshiciera el rigor?
¿Qué peña no enterneciera?
Cuanto y más siendo galán,
entiendo, fuerte, hermoso,
a pie y a caballo airoso;
que la noche de San Juan,
que le vi, me pareció
que era ingratitud no amalle (CD, 586 a)

Pero Lope inmediatamente se burla de este momento de duda, ya que esta confesión da pie para que Inés revele que ella está enamorada de Enrique y que le parece perfecto que le dejen el camino libre. Esto provoca un serio examen de los verdaderos sentimientos de Juana, dicho de manera cómica:

Prima, aunque yo desconfío
de que con el conde pase
más adelante el amor,
no del todo le olvidé;
que es fuego que ayer se fue,
y aún no ha dejado el calor.
Loca has sido en declararte
Antes de saber de mí
que ya sin celos de ti
a Enrique pudiera darte;

y necia en no conocer
 que me habías de obligar
 con esos celos a amar;
 que es condición de mujer. (CD, 587 a)

Es importante señalar que Lope en voz de este personaje enuncia el tema del amor que se produce por la participación de un intermediario. Amén de que resulta significativo que lo considere como parte de los mecanismos amorosos de las mujeres, al menos de manera general. Porque la misma mecánica puede ocurrirle al sexo masculino. Lo importante, con todo, es que directamente Lope hable del tema del deseo triangular. Es decir, del deseo que surge por la intermediación de un tercero. Sin embargo, para mí este único parlamento no justifica que el amor que manifiesta Juana por el conde se base en una rivalidad con su prima, de hecho es el único momento en que se habla de esto. Desde luego, cosa distinta sucede con Inés, en quien sí se justifica el amor por Enrique en función de lo atractivo que puede ser enamorarse de la misma persona que su prima, quien a todas luces la opaca. Al contrario, en el caso de Juana creo que este titubeo la hace una mujer tridimensional, no ajena a un momento de duda. Máxime cuando su amado tiene tiempo en el exilio y ciertamente no sabe si regresará o no. Además, este parlamento puede contrastarse con otros en donde su firmeza resulta admirable. Sirva de ejemplo cuando más adelante el rey por probarla le pregunta quién podría ser la candidata idónea para casarse con su hermano el conde, Juana contesta:

Déme vuestra alteza a mí
 a su hermano; que bien creo
 que tiene el mismo deseo,
 pues me lo pregunta así [...]
 Que honrar al Adelantado
 puede vuestra alteza ansí,
 y darme también a mí
 lo que tanto he deseado; (CD, 590 a)

Ahora bien, dentro de la obra, específicamente en el tercer acto, se observa a una Juana combatiente. Surge un enredo, producido en parte porque le fue sustraída —por Inés— una carta que le había enviado el conde don Enrique. Esto, aunado a numerosos rumores que

buscan separar a la pareja y que de hecho la enfrentan. Así sucede al inicio del tercer acto, aunque el enfrentamiento se da entre Juana y Teodora, quien actúa como representante de Enrique. Esta escena tiene claras reminiscencias de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y, en general, de la figura de la alcahueta. Teodora se presenta disfrazada como una vendedora de flores y bajo esta artimaña logra entrar en la casa de Juana. Paralelamente la Celestina entra en la casa de Melibea bajo el pretexto de vender hilado. Mientras en la tragicomedia de Rojas se observa a la Celestina en los momentos previos a entrar a la casa y la manera en que va cavilando, Lope introduce a la acción inmediatamente. Al momento de levantarse el telón Teodora ya está vendiéndole su mercancía a Juana y descubriéndole sus verdaderas intenciones: hablarle sobre el conde. Pero sus palabras resultan ásperas, crudas, totalmente injustas para Juana:

Dice, pues, que sois crüel
 más que cuantas han nacido,
 y que con el rey ha sido
 trato desterrarle a él.
 Que el interés de reinar
 os ha movido, no amor; (CD, 595 a)

Esto desata, desde luego, el enojo de Juana, quien se defiende elaborando sus propios — en el sentido que lo señala Barthes— cuestionamientos a la conducta de Enrique. Es, como también le llama el teórico francés, "un combate de lenguaje":

¿Tiene el mundo como Enrique
 mayor traidor? [...]
 Sirve el conde aquí a mi prima;
 hablarle de noche intenta,
 haciendo a mi amor afrenta,
 que hasta el honor me lastima (CD, 595 a)

El desencuentro triunfa, Juana termina corriendo literalmente a Teodora. Un acto después se da, finalmente, la confrontación entre la pareja. Los reproches son mutuos. Enrique llega incluso, en una escena típica de enfado amoroso, a amenazar con romper las cartas que le escribiera Juana. A este respecto también resulta interesante observar que Juana tiene la

delicadeza de no amenazar con hacer lo mismo. Desplantes que con toda naturalidad podrían hacer Diana en *El perro del hortelano* o Laura en *La vengadora de las mujeres*. Juana, por el contrario, simplemente exhorta a Enrique a que no lleve a cabo sus propósitos:

No hagas, Enrique, cosas
de que te has de arrepentir;
que aunque se vuelve a escribir,
no salen tan amorosas. (CD, 597 a)

La ecuanimidad de Juana sienta la base de la reconciliación que ocurre en la escena siguiente. Después, cuando todo apunta hacia la separación inevitable de la pareja, el rey habla de su matrimonio con Juana. Entonces sucede una promesa de parte de Juana que a los ojos modernos puede parecer llena de romanticismo:

Primero que concluya
el casamiento que dice,
verás mi muerte. (CD, 599 a)

Es decir, se introduce el elemento de un posible suicidio como prueba absoluta de fidelidad.

Así se cierra este vaivén característico del amor, del goce y del padecimiento:

Un dolor es más sutil y hiere más hondamente que los demás: el dolor del amor. El secreto del amor es que es al mismo tiempo dicha y sufrimiento. Parece que el poeta debe obtener de él más sufrimiento que Felicidad.²⁷

Pero la imagen de Juana crece en todo el acto, demostrando una fuerza inquebrantable. Esto se aprecia perfectamente en el momento en que el Maestre le lleva la corona, cuando le ponen en sus manos el objeto representante por excelencia del poder y Juana lo rechaza. Su calidad moral, insisto, se agiganta. Le ofrecen algo tangible que se contrapone a su amor por el conde, que parece destinado al fracaso. En torno a esto se juega precisamente el título de la comedia. Marca la disyuntiva de Juana y la posición loable que ella elige:

—Toma, Elvira, la corona;
no quede el conde quejoso.
Diga el interés celoso
que hay mujer que supo amar,

²⁷ Walter Muschg, *Historia trágica de la literatura*, trad. Joaquín Gutiérrez Heras, México, F.C.E., 1965. (© 1948), p. 509

perder un reino, y dejar
lo cierto por lo dudoso. (CD, 602 a)

Esta acción termina por pintarla de cuerpo entero, al demostrar que aun a contracorriente de la época y de la naturaleza humana ella es capaz de regirse por otro tipo de valores. Valores intangibles y por lo tanto mucho más riesgosos. Requieren, por lo tanto, una gran convicción de quien los posee, pues están depositados en la confianza interior. Lo que puede resultar muy risible para los ojos de los demás. Juana se sobrepone a todo esto: a la incertidumbre, a la opinión adversa, al riesgo, a la burla, al desprecio, a la incomprensión. Esa es la fuerza que de ella emana.

2. Estrategias de contienda amorosa

Roland Barthes, en su libro *Fragmentos de un discurso amoroso*, enumera las figuras discursivas en las que incurren los participantes de una relación afectiva. Para el teórico francés se trata de una cuestión enunciativa. Los participantes son seres con un habla particular que incurren en lo que Barthes llama arrebatos del lenguaje. Estos últimos son figuras determinadas que no siguen un orden establecido y que pueden repetirse cíclicamente. Por eso su libro es un compendio o un diccionario de los distintos momentos del enunciado amoroso.

Pero el ser humano no es sólo palabra, a la palabra la precede una emoción determinada. El ser humano no es sólo discurso, este último es simplemente el reflejo de las tempestades internas que un alma humana puede contener. Y tampoco el discurso es la única manera de reflejar la interioridad de mujeres y hombres. Las acciones, los hechos concretos que se realizan también dan cuenta de las turbulencias internas. El hombre también es acción. Y el teatro es uno de los géneros literarios en que esto se manifiesta con mayor fuerza. Por eso en el arte teatral se habla —entre otras cosas— de la acción dramática.

Los personajes de las comedias aquí estudiadas, en distintos momentos caen en algunos de los fragmentos del discurso amoroso estudiado por el teórico francés. Sin embargo, su participación en la trama de la historia no se limita a un plano exclusivamente enunciativo, sino que realizan acciones concretas encaminadas a la consecución de sus objetivos amorosos. En este capítulo analizo el asesinato planeado por los nobles rivales de Teodoro, para eliminar a este último que se ha convertido en un secretario incómodo. Laura organiza un torneo para que a través de las armas y las letras se elija al hombre cuyas cualidades lo hagan merecedor de su mano. Por su parte, el Rey don Pedro, utilizando el poder que le da su investidura, ordena el destierro de su medio hermano que se interpone en sus intenciones amorosas con la bella Juana.

2.1 La planeación de un asesinato.

En el tercer acto de la comedia *El perro del hortelano*, Lope de Vega plantea tres posibles soluciones a la conflictiva y desigual relación que tiene Diana, la condesa de Belflor, con su secretario Teodoro. La primera surge del propio Teodoro, quien decide autoexiliarse a España —la obra ocurre en Nápoles, Italia— por su evidente incapacidad para manejar el temperamento contradictorio de su ama, creyendo que ésta será la medicina para todos sus males:

Teodoro. — Bien al contrario pienso yo dar medio
a tanto mal, pues el amor bien sabe
que no tiene enemigo que le acabe
con más facilidad que tierra en medio. (PH, vv. 2562-2565)

Pero en el fondo, para el espectador está muy claro que esto en realidad es un chantaje por el cual el secretario quiere presionar a la condesa para que incline la balanza a su favor. Esto puede observarse en dos escenas paralelas de este último acto, en las cuales Teodoro —quien supuestamente ya parte para la península Ibérica— no acaba de irse nunca: la despedida se

prolonga y se prolonga a la espera de las reacciones de Diana para que en cualquier momento ella impida la salida. Al respecto comenta Roy O. Jones:

Ahora bien, si *El perro del hortelano* se hubiera desarrollado por completo en el mundo cuasipastoril en el que se inician las obras de ambiente rústico (incluyendo *El villano en su rincón*), esta solución [el que Teodoro se marche y después hipotéticamente lo alcanzara Diana] hubiera sido la única posible. Es un rasgo esencial de lo pastoril el que los amantes vivan en una isla desierta de amor, aislados de las intrigas de los padres, del honor, de los enredos cotidianos; libres de los compromisos sociales. Pero debido a que la obra no se desarrolla en un mundo idealizado, Diana y Teodoro no se encuentran solos. Viven en un Nápoles ficticio que, parecido al real, presenta un mundo ajetreado de celosos rivales, asesinos pagados, comerciantes griegos, emisarios, mercados y calles concurridas.²⁸

La otra solución —que termina siendo la efectiva— consiste en la argucia que ejecuta Tristán haciendo pasar a Teodoro como el hijo desaparecido del conde Ludovico. De esta manera, ante los ojos de la sociedad, Teodoro se convierte en digno aspirante al amor de la condesa. Acerca de este hecho Irving P. Rothberg señala:

Tristán crucial intervention in the affairs of his master comes as a response to the joint intention of Federico and Ricardo, members of the Neapolitan nobility and rival suitors of Diana, to have Teodoro assassinated.²⁹

Lope de Vega da esta tercera posibilidad de solución dramática al conflicto de la obra: la eliminación del rival incómodo que es Teodoro ante los ojos "legítimos" de los nobles pretendientes de la condesa de Belflor. De todos, el asesinato es el recurso último de las rivalidades amorosas. En este caso, planteado en términos de alevosía, lejanos a cualquier tipo de heroísmo que provoque un duelo justo, mano a mano, pues éste sería inconcebible por la desigualdad social de los contendientes. Se trata de eliminar a un personaje menor que debe ser tratado como tal, sin ninguna prebenda.³⁰ Sin embargo, a los ojos modernos y aun a los ojos renacentistas, en donde el valor individual empieza a pugnar entre el concepto

²⁸ Roy O. Jones, *art. cit.*, p. 338

²⁹ Irving P. Rothberg, "The nature of the solution in *El perro del hortelano*", *Bulletin of the Comedians*, 29 (1977), pp. 86-87.

³⁰ Los "nobles" continúan con sus planes homicidas aun cuando Teodoro ha adquirido, aunque sea de manera ficticia, un alto linaje. Con lo que Lope transgrede de manera abierta los valores de la época de transición que le toca vivir

heredado de la nobleza y el nuevo basado en los frutos presentes, debe verse como un crimen artero. Revela el grado de descomposición social que afecta a todas las esferas sociales. A propósito de esta pérdida de valores, Jaime Fernández explica en función de Diana y los otros “nobles” personajes:

Pérdida del respeto a sí misma, bajeza, envilecimiento. Todo ello quiere decir que la grandeza de Diana es meramente exterior, debida a su elevada condición social. Interiormente es un ser que se va degradando más y más. Su honor estamental es mera corteza sin contenido alguno [...] Pero no sólo se trata de la protagonista noble. También los otros nobles de la comedia participan del mismo sentido vacío del honor estamental. [...] Se puede fácilmente inferir que Lope en esta comedia pone, una vez más, al desnudo con relieves descarnados el conflicto entre el “ser” y las “apariencias”. Todo en *El perro* constituye un mundo de apariencias en el cual éstas triunfan sobre el ser.³¹

Asimismo, lo que está reflejando la obra es un profundo desencanto por la esencia traicionera y mezquina del ser humano. Este sería el sedimento negativo que la lectura de esta obra produce y a la par la impregna de una gran vigencia. La visión sigue siendo acertada. En todo caso estos vicios se han acentuado en nuestro floreciente siglo XXI.

Aunque el asesinato se planea en el tercer acto, antes, en el segundo, el conde Federico se da cuenta de la situación anómala que están viviendo Teodoro y la condesa, porque ésta última ha abofeteado con rudeza a su secretario, acción que para Víctor D. Dixon es uno de los momentos culminantes de la obra:

El resultado es la acción más espectacular de la obra; ella le da bofetones. Es un gesto repleto de significados; tiene sus analogías biográficas y artísticas en Lope y otros autores; expresa emociones complejas y contradictorias: amor, celos, decoro y desvergüenza.³²

Ahora bien, ante esta conducta, Federico pide una explicación. Diana simplemente minimiza el hecho:

Diana.— No es nada: enojos que pasan
Entre criados y dueños. (PH, vv. 2226-2227)

³¹ Jaime Fernández, *art. cit.*, p. 313

³² Víctor D. Dixon, “La comedia de corral de Lope como género visual”, *Edad de Oro*, Madrid, V (1986), p. 130

Diana miente tratando de ocultar que entre ella y su sirviente está sucediendo: una relación amorosa muy tirante.

Mas Federico no se deja engañar y ve en lo sucedido otras implicaciones:

Federico.— Yo sospecho
que en estos disgustos hay
algunos gustos secretos. (PH, vv. 2237-2239)

Estas palabras encierran una gran agudeza, porque definen ciertamente lo que está pasando: hay una relación tirante, pero indudablemente ambos participantes la están disfrutando. Es un amor explosivo. Teodoro lo dirá en sus propias palabras:

Teodoro. — Si aquesto no es amor, ¿qué nombre quieres,
Amor, que tengan desatinos tales? (PH, vv. 2246-2247)

El análisis que Teodoro hace en este breve monólogo confirma la siguiente hipótesis: la desigualdad estamental, y por ende de poder, le da a la relación el giro violento que se está produciendo y marca a ésta y otras relaciones similares de pareja como una lucha hegemónica:

Teodoro. — Si la grandeza excusa los placeres
que iguales pueden ser en desiguales,
¿por qué, enemiga, de crueldad te vales,
y por matar a quien adoras, mueres?
¡Oh mano poderosa de matarme!
¡Quién te besara entonces, mano hermosa,
agradecido al dulce castigarme! (PH, vv. 2250-2256)

Es interesante observar que Federico tiene lazos consanguíneos con la condesa de Belflor: son primos. Por lo mismo, en algún tiempo entró con facilidad a la casa de Diana. Pero cuando descubre que tiene otros intereses sobre su prima, ya no le será tan fácil introducirse en el palacio de ella:

Federico.— El pretenderme casar
ha hecho ya sospechoso
mi parentesco, Leonido;
que antes de haberla querido
nunca estuve temeroso.
Verás que un hombre visita

una dama libremente
 por conocido o pariente
 mientras no la solicita,
 pero en llegando a querella,
 aunque de todos se guarde,
 menos entra y más cobarde,
 y apenas habla con ella. (PH, vv. 1198-1210)

Es decir, como si existiera con el amor algo de afectación que impide actuar con naturalidad y desenvolverse con soltura, modos que se antojarían más adecuados para una relación de intimidad. Pero Lope retrata las cosas como son: la inseguridad que provocan los sentimientos. Descubrirlos resulta peligroso y provoca vulnerabilidad. Pero todos estos elementos hacen acentuar los celos que le provoca Teodoro, si pensamos —ante esta perspectiva— la envidiable situación en la que está colocado el secretario de Diana, en primer lugar por el mismo oficio que desempeña, el cual entraña una cercanía y confidencialidad con su ama. Teodoro puede hacer lo que añora Federico: entrar y salir libremente del palacio de la condesa. También se deriva que siempre será más real la relación —por desigual que ésta sea— que se nutre de la convivencia constante, que la relación lejana pero supuestamente "conveniente". Ese es el verdadero lazo afectivo, producto de una relación de estira y afloja no ajena por lo mismo a conflictos y a diferencias que son finalmente las que nutren la identificación mutua. Qué de extraño tiene entonces que aunque sea por medio de la intermediación de Marcela, Diana se sienta atraída por su secretario a quien ve con familiaridad por el tiempo que pasan juntos. Por ahí hay una justificación de este amor que no está exento de tensiones psicológicas y físicas. El conde Federico se percata de este vínculo y en ese sentido se siente desplazado: porque él alguna vez ya vivió en proximidad con la condesa.

La agresividad en esta obra culminará con la planeación del asesinato de Teodoro. Antes de observar esto, es importante —como lo he hecho con el conde Federico— apuntar algunos datos sobre el otro noble en discordia: el marqués Ricardo. Existe un equilibrio en las

apariciones de estos dos personajes. Así como en el segundo acto es Federico quien juega un papel importante por descubrir los extraños vínculos de la condesa con su criado Teodoro, el primer acto le corresponde a Ricardo. Esto no quiere decir que Ricardo no participe en el acto intermedio, pero lo hace de una manera más incidental. Esta estructura armónica se redondearía con la asociación delictuosa que los une en el último acto, dándoles el mismo peso en la obra. En el primer acto se observa al marqués Ricardo en toda su zalamería con la condesa, le dice, por ejemplo:

Ricardo. — [...] Está vusñoría tan hermosa
 que estar buena el mirarla me asegura;
 que en la mujer (y es bien pensada cosa)
 la más cierta salud es la hermosura;
 que en estando gallarda, alegre, airosa,
 es necedad, es ignorancia pura,
 llegar a preguntarle si está buena,
 que todo entendimiento la condena. (PH, vv. 697-704)

Se exhibe la cortesía afectada, hecha en gran medida de palabras huecas que pretenden impresionar, pero que resultan totalmente frías e ineficaces, carentes de vida. Es decir, lo que el marqués Ricardo está haciendo es seguir la convención de la galantería, pero es obvio que esto no le dice nada a la condesa. Insisto: son palabras muertas. Esta participación de Ricardo concluye con una actitud de supuesta discreción por parte del marqués cuando aparece Teodoro con un encargo de la condesa. El marqués entonces "prudentemente" se retira:

Ricardo.— Si ocupada
 vuseñoría está, no será justo
 hurtarle el tiempo.

Diana. — No importa nada,
 puesto que a Roma escribo.

Ricardo. — No hay disgusto
 como en día de cartas dilatada
 visita. (PH, vv. 745-748)

Todas estas atenciones no dejan de parecer bastante hipócritas, especialmente a la luz de sus intenciones homicidas.

Por eso resulta curioso que el conde Federico y el marqués Ricardo se unan con la finalidad de eliminar a un tercero que está gozando de más prerrogativas. Complicidad que no deja de ser extraña, no se olvide que entre ellos mismos ya vivieron momentos de tensión: cuando en un arranque, Diana decide casarse con el marqués Ricardo y manda a Teodoro por las albricias. Después Diana rechazará al marqués, con lo cual se revivirán las posibilidades de Federico. Por eso llama la atención la nueva cofradía entre ambos nobles. Además que así se revela la naturaleza de estos dos personajes. ¿Qué certidumbre puede después tener uno de otro si ya saben de lo que son capaces? Claro que ninguno de los dos se va a manchar las manos, la floreciente modernidad permite hasta en estos campos la división del trabajo. De tal modo que ellos serán únicamente lo que ahora se conoce como los autores intelectuales del crimen. Ningún problema cuesta encontrar en los bajos fondos de Nápoles algún rufián que pueda ejecutar tal encargo.

La peripecia, sin embargo, estará dada en función de que el autor material del asesinato que eligen, resulta ser nada menos que Tristán, el criado de Teodoro. Tristán es en muchos sentidos un sinvergüenza, un pícaro ocurrente que goza abiertamente de la vida, por lo mismo, ella gira en gran medida en torno al ocio. Federico y Ricardo se lo encuentran precisamente en una taberna, lo que no deja de ser significativo. Desde esta perspectiva, Tristán, como actor social, tiene una carga negativa, porque finalmente no deja de ser más que un parásito. De hecho, a Federico y a Ricardo, so pretexto de cumplir la promesa homicida, los exprimirá al máximo sacándoles todo el dinero posible. Es a todas luces un estafador. Mas sólo una virtud es necesaria para quitarle a este personaje la carga negativa —aunada a su natural simpatía—, la lealtad que profesa hacia Teodoro. Característica que, en medio de la aridez espiritual prevaleciente en la obra, no deja de ser rescatable. Aunque claro, para ser congruente a ella, este personaje mienta, y a la vez, como se ha dicho, obtenga también provecho. La relación de Ricardo y Federico con el "quita vidas" Tristán,

obviamente lo que produce es la ridiculización de los nobles pretendientes de la condesa, al ponerse de relieve su candidez que irremediablemente los hace creer en las baladronadas de Tristán. Sobre todo por las numerosas hipérboles con las que Tristán exagera sus cualidades, dejándolos atónitos; por su habilidad para esquivar las múltiples exigencias de acuerdo con las modificaciones que se van dando: no es lo mismo matar a un criado que a un noble. Todas estas salidas ingeniosas resaltan la inteligencia de Tristán —otra de sus evidentes cualidades— y la tontería de los "nobles" que tan fácilmente son embaucados. La comicidad se produce por la mecanización de las escenas. Baste de ejemplo una de las justificaciones de su dilación:

Ricardo. — ¡Ah hidalgo!, ¿así se cumple entre la gente
que honor profesa y que opinión procura
lo que se prometió tan fácilmente? [...]

Tristán. — Sin oírme,
no es justo que mi culpa se confirme.
Yo estoy sirviendo al mísero Teodoro,
que ha de morir por esta mano airada,
pero puede ofender vuestro decoro
públicamente ensangrentar mi espada. [...]
Estáse melancólico de día,
y de noche cerrado en su aposento,
que alguna cuidadosa fantasía
le debe de ocupar el pensamiento;
déjenme a mí, que una mojada fría
pondrá silencio a su vital aliento,
y no se precipiten desafortunadamente;
que yo sé cuándo le he de dar la muerte. (PH, vv. 2925-2945)

Es decir, ante una situación de la que parece no hay escapatoria, Tristán logra, a base de ingenio, ganar tiempo. Esto lo hace una y otra vez, dejando en ridículo a los nobles que no logran zafarse de este círculo vicioso en que los tiene atrapado el criado de Teodoro.

Resulta de interés, por otro lado, la nula preocupación de Teodoro por la confabulación que hay en su contra. El estado emocional de Teodoro provoca que las cosas poco le sorprendan. El desamor de la condesa lo ha orillado a una apatía y un desgano que pareciera característicos de las tensiones derivadas del amor. Obsérvese la siguiente escena:

Tristán.— Señor, ¿adónde vas?

Teodoro. — Lo mismo ignoro,
 porque de suerte estoy, Tristán amigo,
 que no sé dónde voy ni quién me lleva.
 Solo y sin alma, el pensamiento sigo
 Que al sol me dice que la vista atreva. [...]

Tristán.— Por el camino te diré quién corta
 los pasos dirigidos a tu muerte. [...]

Teodoro. — ¡Pluguiera a Dios que alguno me quitase
 la vida y me sacase desta muerte! (PH, vv. 2507-2536)

Situación que mucho recuerda a lo que Roland Barthes llama abismarse:

Ataque de anonadamiento que se apodera del sujeto amoroso, por desesperación o plenitud. [...] El abismo es un momento de hipnosis. Una sugestión actúa, que me empuja a desvanecerme sin matarme. De ahí, tal vez, la dulzura del abismo: no tengo ninguna responsabilidad, el acto (de morir) no me incumbe: me confío, me transfiero [...] Cuando me ocurre abismarme así es porque no hay más lugar para mí en ninguna parte, ni siquiera en la muerte³³.

Estado hipnótico por el que parece está pasando Teodoro, lo que le confiere la indiferencia antes mencionada.

Para concluir, es necesario señalar que en cierto sentido hay un tono ligero en la planeación del asesinato, lo cual se verifica con toda la serie de pifias que impiden realizarlo. No hay una determinación convincente de que en algún momento se pudiera haber llevado a cabo. No existe alguna irrupción de ira en alguno de los nobles que, hartos de la ineficacia del tercero, lo mueva a él mismo a realizar tal acción. Fácilmente se dejan embaucar por Tristán y no caen una, sino varias veces, lo que acentúa el efecto cómico de la obra y, además, se relaciona con las convenciones del teatro de la época. Esto se remarca por el pensamiento que tiene Diana de matar a Tristán por ser el único que está enterado de la ficticia alcurnia de Teodoro. Pero como Tristán escuchó todo el plan, desde luego que protesta y así evita su muerte. Por otro lado, al enterarse los nobles de que en realidad Tristán ha estado

³³ Roland Barthes, *Fragmento de un discurso amoroso*, trad. de Eduardo Molina, Madrid, Siglo XXI, 1982 (© 1977), pp. 21-22

protegiendo a su verdadero amo, eso, entonces, aplaca su enojo. Es más, hasta dadivosos, ponen la dote de los matrimonios que se convienen al final de la obra. Aquí no ha pasado nada. Qué mejor prueba de que se está recurriendo a una convención.

2.2 El torneo como forma de elección.

En *La vengadora de las mujeres*, Laura, la protagonista, idea y realiza un torneo cuyo supuesto fin es seleccionar como su futuro esposo a uno de los pretendientes que la rodean. En realidad lo que está ganando, al organizar un evento de esta naturaleza, es tiempo. Laura misma lo confiesa a su secretario, en uno de sus diálogos, cuando habla de las vanas aspiraciones de sus pretendientes:

Pues pierde para entrambos la esperanza;
que ni Ferrara me verá duquesa,
Nápoles reina, aunque su pluma y lanza
compitan en valor con las estrellas,
ni España, aunque su nombre ponga en ellas.
Ya sabes que entretengo de este modo
al rey mi hermano; si, por dicha, quieres
saber qué nombre ilustre me acomodo,
la vengadora soy de las mujeres.
Con esto, secretario, he dicho todo
cuanto puedo decir; no hay más que esperes. (V.M., 1589 b)

De esta manera mantiene tranquilo a su hermano y rey, Arnaldo, que insistentemente la conmina a contraer matrimonio. Esta maniobra se debe, por un lado, a su actitud original de rechazo al género masculino, en su calidad de vengadora de las mujeres. Es decir, se está en presencia —aunque con un matiz especial, por ser Laura una mujer culta— de lo que se ha denominado la “mujer esquiva”, término al que Helen Grant define en función de la lengua inglesa:

There is no adequate English translation of the phrase *mujer esquiva*. Disdainful, elusive, distant, shy, cold —no single one of these suffices because *esquiva* contains something of them all. But if the phrase cannot be translated, it can be explained: the *mujer esquiva* is the woman who, for some reason, is averse to the idea of love and marriage. As a natural outcome of this, she is usually, but not invariably, averse to men as well. The *esquiva* is by far the

most popular of the many variations on the *mujer varonil* theme used by the Spanish dramatists of the Golden Age...³⁴

Se cumple en Laura —en un primer momento— la aversión hacia el amor, el matrimonio y los hombres. Después experimentará la indecisión que produce sentirse atraída por su secretario Lisardo, situación que recuerda a la comedia *El perro del hortelano*, pues la diferencia de clase social se erige de nuevo como un impedimento del amor, aunque Lisardo también pertenece a la nobleza y sólo se ha disfrazado con la finalidad de estar cerca de la esquiva Laura. Éste es, sin lugar a dudas, el tipo de fantasía que bien podría tener Diana respecto a su secretario Teodoro, que él hubiera escondido un noble origen, lo cual se cumple de manera relativa por medio de la argucia tramada por Tristán. Es pues, claramente, *La vengadora de las mujeres* una variación al tema propuesto en *El perro del hortelano*, lo cual remarca el interés de Lope por el amor que surge entre desiguales.³⁵

El torneo debe verse como una reminiscencia medieval, sin embargo, Lope renueva este recurso al no limitarlo al campo de las armas. Laura, quien es una mujer letrada y vive orgullosa de ello, procura que un elemento decisivo de la justa consista en la elaboración de un libro en alabanza —por supuesto— de las mujeres, de quienes se dice defensora. Es, pues, un torneo *sui generis*, que se acomoda perfectamente al perfil de la protagonista, en tanto que ella ha dirigido a un grupo de mujeres que se han dedicado a expurgar la literatura para encontrar a los pocos autores que han ensalzado a la mujer. La idea de este torneo encaja perfectamente en el discurso asumido no sólo por esta princesa, sino instaurado en las preocupaciones de este bien establecido Renacimiento. Sin embargo, a pesar de que la obra se

³⁴ Helen Grant, "The `mujer esquiva` —a measure of the feminist sympathies of seventeenthcentury spanish dramatists", *Hispanic Review*, 40 (1972), p. 162

³⁵ Esto permite contrastar ciertas actitudes, en el caso de Teodoro y Lisardo. Teodoro, quien como he dicho carece de abolengo, es inconstante y acomodaticio. En el vaivén de los caprichos de Diana, él también busca o rechaza a Marcela, quien es de su misma condición. Más de una vez lo que parece inspirarlo —como buen trepador— es el ascenso social. En Lisardo —en cambio— se admira su tenacidad inquebrantable e incorruptible. Laura no es la única mujer que tiene cerca y no es a la única a quien despierta interés. A Lisardo eso no le importa, él permanece incólume ante su deseo original. Así, en este caso, se hace coincidir la calidad moral otorgada por un título nobiliario con la calidad humana de quien lo posee.

escribe en el siglo XVII, sigue planteándose un momento de transición, en donde todavía perduran elementos de la etapa anterior —del largo sueño de la Edad Media— caracterizada por el énfasis en la destreza física y, por otro lado, el auge humanista que resalta las capacidades del espíritu del hombre. Esta forma de plantear un torneo híbrido conlleva una carga cómica, por la extraña mezcla de armas y literatura, combinación que había probado su eficacia en el *Quijote* de Cervantes, en donde se juega con los mismos elementos. Incluso puede pensarse en esta semejanza en tanto que las lecturas a Laura la han hecho asumir una posición femenina diferente, lo que la vuelve precisamente un personaje sumamente atractivo por la carga subversiva que contiene. Es decir, está planteada la carga liberadora que la literatura, y por supuesto el arte, produce. Esto acentúa el juego de los roles genéricos. Laura escoge la espada y la pluma como los artificios de la contienda, que son elementos tradicionalmente masculinos. Se ve orillada a valerse de estos recursos para vencer con sus propias armas a los hombres. Esto sucede de manera literal, Laura entra al combate disfrazada y sale victoriosa de él. Curiosamente en la parte literaria, que es de entrada en donde Laura ciertamente tiene una ventaja por su preparación, ella no participa. Y en el ámbito de las armas, que es donde no la vemos ejercitarse, resulta sumamente habilidosa. Esto, a primera vista, parece una contradicción, como si no hubiera los elementos necesarios para justificar la victoria. Pero esto puede ser un prejuicio genérico. Contra él escribe el dramaturgo y además aprovecha para burlarse de los hombres que tan fácilmente son vencidos, comportándose como si ellos fueran las dueñas.

Cómica resulta también la desventaja de los contendientes en el terreno de la literatura, pues como agudamente supone Julio, uno de los sirvientes de Laura, lo más seguro es que los contendientes recurran a algún tercero, algún escribano, para que sea éste quien escriba el libro solicitado. Dice Julio a su ama:

Basta, señora, que ya
se ha concertado el torneo.

Sólo en el libro el deseo
suspense y confuso está.
Pero buscarán poetas
que escriban. (VM, p. 1588 b)

Por otro lado, hay distintos matices en la forma en que se concierta el torneo. Laura le pide a Arnaldo que sea a caballo, porque esta es la forma viril por excelencia, y así lo dice claramente:

Yo lo imposible porfío,
y el de pie, niños, mujeres,
lo pueden ejercitar (VM, p. 1586 a)

En este momento resalta la masculinización (o virilización) de Laura. Es extraña la conducta, porque acepta las reglas del juego para ganar dentro de ellas. Esa es la posibilidad de liberación para la mujer —luchar y ganar en el mundo diseñado por los hombres y no inventar uno nuevo—, es lo que permite el momento histórico que está viviendo Lope de Vega.

En el ámbito del torneo, resulta muy interesante el juego de disfraces. Al respecto señala Guillermo Carrascón:

La alteración de la identidad de los personajes es un fenómeno común en los mundos representados por la literatura y el teatro del Siglo de Oro. [...] El uso del disfraz obedece a que un personaje se atribuye voluntariamente una identidad distinta de la propia con el fin de engañar a otros, bien sea cambiando u ocultando su aspecto físico para evitar el reconocimiento por parte de quienes le conocen, bien valiéndose del desconocimiento previo de las personas a quienes pretende engañar...³⁶

En el caso de Lisardo, él aboga por un supuesto amigo, quien se dice es un caballero español, para que pueda entrar en el torneo. Desde luego, está abogando por él mismo. Es un disfraz dentro del disfraz. En realidad así puede competir de acuerdo con su investidura originaria, es decir, está representándose de alguna manera a sí mismo, al príncipe que en realidad es, aunque, claro, sin confesar ningún nombre, en el anonimato. De él sólo se sabe su origen español y que se le va a identificar por su vestimenta azul.

³⁶ Guillermo Carrascón, *art. cit.*, p. 34.

La acción física del torneo no aparece en escena. Es en el salto del acto segundo al tercero en el que se supone sucede dicho evento. Quien sale a escena es la princesa Laura quitándose las armas. A través de los diálogos que tiene la princesa con su sirviente Julio, nos enteramos que, efectivamente, Laura entró en el torneo, y no sólo eso, sino que además salió victoriosa. Este inicio del tercer acto ocurre *in media res*, después en voz de la misma protagonista estará el relato del combate. En la escena siguiente Diana, una de las alumnas de Laura, le dice a Julio la extraña figura de un caballero misterioso que entró en la casa. Pero Diana sospecha la verdad, que ese caballero es en realidad su maestra. Tiene indicio de ello porque se dio cuenta que Laura salió del balcón desde el cual observaba la contienda. De esta manera se van reconstruyendo los hechos para los que, como lectores o espectadores, no fuimos testigos. La contraparte —que la vemos enseguida en la escena tres de este tercer acto— de esta Laura vencedora es el desánimo en el que cae Lisardo ante un contendiente que fue muy superior a él, por su apostura, su andar airoso, su discreción. Se aporta otro dato que es importante por la carga simbólica que tiene y que Lope apunta de momento como un dato más: el misterioso combatiente iba vestido totalmente de blanco. Octavio lo dice cuando confiesa a Laura que en realidad Lisardo es un príncipe y que es él quien ha combatido, e incluso da una pista del contenido simbólico al que me he referido:

pues le venció un caballero
que es como el sol celestial:
salió con rayos al campo
imposibles de mirar:
blancas armas, blancas plumas,
divisa de castidad (VM, p. 1593 b)

El mismo Octavio apunta en esta confesión que hace a Laura, que Lisardo —quien en realidad es Federico, príncipe de Transilvania— salió vestido de azul al torneo. Blanco, azul, pero habrá otros colores. En la escena quinta, cuando Laura describe a los distintos combatientes, nos enteramos, en primer lugar, que fueron más pretendientes de los que teníamos noticia. Pero al momento de describirlos se observa que un dato importante es el

color que tenían en su vestimenta. Aunque claro, en los que más énfasis se ha puesto es en el blanco de Laura y en el azul de Lisardo. En el caso de Laura, hay que insistir en la observación de Lope al dar él su propia pista: la de castidad. Esto es totalmente congruente con el perfil de esta princesa. El diccionario de símbolos de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant comenta lo siguiente:

Como su color contrario, el negro, el blanco puede situarse en los dos extremos de la gama cromática. Absoluto y no teniendo otras variaciones que las que van de la matidez al brillo, significa ora la ausencia ora la suma de los colores. Se coloca así ora al principio, ora al final de la vida diurna y del mundo manifestado, lo que le confiere un valor ideal, asintótico. [...]Es el color del pasaje —considerado éste en el sentido ritual— por el cual se operan las mutaciones del ser, según el esquema clásico de toda iniciación: muerte y Renacimiento.³⁷

Es un color neutro, por lo mismo puro; fácil es asociar la pureza a la castidad. En lo que respecta a este sentido de las mutaciones del ser vemos que se aplica perfectamente a la personalidad de Laura. Precisamente uno de los temas de la comedia es la evolución de este personaje, pues cambia su posición con respecto al género masculino. Más adelante, en la extensa explicación que sobre este color da el mencionado diccionario, se aclara:

Es la toga viril, símbolo de afirmación, de responsabilidades asumidas, de poderes asumidos y reconocidos, de renacimiento cumplido y de consagración. En los primeros tiempos del cristianismo, el bautismo —ese rito iniciático— se llamaba Iluminación.³⁸

Estos elementos encajan en el perfil de Laura. Es la suya una actitud viril, tanto por su destreza en las armas como por su conocimiento de las letras. Laura también goza de poder, no hay que olvidar que es una princesa. Por otro lado, está el poder que le confiere el conocimiento que posee; el conocimiento siempre ha sido liberador y en el caso de Laura esto se cumple totalmente. Ejerce su poder al decidir la supuesta forma de elegir marido, al ajustar luego el torneo a su personal capricho.

³⁷ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 1986. *Sub voce*: blanco

³⁸ *Ibidem*

En lo que respecta al color de Lisardo, que parece compartir una significación especial, el diccionario de Chevalier y Gheerbrant dice:

El azul es el más profundo de los colores: en él la mirada se hunde sin encontrar obstáculo y se pierde en lo indefinido, como delante de una perpetua evasión del color. [...] De estas cualidades fundamentales depende el conjunto de sus aplicaciones simbólicas. [...] el azul no es de este mundo; sugiere una idea de eternidad tranquila y altiva, que es sobrehumana, o inhumana. [...] Un entorno azul calma y apacigua, pero a diferencia del verde, no tonifica, pues no proporciona más que una evasión sin asidero en lo real, como una huida a la larga deprimente.³⁹

Aplicando las características de este color al comportamiento de Lisardo se observa que, efectivamente, este importante personaje está emparentado con las implicaciones simbólicas del color mencionado, por la forma inteligente como logró acercarse y doblegar a Laura. Puede objetarse que fue Octavio quien le propuso a Lisardo que se disfrazara para tener un contacto estrecho con Laura, pero también hay bastante prudencia al seguir un buen consejo de un subordinado. Además, Lisardo por propia cuenta se maneja con habilidad ante Laura, sirva de ejemplo la manera como se presenta con ella: a la pregunta de cuál es su nombre, Lisardo contesta con elegancia:

Yo, señora,
esclavo vuestro, primero,
y después, Lisardo. (VM, p. 1579 a)

Tan acertada es la contestación que Laura asiente diciendo: “Bien”. Respuesta insólita en una mujer tan difícil como Laura. Queda por demás decir que estos parlamentos de Lisardo no se los está dictando Octavio. Entonces sí hay una carga de sabiduría en la forma de manejarse de Lisardo, correspondiente al color que seleccionó para su combate. Lisardo, al igual que el color azul, calma y apacigua, en este caso a Laura, lo que es verdaderamente increíble.

Ahora, en el primer y segundo actos son dos —además de Lisardo— los claros pretendientes de Laura: Alejandro, duque de Ferrara, y Augusto, príncipe de Albania. Este

³⁹ *Ibidem.*, *Sub voce*: azul

último se pierde en la noche de los tiempos, Laura, quien en su relato aclara que no menciona a todos los que participaron en el combate, no lo nombra. Pero el duque de Ferrara sí juega un papel de mayor relevancia. Recurre a la hechicería para ganar el amor de Laura, con la peripecia de que el hechizo recae en Julio y es éste quien se enamora de él. Vale la pena —ya que lo he venido haciendo— poner la mirada en el color de su vestimenta. Al describirlo, Laura apunta que Alejandro llevaba unas calzas verdes. Aunque las armas que portaba eran blancas, llevaba pendiendo del hombro un manto verde, lo que acentúa que éste sea su color predominante. Al respecto el diccionario de Chevalier explica:

Equidistante del azul celeste y el rojo infernal, ambos absolutos e inaccesibles, el verde, valor medio, mediatriz entre el calor y el frío, lo alto y lo bajo, es un color tranquilizador, refrescante, humano.⁴⁰

El deseo de Alejandro por Laura lo sitúa en un ámbito absolutamente terrenal —el verde no hay que olvidar es el color del reino vegetal y, por ende, es un color terrestre—, está en el hoy y el ahora, su apetencia es carnal y totalmente humana.

Una vez terminada esta primera parte del torneo, de la que siempre se resalta la gallardía y la presencia de los combatientes, es decir, la parte viril, Arnaldo pide a los contendientes que abrevien el libro que deben elaborar, para que pronto exista un veredicto y se acorte el tiempo que Laura ha pretendido ganar.

En la última escena caerán las máscaras. Arnaldo proclama vencedor a Alejandro por la ausencia de los caballeros blanco y azul. Entonces Lisardo manifiesta que él combatió bajo el color azul. Esto da pie a Alejandro para mostrar su natural condición de tramposo al declararse el caballero blanco. Con lo cual orilla a Laura a decir la verdad, en tanto le están usurpando sus méritos. Lisardo, entonces, se dice merecedor de la mano de Laura, por ser

⁴⁰ *Ibidem. Sub voce: verde*

segundo en el combate. Se produce un duelo de ingenios. Alejandro reclama que Lisardo no ha escrito el libro —el segundo requisito del combate. Lisardo contesta con habilidad:

yo presento un libro vivo,
que es Laura, en que estáis mirando
las virtudes y excelencias
y todo el valor cifrado
que hay en todas las mujeres (VM, p. 1600 a)

No deja de causar admiración tal respuesta por pícara e irrefutable, aunque en un sentido estricto, Lisardo no cumplió con el segundo requisito. Quizás, de todas formas, la fuerza de su argumento se basa en que un ser humano de carne y hueso siempre superará a las obras de ficción. La literatura es un reflejo de la realidad, pero no es la realidad misma. Puede ser un asunto polémico. Habrá quien diga que muchos personajes de papel tienen mayor complejidad que las personas concretas que viven en un periodo determinado. Algo de verdad hay en eso. Sin embargo, la apuesta de un humanista, como el dramaturgo español, es por los seres reales, con quienes podemos interactuar. Por lo tanto el razonamiento apuesta por la humanidad. Con todo, no deja de ser una ironía que esa apuesta por la realidad se dé dentro de una obra de ficción. Pero precisamente su comentario llega a nuestro tiempo por estar escrito de esta manera. Hay que tomarlo con más relatividad. Además que si pensamos en el fenómeno teatral cuyo fin es la representación, en donde intervienen actores que dan vida a los personajes, sin duda este hecho resulta más gráfico y da una mayor fuerza al argumento esgrimido. Ahora, en otro sentido, también es cierto que el razonamiento de Lisardo se acepta porque es el galán predilecto de Laura. Esto demuestra que el torneo no cumplió su fin. Que fue más un divertimento para la princesa⁴¹ —como lo fue para los lectores o espectadores de esta obra— y un pretexto para dilatar su decisión matrimonial. Tiempo que le resulta útil, pues sirve para aclarar sus sentimientos, al descubrir que ciertamente se ha

⁴¹Que se da el lujo de vencer a todos sus pretendientes y demostrar que es mejor que todos ellos. Es una ganadora de sí misma. Así cumple su misión de vengadora de las mujeres

enamorado. El amor sale triunfante en el torneo y en la obra. Por eso se pueden romper todas las reglas.

2.3 El destierro.

En la comedia *El perro del hortelano* fue claro que el poder se utiliza de una manera sesgada: a la entera conveniencia de quien lo ostenta. También el poder aparece en la obra *La vengadora de las mujeres*: el rey que presiona a su hermana para que ésta contraiga matrimonio. El poder, según señala Juan-Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*:

[...] es una fuerza irradiante, pero este concepto sólo aparece en fecha tardía. En el período totémico y primitivo, en general, el poder expresa más una asimilación de las fuerzas de la naturaleza sobre todo el mundo animal, que un dominio abstracto o sobre los demás hombres de la tierra. [...] El poder, en sí, corresponde a las ideas siguientes: máxima identificación personal, defensa y concentración de fuerza, posesión de lo circundante, resplandor. Por ello, respectivamente, los símbolos de poder son: nombres, sellos, marcas, estandartes, signos, máscaras, yelmos, tocados, espadas, escudos, cetros, coronas, palios, palacios. El resplandor se expresa por el oro y las piedras preciosas. [...] La corona en su forma evolucionada, integra la diadema o círculo y la media esfera o imagen de la bóveda celeste.⁴²

En la comedia *Lo cierto por lo dudoso*, de la cual se ocupa este apartado, la presencia del poder también aparece con gran fuerza. De hecho hay al final de ella una corona que —con toda la carga que ella implica, como lo señala Cirlot— es despreciada. Lo que no quiere decir que el poder detrás de ella no haya hecho todo lo posible, con distintas acciones, para evitar tal desdén, y en esa dirección haya pervertido su autoridad, utilizándola estrictamente en un uso personal y no en el de un bien superior como es el sentido de la justicia. Es decir, en esta comedia parece confirmarse que la condición inherente al poder es la corrupción.

En *Lo cierto por lo dudoso* el depositario del poder es el rey don Pedro. El ejercicio de su autoridad se materializa en la expulsión que hace de su hermano, por ser éste su rival de amores. Los vínculos de sangre agravan la arbitrariedad cometida. Ya Aristóteles hablaba de

⁴² Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1991. *Sub voce*: poder

que un ingrediente importante en el entramado de una tragedia se da por la cercanía de los personajes:

Mas lo que se ha de mirar es cuando las atrocidades se cometen entre personas amigas, como si el hermano mata o quiere matar al hermano, o el hijo al padre o a la madre, o hacen otra fechoría semejante. [...] Por esta causa es dicho antiguo que las tragedias se reducen a pocos linajes [...]⁴³

En este caso estamos ante una comedia no sólo por el sentido amplio que en una época recibió el término, sino porque además el final de la obra es afortunado para los protagonistas, pero esto no es impedimento para que en distintas ocasiones la trama apunte a un desenlace funesto. Recuérdese la promesa de suicidio de Juana, ya antes apuntada, o el decreto de muerte que hacia el final lanza el rey don Pedro contra su propio hermano. Claro que para llegar a ese punto ha habido una progresión dramática.

Paradójicamente, la obra inicia con la coincidencia de los hermanos en la festividad del día de San Juan, con su consecuente carga de excesos. Andan de juerga, así lo acepta abiertamente Enrique a pregunta del rey:

Rey.— [...] ¿Qué has hecho, en fin?

D. Enrique. — Escuchando
voces, guitarras, panderos,
sonajas, locuras, fieros,
y con el que traigo al lado probando a cuatro valientes
el pecho. (CD, p. 573 b)

Es muy clara la carga pagana oculta bajo la festividad del santoral de San Juan, a quien, se comenta en la obra, las doncellas le han atribuido cualidades de casamentero. La celebración, por lo mismo, dista mucho de tener un carácter litúrgico, aunado a que se toca, por otro lado, el tópico del rey que sale de su palacio en actitud francamente licenciosa. Lo dice abiertamente el rey don Pedro al conde don Enrique:

Rey.— [...] Ahora bien, llévame, Enrique,
Donde nos entretengamos,
ya que desta suerte estamos. (CD, p. 573 b)

⁴³ Aristóteles, *El arte poética*, pról. y notas José Goya y Muniain, México, Espasa-Calpe, 1948, pp. 52-53

Esta actitud pagana se observa también en las referencias a la hechicería. Comenta Ramiro una de estas prácticas:

Ram.— [...] que una destas que sé yo,
 un orinal me pidió
 donde ha de echar cierto huevo
 que las doce den,
 y allí ha de ver grandes cosas. (CD, p. 574 a)

Es además de llamar la atención que el conde Enrique efectivamente tenga tratos con una mujer de la que se presume se dedica tanto a la hechicería como a la prostitución. Lo que pone al descubierto una doble moral que pretende, por un lado, a una mujer virtuosa, como lo es Juana, y, por otro, se complementa con las malas artes de una mujer de la vida pública encarnada en la figura de Teodora.

Esta comedia inicia *in media res*, no se ve surgir el conflicto, sino que éste ya existe para cuando se sube el telón: los dos hermanos ya están enamorados de la misma mujer. Por eso Enrique trata a toda costa de ocultarse del rey don Pedro, primero cuando se encuentran casualmente en la calle; después lo abandona en casa de Teodora; por último, se esconde detrás del altar en casa de Juana ante la intempestiva aparición del rey. No deja de ser significativa esta conducta elusiva del conde don Enrique. No afronta los problemas de frente, les da la vuelta. Por ejemplo, en esa escena en la que es descubierto en casa de Juana, el conde va a alegar que está ahí por Inés, prima de Juana:

Enrique.— [...] Pero admírome de ver
 que te pese de que quiera
 a doña Inés, pues pensaba
 que era a doña Juana bella,
 señor, a quien tú querías. (CD, p. 580 a)

Esto da pie para los equívocos que van a surgir adelante, entre otras cosas porque Inés está enamorada de Enrique. Este último asume un papel de espectador ante sus propios problemas, es decir, una actitud sumamente pasiva. Deja que simplemente los acontecimientos se vayan dando, sin intervenir de una manera importante en ellos. Postura

que recuerda la de Cardenio, personaje de *El Quijote*, quien fue testigo de cómo un amigo falso le arrebató a su amada. Cardenio estuvo presente en la boda y nada hizo para impedir que se prosiguiera con las nupcias. El conde Enrique tenía los mismos planes que Cardenio: ser testigo de la boda de Juana con el rey. Si esto no se lleva a cabo es por la peripecia surgida del extraño mandato del mismo rey don Pedro, quien pidió al padre de Juana, el Adelantado, casar secretamente a su hija con el personaje embozado que se presentara en su casa, pensando seguramente ser él mismo quien se aparecería en esas condiciones. Pero es Enrique quien primero se presenta. Nótese que la solución viene de fuera y de manera fortuita. El conde no interviene en la solución, sino de manera azarosa. De no haber sido así, la comedia hubiera terminado de manera muy diferente, y tal vez Enrique no hubiera enloquecido adentrándose en un páramo adecuado para ello, porque sobre él pesaba una sentencia de muerte, pero al igual que Cardenio terminaría siendo un personaje de una gran cobardía. Quizás lo que están viviendo estos personajes (Enrique y Cardenio) es lo que Roland Barthes denomina la catástrofe:

Crisis violenta en cuyo transcurso el sujeto, al experimentar la situación amorosa como un atolladero definitivo, como una trampa de la que no podrá jamás salir, se dedica a una destrucción total de sí mismo. [...] La catástrofe amorosa está quizás próxima de lo que se ha llamado, en el campo psíquico, una *situación extrema*, que es "una situación vivida por el sujeto como algo que debe destruirlo irremediabilmente".⁴⁴

Lo dudoso, lo incierto, lo que no está en nuestras manos resolver, lo que justamente tiene muy pocas posibilidades de realizarse adecuadamente: todo ello referido por el título de la comedia, que cobra sentido en función de cada personaje. Para la protagonista lo cierto está en el reino que le ofrece don Pedro, en obtener un lugar privilegiado en la sociedad, es decir, en lograr una situación muy envidiable y por tanto difícil de rechazar. Lo dudoso se cifra en un amor clandestino, lleno de impedimentos, de incertidumbres sentimentales, de riesgos. Para el conde Enrique lo dudoso está referido en su destierro, en la pérdida del ser amado, en

⁴⁴ Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 54-55

el desafío a la autoridad. Lo que está dispuesto a perder es su alta posición jerárquica, la benevolencia del rey. Este último se está jugando su reputación como monarca, la justicia de sus actos, los deseos de su corazón, la fidelidad hacia su sangre. Pone en duda todas estas características en aras del amor. Paradójicamente al no lograr éste, recupera a plenitud su investidura. Para Inés lo cierto está representado por el afecto de su prima. Lo dudoso es rivalizar con Juana por un amor que a ella no le pertenece.

Ahora bien, es importante señalar que el recurso del destierro, como la segunda de las estrategias de la contienda amorosa libradas en las tres comedias aquí estudiadas, aparece temprano, en el primer acto, a diferencia del asesinato que se planea en *El perro del hortelano* y que está utilizada estructuralmente como una de las posibles soluciones finales. En *Lo cierto por lo dudoso*, esta estratagema funciona no como solución sino como eje en torno al cual giran las acciones. Debe señalarse que al destierro normalmente se le da un sentido político, son los enemigos del régimen imperante los que padecen este tipo de acciones. La otra causante de exilios surge por haberse cometido alguna penalidad grave. En *Lo cierto por lo dudoso* existe por un lado la rivalidad en amores y, por otro, la justificada ira del rey por la escurridiza forma de actuar de Enrique, que resulta hartante e infantil. Claro, la obra apunta a la corta edad del conde, lo cual sería una posible justificación:

Rey.— [...] Sal, Enrique, desta corte,
no estés el San Juan en ella,
pues me das tan mal San Juan. (CD, 579 a)

El rey ratifica ante Ramiro, uno de sus criados, su decisión, para remarcar la seriedad de la misma y que no sea contravenida por el conde, al que sabe enamorado y por lo tanto dispuesto a tomar actitudes temerarias:

Rey.— Escucha:
dile a Enrique que no sea
este destierro de burlas,
pues es mi enojo de veras,
y que por ningún suceso
en Sevilla le amanezca. (CD, p. 580 a)

Evidentemente, el conde Enrique tiene fallas de carácter que incrementan su desventaja frente al rey. Su inmadurez se observa en su carácter arrebatado que lo hace cometer imprudencias. No mide las consecuencias de sus actos. Es un joven osado, irreverente y, por lo mismo, peligroso. Esto viene a cuento porque, justamente después de que ha sido desterrado, se presenta nuevamente en la casa de Juana, corriendo mucho peligro. Juana, quien también es una mujer joven, ve la gravedad del asunto:

D.^a Juana. — ¿Cómo te has entrado,
 conde, desta suerte,
 sin ver el peligro
 que tan cerca tienes?
 Mira que no hay
 burlas con los reyes;
 porque, despreciados,
 muestran lo que pueden. (CD, p. 581 b)

Pero Enrique está ofuscado y no advierte la discreción de las palabras de Juana. Se siente incomprendido. Esto lo decide a irse de Sevilla. Hay un rompimiento sentimental, su destierro tiene entonces elementos de autoexilio; Roland Barthes define estos casos como el exilio de lo imaginario:

Exilio. Al decidir renunciar al estado amoroso, el sujeto se ve con tristeza exilado de su Imaginario.

1. Tomo a Werther en ese momento ficticio (en la ficción misma) en que habría renunciado a suicidarse. No le queda ya entonces más que el exilio: no alejarse de Carlota (lo ha hecho ya una vez, sin resultado), sino exiliarse de su imagen, o peor todavía: terminar con esa energía delirante que se llama lo Imaginario. Comienza entonces "una especie de largo insomnio". Tal es el precio a pagar: la muerte de la Imagen contra mi propia vida.⁴⁵

En relación con la temeridad de Enrique, me parece que en gran medida se produce porque se siente seguro. Como si estuviera convencido que el azar está a favor de él, sobre todo porque cuenta con un as bajo la manga: es medio hermano del rey. Ahí es, a mi gusto, donde reside la creencia en su invulnerabilidad. Tan es así que utiliza esa carta en uno de los

⁴⁵ Roland Barthes, *op. cit.* *Sub voce*: Exilio

momentos conmovedores de la obra, justo cuando el rey descubre que Enrique ha roto su mandato por segunda vez:

Rey.— Pues ¿cómo el destierro quiebras
de que me diste palabra?

D. Enrique.— No la di de no quererla,
y es muy conforme al amor
que los desterrados vuelvan
de noche a hacer por sus damas
estas honradas finezas [...]

Rey. — Dadme la espada.

D. Enrique.— Ahí te queda,
envainada; que no quiero
que de otra manera sea.

Rey. — Eres traidor.

D. Enrique.— Soy tu hermano.
Nunca mi madre fué reina;
pero fué tu padre el mío.

Rey. — Enrique, no me enterezcas.
Vuelve.

D. Enrique.— No puedo, señor;
que no quiero que me veas
en las manos sin espada,
y en los ojos con flaqueza. (CD, p. 594)

Estas acciones ocurren en el final del acto intermedio. Señalan la disyuntiva del rey Don Pedro. Por un lado, el amor hacia Juana, por el otro, el vínculo sanguíneo con el conde Enrique, por último, su investidura real que merece ser respetada. Como consecuencia de esta tensión don Pedro va a ordenar la muerte de su medio hermano. No hay juego en esto, hay un sicario que va hacia Castilla tras las pistas de Enrique. Sin embargo, providencial e irónicamente éste se encuentra a salvo en casa de su amada, infringiendo el exilio. El Maestre, hermano del conde y del rey, manifiesta su sorpresa:

Maestre.— ¿Cómo, señor, con mi hermano
usas de tanto rigor?

Mira que sus poco años
le disculpan, y esta ofensa
no es tuya. (CD, p. 604 b)

Aquí está la marca temporal de la edad de Enrique, la cual justifica hasta cierto punto sus precipitadas acciones y remarcan la severidad del rey. Ahora bien, todos estos lances entrecruzados son señas innegables del floreciente individualismo del Renacimiento. La mirada se vierte sobre uno mismo, sin que importe que esto atropelle las justas y legítimas aspiraciones de los terceros. En otras circunstancias sociales, el rey debería ceder: al permitir la unión de la pareja que realmente se ama.

3. El deseo triangular

Las tres comedias analizadas en este trabajo presentan a distintos personajes persiguiendo un mismo fin: obtener una pareja. Las tres son comedias amorosas. Casi siempre se forman triángulos, que se producen al tener a dos individuos del mismo sexo persiguiendo a un tercero del sexo opuesto. Por lo general hay una correspondencia: dos hombres buscan a la misma mujer, mientras dos de ellas desean al mismo varón. En el caso de *El perro del hortelano*, Marcela y Diana se disputan el amor del secretario Teodoro; éste, a su vez, compite con dos nobles (Ricardo y Federico) por el amor de la condesa. En *Lo cierto por lo dudoso*, dos hermanos (el rey don Pedro y el conde Enrique) se enfrentan por el amor de Juana, quien por su lado comparte la inclinación por el conde Enrique con su prima Inés. Por último, en *La vengadora de las mujeres*, Lisardo literalmente compite por el amor de Laura con Alejandro, Augusto y otros nobles pretendientes; y ella rivaliza con Diana, una de sus alumnas, por el amor de Lisardo. Las parejas que al final de las obras logran unirse son: Diana con Teodoro, Juana con el conde Enrique, y Laura con Lisardo. En la mayoría de estas relaciones, la presencia de un rival sirve como —de acuerdo con la nomenclatura de René Girard— un mediador o incitador del deseo.

Diana se inclina por Teodoro porque éste requiebra a Marcela, y para la altiva Diana es inconcebible que ella no sea el centro de atención, esto la desquicia y la motiva a actuar de manera peligrosa para la alcurnia que detenta. Hay algo de notar en este primer trío: que la protagonista sea la que padezca el deseo imitativo, considerando el alto escalafón que ocupa y que su rival no goce de un verdadero prestigio que no sea el de ser una mujer amada. Este es el único aspecto que puede envidiar Diana.

Al contrario, Juana, la protagonista de *Lo cierto por lo dudoso*, es una mujer extremadamente bella y virtuosa que, sin tener algún título nobiliario, se convierte en el centro de atención de dos jefes. De estas cualidades se desprende la secreta envidia que de ella puede tener su prima Inés, porque su hermosura palidece ante el astro rey que es Juana. El maestro, hermano también del rey y del conde don Enrique, lo hace notar en la siguiente escena:

Maestre.— [...] ¿Quién es aquesta señora?

D^a Juana.— Es de mi sangre la prenda
mejor: doña Inés, mi prima.

D^a Inés.— Déme los pies vuestra alteza.

Rey.— ¡Gallarda dama!

Maestre.— No es poco,
que junto al sol lo parezca,
— Y pues ya le tienes, dame
(Ap., al Rey)
de dos la menor estrella. (CD, p. 578 a)

El personaje femenino de mayores cualidades es envidiado por otro desprovisto de ellas. Esta perspectiva ocurre también en *La vengadora de las mujeres*. Laura, la princesa y protagonista, aparece —si se piensa en su función de maestra— desde un principio como mediadora de sus alumnas. Es la imagen de una mujer dura y cuestionante que todas ellas quisieran ser. Sus alumnas no entran en competencia con ella, lo único que desean es seguir sus enseñanzas, es decir, imitarla.

Esa pugna, tanto la de Juana con Inés, como la de Laura con sus alumnas, en algún momento llega a producir una influencia mutua. Unas inducen el deseo de las otras y viceversa. Laura, por ejemplo, padece el mismo mal de Diana, por estar enamorada de alguien que “supuestamente” pone en peligro su honor; sin embargo, al ver el deseo de la rival se le observa más dispuesta a arriesgar su posición. Pero a mi modo de ver, tanto en el caso de Juana como en el de Laura, hay una parte de autenticidad en sus deseos. Aunque esto no implique que por momentos la ayuda de un rival les intensifique o clarifique su deseo. Pero el nacimiento de éste proviene de ellas mismas o del objeto directamente. Es decir, no se está ante caracteres de naturaleza envidiosa, sino más bien de naturaleza pasional. Aunque, insisto, esto no excluye que en algún instante hayan sido guiadas por un mediador. Como en su momento indiqué, a Laura es una amiga la que le hace ver el injusto tratamiento literario que sobre la mujer se ha hecho. Filida le abre los ojos en lo referente a que los hombres han sido los dueños de la escritura. Pero ante esta revelación, de la propia Laura proviene la idea de cobrar los agravios cometidos contra las mujeres, aquí es donde se halla la singularidad.

Girard hace ver, por otro lado, que este carácter pasional no es exclusivo de una sola clase. Hay en el grueso de la población seres de una vibración especial. Juana, sin ser un personaje de la nobleza, posee gran fuerza en su medida y en su actitud señorial. En contrapartida la condesa de Belflor se maneja de forma arbitraria e injusta, movida muchas veces por la envidia. Es un ser voluble y envidioso, que no toma la fuerza de sí misma, sino de otros, actitudes que no corresponden con su nobleza social.

De esta manera Diana, toda una condesa, estaría más cercana a Inés, la prima envidiosa de Juana. Ambas, en tanto que repiten la conducta del otro, padecerían de lo que Girard llama vanidad. Por su incapacidad de extraer los deseos de ellas mismas y la necesidad de pedirselos a otra (o). Girard ha señalado que para que un vanidoso desee un objeto, hay que convencerlo de que éste ya es deseado por un tercero que goce de prestigio. En Inés es muy

claro que por su cercanía consanguínea ha observado estrechamente la brillante trayectoria de Juana, a quien su luz propia la ha hecho el eje de atracción de la rivalidad de los dos hermanos más importantes de la comarca. La convivencia de años con Juana le debe haber enseñado el papel de elegida de su prima. Entonces es claro que ante el destino luminoso de Juana, surja en Inés una rivalidad profunda, un deseo de asemejarse a su pariente, de poseer ese exitoso destino del que ella se ve excluida. Inés lo que quiere es ser Juana. Entonces ama a la misma persona que su prima, porque así se apropia un poco de ella.

La incógnita se concentra en Diana: ¿por qué si es una mujer independiente, atractiva, inteligente, solicitada por varios nobles galanes, tiene que obedecer a la sugestión exterior, sobre todo cuando esta sugestión proviene de una mujer de su servidumbre, que carece del prestigio necesario del que habla Girard? A mi parecer esto en parte se contesta por otro de los conceptos de René Girard, justamente el relacionado con la indiferencia. En primer lugar, al inicio de la obra, Marcela no ocupa un lugar importante en el corazón de la condesa. Marcela es miembro de la comitiva de Diana, pero no hay nada, de entrada, que la diferencie de sus otras compañeras (Anarda o Dorotea). En cambio Teodoro ocupa un puesto que lo distingue: es el secretario. Tiene un oficio específico y único, dentro del cual Diana ha comprobado su buen entendimiento. Y no sólo eso, tiene otras virtudes a las que la condesa se refiere en un primer monólogo:

Diana (sola).— Mil veces he advertido en la belleza,
gracia y entendimiento de Teodoro,
que, a no ser desigual a mi decoro,
Estimara su ingenio y gentileza. (PH, vv. 325-328)

Hay un hecho innegable entre Diana y su secretario: la convivencia. Se concreta en la relación de servidumbre que ha tenido Teodoro para con la condesa. De esta convivencia Diana reconoce las virtudes arriba apuntadas (belleza, gracia, entendimiento, ingenio, gentileza). Ya en otro apartado he señalado —en este mismo sentido— como Federico, uno de los nobles pretendientes de Diana, lamenta el haber perdido la estrecha cercanía que gozó

con la condesa por parentesco y de la que ahora se ve privado por sus intenciones matrimoniales. Porque antes la naturalidad del trato provocaba el afecto, que es la prerrogativa que ahora disfruta Teodoro.

A mi parecer, ése es el afecto que reconoce Diana en su secretario: el que brinda el contacto cotidiano y que ocasiona el problema cuando vislumbra la posibilidad de perderlo. Desde luego, la envidia no es otra cosa que el orgullo herido de la condesa al descubrir que no es la mediadora de todo su condado, que no es el sol en torno al cual deben girar sus súbditos y sus pretendientes. Es la indiferencia de Teodoro lo que la está matando. Una indiferencia que, lejana a la que plantea Girard para tener éxito en el amor y en los negocios, no es asumida como estrategia, sino natural. Y es así, simplemente, porque en la mente de Teodoro no podría existir la posibilidad de enamorar a su ama. De ninguna manera está permitida esta situación. Teodoro actúa en un principio de acuerdo totalmente con sus posibilidades de clase. Lo que produce el desfasamiento no es otra cosa que la vanidad galopante de Diana, que quiere prevalecer sobre todos (as).

Resulta muy irónico que esta indiferencia —no planeada— sea la que ponga en jaque a Diana. Porque precisamente ella ha jugado el papel de la indiferente con sus pretendientes; rol que también juega Laura, aunque con matices diferentes. En el caso de la condesa de Belflor es Otavio, el mayordomo de más edad, quien le hace ver a Diana que el problema de origen está en su actitud hostil hacia el matrimonio:

Otavio.— Muy bien harás,
 pues cuando segura estás
 te han puesto en este cuidado;
 pero aunque es bachillería,
 y más estando enojada,
 hablarte en lo que te enfada,
 esta tu injusta porfía
 de no te querer casar
 causa tantos desatinos,
 solicitando caminos
 que te obligasen a amar. (PH, vv. 90-100)

Lope, a través de Otavio, en estas palabras señala —y adelanta— que Diana sólo podría amar movida por caminos extraños y tortuosos, ya que por la vía normal ha quedado demostrada la total apatía de la condesa. En el caso de Diana, no se dan los motivos del por qué tiene un comportamiento que en el Siglo de Oro se ha denominado de “mujer esquiva” —a diferencia de la autollamada vengadora de las mujeres, que los tiene muy precisos y derivados de su epíteto. En el caso de Diana puede pensarse que su conducta es producto de un gran narcisismo; de esta postura de sentirse el centro del universo. Qué mejor manera de lograrlo que siendo bastante indiferente con su entorno para que los pretendientes ante tal desprecio se sientan —de acuerdo con Girard— más atraídos por una mujer que se basta a sí misma. Explica René Girard:

El indiferente siempre parece poseer este radiante dominio cuyo secreto todos buscamos. Parece vivir en un circuito cerrado, gozando de un ser, en una beatitud que nada puede turbar.⁴⁶

Pero el mismo teórico francés aclara:

En el universo de la mediación interna, la indiferencia nunca es meramente neutra. Nunca es pura ausencia del deseo. Se presenta siempre al observado como la cara exterior de un deseo de sí mismo.⁴⁷

Pero esta beatitud de la que habla Girard, en el caso de Diana sí llega a perturbarse en el momento en que Teodoro no se deja seducir por ese “radiante dominio” que emana de la condesa. No por otra razón sino porque Teodoro, de acuerdo con sus expectativas de clase, anda rondando a una mujer de igual categoría. Pero esto opera como un desprecio para el ama. Girard señala en torno a la coqueta:

La coqueta no quiere entregar su preciosa persona a los deseos que provoca, pero no sería preciosa si no los provocara. La preferencia que se concede la coqueta se basa exclusivamente en la preferencia que le otorgan los *otros*. Por eso, la coqueta busca ávidamente las pruebas de esta preferencia; mantiene y

⁴⁶ René Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca*, trad. Alberto L.Bixio, Barcelona, Anagrama, 1985, p.

100

⁴⁷ *Loc. cit*

aviva los deseos de su amante no para abandonarse a ellos sino para rechazarlos mejor.⁴⁸

Pero qué pasa si la coqueta busca ávidamente esas pruebas de preferencia y resulta que existe una merma, que un hombre, aunque sea en forma involuntaria, ha roto el esquema. La coqueta necesita un circuito cerrado para funcionar. Necesita del deseo del pretendiente o de los pretendientes. Y cuando uno —aunque no era tal— no cumple su función, el poder se resquebraja y la pretendida divinidad de la coqueta se esfuma. Esto le sucede a Diana, al menos en un principio. Después, cuando descubre que fácilmente puede atraer la atención de Teodoro, entre otras cosas por la avidez del secretario de escalar socialmente, entrarán otros elementos en juego y otra será la situación.

De momento valdría la pena analizar las diferencias con Laura, quien también al inicio del texto comparte las características de mujer esquiva. Ella, al igual que Diana, genera múltiples expectativas en los nobles. Pero a diferencia de la condesa, Laura tiene razones para justificar su actitud, basadas en la idea de cobrar venganza del sexo masculino por monopolizar la escritura utilizándola a su favor. No hay gratuidad en su conducta. A diferencia de Diana, que no tiene a quien rendir cuentas —aunque su criado Otavio la conmina a dejar su actitud indiferente, éste no tiene la jerarquía para darle peso a sus palabras—, Laura tiene la presión del rey, su hermano. Pero pareciera que la actitud hostil de Laura despierta más interés hacia ella, un parámetro para notarlo es el número mayor de pretendientes efectivos que se nombran en la obra como interesados en la princesa.

Ahora bien, en esa actitud de venganza de Laura hay un atisbo de actitud sádica. Se asume la misma conducta que se criticaba. Se pasa de ser el objeto perseguido o ninguneado, al perseguidor-ninguneador. Dice Girard:

El sadismo es la inversión “dialéctica” del masoquismo. Cansado de jugar el sujeto deseante decide hacerse verdugo. [...] El sádico se esfuerza en imitar al

⁴⁸ *Ibidem*, p. 9

dios en su función esencial, que es, a partir de ahora, la del perseguidor. Y hace interpretar a su pareja el papel de perseguido.⁴⁹

Diana, en otro momento, también juega una función sádica con su secretario. Mientras que el odio de Laura es hasta cierto punto abstracto, en contra de una generalidad (del conjunto de seres que conforman el sexo masculino), Diana le pone nombre a su víctima: Teodoro. Con la mano en la cintura la condesa de Belflor desprecia o martiriza a Teodoro, tanto física como moralmente. Girard habla del carácter imitativo del sádico:

Después del banquete en que se ha envilecido, o se ha humillado, o se ha creído torturado por unos mediocres verdugos, el hombre del subterráneo tortura de manera muy real a la infortunada prostituta que cae en sus manos.⁵⁰

En Diana la tortura que ella padece —antes de convertirse en la torturadora— proviene de la contradicción de amar a un ser de distinta clase social. Esto le contesta a Anarda cuando le pregunta el objeto de su amor:

Anarda.— ¿Quién es?

Diana.— La vergüenza me acobarda
que de mi propio valor
tengo; no diré su nombre;
basta que sepas que es hombre,
que puede infamar mi honor. (PH, vv. 1622-1626)

Significativamente, después de esta confesión, en la escena siguiente Diana pone a Teodoro a decidir cuál de los dos nobles pretendientes debe ser el más apropiado para ella. Es decir, son las propias incongruencias de Diana las que la atormentan y que a su vez hacen que lastime a Teodoro.

Es necesario observar la conducta en cierto sentido similar de Teodoro y Lisardo. Lisardo, a diferencia del secretario de la condesa de Belflor, es noble. Pero ante el competitivo ambiente que rodea a Laura, decide actuar con astucia: se disfraza para estar cerca de la

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 167-168

⁵⁰ *Loc. cit*

princesa. Esto se convierte en una notable estrategia para conquistar el corazón de la esquiva mujer. Se puede suponer fácilmente que ante el nutrido grupo de pretendientes, de no haber adoptado esta postura, Lisardo hubiera pasado desapercibido; entre otras cosas porque Laura lo vería, como a los demás, con profundo desprecio. Pero la actitud magistral consiste en que Lisardo disimula su deseo. René Girard apunta con claridad que éste es el secreto del éxito tanto en los negocios como en el amor. Ya había señalado que justamente el éxito de Teodoro con su ama fue el no haber tenido originalmente ninguna pretensión para con ella. Con Lisardo también va a operar a su favor la cercanía que logra con Laura, porque así va a poder desplegar todas sus virtudes y volverlas apreciables para la princesa. Virtudes que tampoco pasan inadvertidas para las alumnas de la academia.

En este último punto se unen las historias de Juana, Laura y Diana. En algún momento, por razones similares en el caso de Laura y de Diana, y distintas en el caso de Juana, las tres van a experimentar desapego por el hombre anhelado. Laura y Diana porque ven en el impedimento social una razón de peso para actuar de esa manera. Debe matizarse además que en el caso de Laura pesa también la incongruencia que representa enamorarse en su calidad de vengadora de las mujeres. Así lo deja ver en el siguiente monólogo:

Laura.— [...] ¡Quien me dijera que yo,
aunque es ley de Dios, amara
a mi enemigo, y buscara
el veneno que me dió!;
quien menos lo imaginó
es, al fin, quien me ha rendido,
y mayor venganza ha sido
que un hombre tan desigual
me ocasione tanto mal
como por él me ha venido.
Pero primero que entienda
que le quiero, abrasará
el hielo, y el fuego hará
que el campo del mar se encienda. (VM, pp. 1586-1587)

Nótese la pretensión de no ceder ante los sentimientos experimentados. Ponderar otros elementos antes que los amorosos. Sin embargo, ni Diana ni Laura lo consiguen. La razón es

sencilla: los aguijonzos que les provocan los celos, o la mediación interna en términos girardianos. Esta sirve para clarificar las intenciones. En el caso de Laura —como elemento irónico— en la escena siguiente al monólogo señalado, al hablar con una de sus alumnas y descubrir el amor de ésta por Lisardo, reacciona de manera totalmente diferente a la planeada. Enfurece, pierde la compostura ante la posibilidad de la competidora, llegando al extremo de amenazarla con correrla del reino. Juana, en otro contexto, cuando percibe todos los impedimentos que la alejan de Enrique y toma conciencia del excelente partido que es el rey don Pedro, comete el error de externar estos pensamientos a su prima Inés, con lo cual esta última siente la confianza para confesar su amor por el conde Enrique. Juana también reacciona ante esta confidencia. No en balde Girard habla de los seres que para experimentar una sensación de vértigo suelen poner en situación de riesgo a su amado (a), para aumentar la pasión experimentada por ellos. Explica Girard:

En *L'Amour et l'Occident*, Denis de Rougemont ha entendido perfectamente que toda pasión se alimenta de los obstáculos que se le oponen y muere ante su ausencia. Rougemont llega entonces a definir el deseo como un deseo del obstáculo.⁵¹

El ejemplo claro de la época es el relato enmarcado en *El Quijote* sobre “El curioso impertinente”. El protagonista hace que su amigo de toda la vida enamore a su mujer bajo la idea de probar su fortaleza; este ingenuo planteamiento enmascara la fantasía oculta de experimentar el vértigo de la pérdida, del obstáculo. Claro, ninguna de las protagonistas de estas tres comedias se plantea de esta forma su situación: inventarse obstáculos para incrementar su amor. Pero de todas formas ante ellos reaccionan en defensa del objeto amoroso en riesgo.

Es necesario percatarse de la existencia de la doble mediación. En el caso de Laura, ella siempre tuvo una jerarquía mayor a la de sus alumnas, en primer lugar por su grado de

⁵¹ *Ibidem.*, p. 161

maestra, pero también por ser la princesa y tener una personalidad avasalladora. Es claro que ella es el imán y sus alumnas sufren el influjo de su campo magnético. Pero esto no implica que no puedan cambiarse los papeles y que Laura sufra la influencia de los intereses de sus discípulas, precisamente en un terreno en el que no se ha ejercitado, como lo es el amoroso. Ahí se invierten los papeles y a Laura le corresponde el papel de aprendiz. Son ahora sus alumnas las que de manera figurativa la amonestan y la mueven a amar. Algo similar ocurre con Diana. No puede negarse que tiene una personalidad fuerte. Se percibe en la forma categórica con que maneja su condado. Definitivamente tiene cualidades de mando. Sin embargo, desde su narcisismo hay una lección para ella desconocida: el amor al otro. Es paradójico que este terreno sí sea conocido por los súbditos. Hay en esto una mirada crítica del autor. Las clases sociales bajas aman de manera más espontánea. Esta parece ser la premisa. Y en eso mucho tienen que enseñarles a los nobles, que de entrada están limitados por sus condicionamientos de clase: como el verse obligados a contraer matrimonio de acuerdo con intereses políticos o económicos o que en el caso de las mujeres no puedan amar a los desiguales. Girard critica esta cerrazón que impide dar acceso a la nobleza a los caracteres apasionados que se encuentran dentro del estrato popular de la población.

Esta restricción —de matrimonios desiguales— sólo opera para la mujeres nobles. De esta manera en la comedia *Lo cierto por lo dudoso* se ve el acceso que tiene Juana a la nobleza. Es significativo que este personaje, desde el principio de la obra —al contrario de las otras dos nobles protagonistas—, tenga claro el objeto de su amor. Aunque en otro sentido no tenga el carácter dominante de Diana o de Laura, esto no le resta elementos a su carácter apasionado. Apasionado no implica, necesariamente, tener carácter fuerte. Sí conlleva determinación, pero eso es distinto. Además, a mi parecer, Juana, en comparación con Diana o con Laura, es la mujer que provoca a su vez pasiones más intensas. Hay elementos para creer esto, como que Juana genere una rivalidad entre hermanos. Y no porque no las desaten la condesa de

Belflor o la vengadora de las mujeres. Los pretendientes de Diana están decididos a llevar a cabo un asesinato. Sin embargo, ni el marqués Ricardo, ni el conde Federico, ni el mismo Teodoro parecen tener un amor irrefrenable hacia la condesa de Belflor, como sí lo tiene el conde Enrique por Juana.

En el caso de Laura, el duque Alejandro recurre a un hechizo para conquistarla. Los numerosos pretendientes compiten con armas y con la pluma para elegir al merecedor de la mano de la princesa. Lisardo disfraza sus nobles atributos para estar cerca de Laura. Pero medir el amor por el número de acciones externas que se efectúan puede resultar engañoso. Téngase en cuenta la atracción que genera el rechazo. Por otro lado, esto no quiere decir que se amen los atributos reales de la persona que nos demuestra su indiferencia; se ama esa beatitud sublime del indiferente, pero no los otros elementos que lo constituyen.

Juana es la única de las tres protagonistas que no inicia la obra como mujer esquiva. No ha basado de inicio su éxito en la indiferencia hacia sus pretendientes. Han sido otros los atributos que sus pretendientes han admirado en ella, los que se desprenden de su naturaleza y no de su impostura. El éxito de Juana se encuentra en su espontaneidad, en la ausencia de vanidad. Dice Girard sobre una heroína stendhaliana:

La última heroína de Stendhal, Lamiel, la hija del diablo, reúne en su encantadora persona todos los signos electivos que los vanidosos entienden como maldiciones: mujer, huérfana, pobre, ignorante, provinciana y plebeya, Lamiel tiene más energía que los hombres, más distinción que los aristócratas, más refinamiento que los parisinos, más espontaneidad que las personas supuestamente inteligentes.⁵²

Varios de estos atributos los reúne Juana. En torno a ellos está cifrada la simpatía de este personaje. Juana es la única de las otras dos protagonistas que genera lo que Girard llama la mediación interna. Este tipo de fenómeno se provoca cuando hay una cercanía entre los personajes, de tal modo que las dos esferas de influencia penetran, más o menos profundamente, la una en la otra. Ya he señalado que Laura también ejerce una mediación

⁵²*Ibidem*, p. 135

sobre sus alumnas, pero de carácter externo—en tanto que hay una distancia que las separa— y, por tanto, diferente de la que ejerce Juana sobre Inés. Hay una idealización de las alumnas hacia Laura. En cambio en Inés hay un deseo mimético específico. Una rivalidad que la mueve a desear los objetos concretos que desea Juana y que se comprueba en la felicidad que experimenta ante los tropiezos amorosos de su prima:

D^a Inés.— ¡Qué profunda tristeza! (Ap.) Mas ¡qué alegría
de su dolor me resulta! (CD, p. 599 b)

En estas palabras de Inés hay bastante mezquindad, producto de un carácter envidioso, como lo describiría Girard. En torno a estas conductas explica el teórico francés:

El vanidoso se refugia en los comportamientos frívolos y en la imitación porque siente abrirse en él el vacío de que habla el Eclesiastés. Como no se atreve a mirar cara a cara su nada, se precipita hacia un *Otro* inmunizado, a lo que parece, contra la maldición. [...] Demuestra una altivez insoportable [...] una mezcla inextricable de altivez y de bajeza. Esta mezcla es lo que define el deseo metafísico.⁵³

Inés aprovecha la oportunidad de acomodar las cosas a su favor cuando finge ser la destinataria de una carta que ha enviado Enrique a Juana. Este hecho tiene estructuralmente la función de entretejer el nudo de esta comedia de enredos. Pero también a nivel de análisis psicológico permite observar a un personaje con cierta dosis de resentimiento. Traiciona la amistad que supuestamente profesaba por Juana. Explica nuevamente Girard:

La admiración apasionada y la voluntad de emulación chocan con el obstáculo aparentemente injusto que el modelo opone a su discípulo y recaen sobre este último bajo forma de odio impotente, provocando así la especie de autointoxicación psicológica [...] ⁵⁴

La amistad, por lo tanto, no escapa a esta visión desencantada de las relaciones humanas. Tanto Lope como Girard nos invitan a descubrir cuáles son los verdaderos móviles de nuestros lazos afectivos. No tomarlos en cuenta puede producir muchos peligros. Una actitud ingenua como la de Juana ante fenómenos tan complejos como la envidia y el deseo de

⁵³ *Ibidem.*, p. 65.

⁵⁴ *Loc. cit.*

emulación siempre traerá complicaciones. Esa parece ser la lección de estas escenas. El mundo moderno exige malicia.

Pero Inés no es el único personaje que padece de envidia. También Diana, en su momento y a pesar de tener una posición privilegiada, reacciona ante las carencias propias y vislumbra en el *otro* un lugar privilegiado que se anhela. Diana va a sacar ventajas de su jerarquía. Manda encerrar a Marcela para que no estorbe su coqueteo con Teodoro. La contradicción se observa en que prácticamente es nulo el contacto entre estas dos mujeres. La mediación de Marcela se cumple parcialmente. Su papel no siempre ocupa un primer plano. La relación entre ellas es bastante impersonal, de criada a ama. Poca rivalidad pudo haber surgido de ese esquema. Y en todo caso se esperaría que la criada ambicionara el papel de la condesa. Sin embargo, hay momentos en que se invierten los papeles. No es que Diana pretenda ser Marcela y una forma de lograrlo sea amando a la misma persona que ella. Envidia que alguien experimente un sentimiento que para ella ha sido vedado. Dice Diana, cuando ante su secretario intercede por ella misma, fingiendo que es por una amiga:

Diana.— Porque esta dama sospecho
que se agradaba de ver
este galán, sin deseo,
y viéndole ya empleado
en otro amor, con los celos
vino a amar y a desear. (PH, vv. 572-577)

Pero también Diana necesita de Marcela para volver a su fantasía de amar lo prohibido. La transgresión social que implica amar a su secretario se vuelve un detonante. Así lo apunta Diana en el mismo discurso:

Diana.— [...] Mas, pues de amator te precias,
dame consejo, Teodoro
(¡ansí a Marcela poseas!),
para aquella amiga mía,
que ha días que no sosiega
de amores de un hombre humilde,
porque, si en quererle piensa,
ofende su autoridad,
y si de quererle deja,

pierde el juicio de celos;
 que el hombre, que no sospecha
 tanto amor, anda cobarde,
 aunque es discreto con ella. (PH, vv. 1080-1092)

Pero en medio del conflicto que vive la condesa de amar a un hombre de diferente condición social, Marcela se vuelve un detonador intermitente. En cuanto atestigua algún indicio de reconciliación entre sus dos sirvientes, se reaviva en la condesa su interés por Teodoro. El obstáculo cumple la función de avivar la pasión. Sin embargo, no ocurre lo mismo con Teodoro. Él, al percibir el impedimento como invencible, regresa cínicamente con Marcela. En el caso de Teodoro no me parece que actúe con despecho, sino con resignación. El caso de Marcela es diferente, ella sí, contrariada, se le insinúa a Fabio, en plena venganza. Esto forma una cadenita de amores no correspondidos. Diana se niega a Teodoro, Teodoro a Marcela, y esta última atisba y veta las aspiraciones de Fabio. La misma Marcela le confiesa a Teodoro:

Marcela.— [...] No es agravio amar a Fabio,
 pues me dejaste, Teodoro,
 sino el remedio más sabio,
 que aunque el dueño no mejor,
 basta vengar el agravio. (PH, vv. 1873-1877)

Explica Girard acerca de las cadenas amorosas:

En lugar de tomar a su propio esclavo como mediador, el sujeto puede elegir a un tercer individuo, y éste a un cuarto. [...] De este modo tenemos triángulos “encadenados”. El personaje que desempeña el papel de mediador en un primer triángulo desempeña el papel de esclavo en un segundo triángulo y así sucesivamente... [...] Todos estos personajes tienen la mirada fija en su mediador y son, respecto a sus esclavos, de una absoluta indiferencia.⁵⁵

En el caso de Teodoro con Marcela y de esta última con Fabio, sólo le dan atención a sus esclavos por conveniencia, cuando su mediador los ha vetado; la que provoca siempre esta cascada es Diana. Basta que ella desprecie a Teodoro para que él busque a Marcela y ésta ignore a Fabio. Por el contrario, si Diana le da esperanzas a Teodoro, es éste quien rechaza a

⁵⁵ *Ibidem.*, pp. 157-158

Marcela y ésta vuelve con Fabio. Lo que resulta paradójico es que Diana también es víctima de los movimientos que provoca. Como Teodoro regresa con Marcela, Diana vuelve a ser herida en su amor propio; ella misma lo expresa de la siguiente manera:

Diana.— Bravamente amor despierta
con los celos a los ojos.
¡Que aqueste amase a Marcela
y que yo no tenga partes
para que también me quiera!
¡Que se burlesen de mí! (PH, vv. 2001-2006)

Hay, definitivamente, una vertiente sádica de Diana hacia su secretario. Pero el sádico antes de serlo fue masoquista. Esto me parece se cumple en Diana. Explica Girard:

Mil experiencias sucesivas han enseñado al amo que los objetos, si se dejan poseer, carecen de valor para él.⁵⁶

Piénsese en un primer momento en Diana o Laura con todos esos pretendientes a sus pies. Así, con esa simplicidad, estos seres carecen de valor para ellas, no tiene que mediar ningún esfuerzo para obtenerlos, ahí están, al alcance de sus manos. En cambio, la baja condición real o simulada de Teodoro y Lisardo se convierte en un obstáculo mayúsculo. Continúo transcribiendo el argumento de Girard:

Así pues, el amo sólo se interesará por los objetos cuya posesión le vetará un mediador implacable. El amo busca el obstáculo insuperable [...] El masoquista no es, fundamentalmente, más que un amo hastiado. Es un hombre al que un constante éxito, en otras palabras, una constante decepción, lleva a desear su propio fracaso; sólo ese fracaso puede revelarle una divinidad auténtica, un mediador invulnerable a sus propias empresas.⁵⁷

¿Por qué enfurece de tal manera Diana cuando atestigua el reencuentro de Marcela y Teodoro? Porque para Marcela no existe el obstáculo que padece Diana. La legitimidad del amor de sus criados le recuerda a la condesa de Belflor el impedimento del amor con su secretario.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 160

⁵⁷ *Loc. cit.*

He destacado la mediación interna que ocurre entre mujeres, el caso de Juana con Inés y el caso de Diana con Marcela. Pero la comedia *Lo cierto por lo dudoso* da un ejemplo de rivalidad muy estrecha entre dos hombres que son medios hermanos: el conde Enrique y el Rey don Pedro. Significativamente con estos personajes principales se abre la obra. En este enfoque hay muchas implicaciones, porque el dramaturgo desechó presentar primero a la pareja amorosa de Enrique y Juana. Lope le da prioridad escénica a los dos nobles, advirtiéndolo, de esa manera, que el conflicto central está entre ellos dos.

La actitud de Enrique consiste en evadir a su hermano. El rey don Pedro se comporta, de acuerdo con su investidura y su mayor edad, de forma más imperativa. Es evidente que hay algo en Enrique que lo fascina: su frescura, su ímpetu. Esta frescura está dada, a mi juicio, por su corta edad y porque su responsabilidad social también es menor. Por eso Enrique conduce a su hermano por Sevilla a las casas de mujeres licenciosas. Queda establecida esa complicidad tan masculina de la juerga que, sin embargo, es traicionada por la huida de Enrique. Pero antes se adelanta en un par de diálogos la causa del conflicto:

D. Enrique.— [...] Tengo, señor, dos amores:
 uno posible al deseo,
 y otro imposible, que creo
 por fe de honestos favores.

Rey.— (Ap.) El imposible me mata
 de celos del conde. ¡Ay Cielos!
 ¿Cómo sois tan necios, celos,
 que se cansa amor si os trata? (CD, p. 574 b)

Son estos elementos los que alertan al espectador/lector de la relación conflictiva entre ambos, aunque en este primer momento la mujer en discordia no aparece físicamente. Esto, insisto, es un indicio de que la disputa principal de la comedia está condicionada en mucho por la rivalidad de los hermanos, que encuentra su punto crítico en el mutuo interés por la bella mujer.

La rebeldía de Enrique va enfureciendo progresivamente al rey, quien llegará al extremo de decretar la muerte del conde. Dice Girard: “Lo que el sujeto condena en el *otro* es siempre su propio deseo, pero no lo sabe.”⁵⁸ Enrique desafía la autoridad del rey, actitud que se explica por la imprudencia de la juventud, pero también porque Enrique puede creerse merecedor de cierta inmunidad por su vínculo consanguíneo. Pero esta desobediencia es un atributo de vida, es una defensa auténtica y pasional, porque también detrás de la rebeldía está la defensa de un amor de juventud. Al rey don Pedro, aunque no lo diga, esto lo conmueve profundamente. Es secretamente una historia que él quisiera estar viviendo. De ahí se deriva la saña con que pretende castigar al conde Enrique, primero desterrándolo y después ordenando su muerte.

Pero definitivamente la rivalidad es mutua. El conde Enrique es consciente de con quien está peleando el amor de Juana. En ese sentido opera el prestigio del rey, muy propicio para intensificar el amor de Enrique:

D. Enrique.— Un señor tan poderoso,
 ¿a quién no ha de dar cuidado?
 Con tan diferentes ojos
 se mira un rey, que no sé
 cómo queréis vos que esté
 sin celos y sin enojos.
 Puesto que en sangre le iguale,
 si tiene mi pretensión,
 ¿quién no ha de hacer elección
 de quien más puede y más vale?
 Tanto mi amor le prefiere,
 que si posible me fuera
 no quereros, no os quisiera,
 siquiera porque él os quiere. (CD, p. 577)

Resulta evidente que estos sentimientos de la envidia, los celos, el odio, se exageran en un ámbito tan íntimo como el familiar. Queda demostrado que la vida es una lucha continua en la que se mezclan los intereses personales. Aunque éstos, paradójicamente, se produzcan

⁵⁸René Girard, *op. cit.*, p. 12

mediante la intermediación del *otro*, del prójimo. Hay una ambición total y una inconformidad permanente. Un objeto, al poseerse —en términos girardianos—, pronto carece de valor. Desde Caín y Abel, el odio a que *otro* goce de los privilegios de que uno carece, es parte intrínseca de la naturaleza humana. Esas son las revelaciones universales que importan a poetas y a filósofos. Lope de Vega no es ajeno a estas preocupaciones o al menos no deja de reflejarlas, porque su ojo agudo y penetrante percibe estas motivaciones.

Por último, llama la atención el pretendido final feliz en el que coinciden las tres comedias aquí analizadas. Final feliz desde la óptica de la pareja central que logra unirse, pues todas las partes en contienda parecen acatar la resolución. En el espectador quedan serias dudas de que esto sea así, tan fácil. Que de la noche a la mañana el conde Federico y el marqués Ricardo le perdonen la vida a Teodoro. Que Marcela acate su matrimonio con Fabio. Que el rey don Pedro perdone la vida al conde Enrique (sólo porque en la confusión éste se ha casado con Juana). Que Laura deje a un lado su beligerancia en contra de los hombres. Es decir, durante la obra el espectador es testigo de la vehemencia con que los personajes defienden sus posiciones y en la escena última éstos ceden en sus posturas y aceptan el orden impuesto. Quedan muchas dudas al respecto. Parece más una convención que un reflejo de las pasiones que siguen moviéndose por debajo. En torno a esto explica Girard:

De mediata que era en el cuerpo de la novela, la unidad novelesca se hace inmediata en la conclusión. Los finales novelescos son necesariamente banales ya que todos repiten, literalmente, lo mismo [...] El desenlace novelesco es una reconciliación entre el individuo y el mundo, entre el hombre y lo sagrado. El universo múltiple de las pasiones se descompone y retorna a la simplicidad.⁵⁹

Esto ocurre hasta cierto punto en las comedias de Lope. Sí hay una reconciliación y el establecimiento artificioso de un cierto orden, que de buena o mala manera tiene que ser aceptado por los contendientes. Pero siguen existiendo cabos sueltos. Por ejemplo Julio, el sirviente de Laura, al término de la obra sigue, bajo un hechizo, enamorado de un hombre.

⁵⁹René Girard, *op. cit.*, p. 277

Pero en general Lope se atiene a un desenlace convencional que le sirve para concluir sus comedias y que éstas no se alarguen a perpetuidad por los conflictos no resueltos. Quizás estos últimos impregnan de vida a sus obras, porque el espectador puede especular sobre la serie de incógnitas que envuelven a los personajes.

Conclusión

Al llegar a esta conclusión es obligado pensar en uno de los elementos que singularizan a las comedias aquí estudiadas. La presencia de valores estamentales que influyen de manera muy poderosa en las relaciones amorosas de los personajes. En el mundo del siglo XXI el valor de la realeza en muchos sentidos resulta ornamental. Los que siguen ostentando una estirpe noble resultan casi un capricho de nostalgia histórica, pero no tienen en los hechos un poder real. Ciertamente, el declive de la nobleza inicia por la época en que escribe Lope de Vega. Por lo mismo, llama la atención que el dramaturgo respete los valores que se están desechando. Pienso en el conflicto central de *El perro del hortelano*, que no se entendería sin las limitaciones amorosas que determinan a una mujer como Diana, a la que no se le permite tener un amor fuera de su clase social. Ese es en el fondo el conflicto que al dramaturgo le interesa exhibir. Lo cual tiene vigencia, porque en este tiempo seguimos viviendo bajo condicionamientos sociales. En realidad gozamos sólo de una libertad escenográfica y por lo tanto falsa. Es decir, hay lineamientos que no pueden sobrepasarse por principio. Sin embargo, en las comedias de Lope, el surgimiento del amor está muy lejano al cálculo frío que imponen las leyes estamentales. Hay una espontaneidad del amor —que en otro sentido es relativa—, la cual supera los lineamientos artificiales bajo los que los hombres pretendemos regirnos. El dramaturgo trasgrede los lineamientos aunque su obra la estructura de una manera convencional; al final viene el giro y se vence, aunque sea de soslayo, tal convención. Las otras obras, aunque con diferente énfasis, se enmarcan en este específico

mundo en que la nobleza tiene un papel preponderante. En el caso de *Lo cierto por lo dudoso* se observa cómo una mujer, sin pertenecer a la realeza, aunque claro ocupando un papel social destacado, posee altos valores morales de los que se supone es depositario el estamento del que en principio se ve excluida. Finalmente es la idea moderna y quijotesca de que uno es fruto de su actuar. Aunque obviamente los valores éticos no sean los que prevalezcan en la axiología social, en donde predomina el que cada quien vele por sus intereses. Recuérdese el actuar poco heroico de otros nobles retratados en las comedias. Se está ante un proceso de descomposición que incumbe a todos los niveles. En el ámbito amoroso esto provoca la utilización de todo tipo de recursos, algunos ruines y mezquinos, para obtener una pareja. Por otra parte, en esta misma obra sucede un hecho insólito para estos pragmáticos nuevos tiempos. Juana se mantiene firme en su amor, a pesar de ser cortejada por otro pretendiente de mayor jerarquía. Situación que parece muy a contracorriente, insisto, de la realidad. Como si el dramaturgo pretendiera, por contraste, resaltar justo lo que normalmente no pasa.

Interesante resulta, a su vez, observar el papel que la escritura juega en el cortejo amoroso dentro de las tres comedias analizadas. Están los sonetos que escriben Diana y Teodoro en *El perro del hortelano*; el libro que se solicita a los pretendientes de Laura para que escriban en alabanza de las mujeres; la carta que no logra llegar a su destinatario en el caso de *Lo cierto por lo dudoso*; o las otras cartas que Enrique, en esta misma obra, amenaza con romper. La más singular es la del torneo realizado por Laura. Muy propio del renacimiento: el resurgimiento de las artes. Más convencionales resultan las cartas que Juana le escribe a su amado y los sonetos que revelan doble intención en el caso de Diana y Teodoro. En esta reflexión sobre el amor, Lope de Vega parece querer abarcar el mayor número de elementos que constituyen una relación amorosa. Además, de que esto demuestra que en la búsqueda de los afectos profundos no sólo se realiza un combate con los rivales de amores, sino que representan una lucha de los pretendientes por cautivar al amado, no en balde se utiliza

también el término de conquista amorosa, lo que definitivamente sigue cargando de connotaciones guerreras a la situación aludida.

Interesante es observar cómo en los personajes de Lope se pueden constatar actitudes encontradas. Por un lado, a Teodoro lo mueve el interés de cambiar su posición de secretario por la de noble, como medio para contraer nupcias con la condesa de Belflor. Lope exhibe esta actitud arribista. En esta lucha por escalar socialmente, no se observan otro tipo de valores en Teodoro que son los que se suponen distinguen a la clase a la que quiere subir. Es un ascenso coyuntural. El reverso de la moneda es Juana, quien rechaza el amor de un rey, a pesar de todas las prerrogativas que esta relación podía traerle. Curiosamente es ella un personaje que representa una serie de virtudes y que por lo mismo podría estar más habilitada para ocupar un escalafón de mayor altitud. Sin embargo la mueve el amor auténtico hacia el conde Enrique. Es fácil concluir que en el retrato que el Fénix de los Ingenios elabora sobre su época, cohabitan actitudes heroicas y bajas, virtuosas y mezquinas. Todo está revuelto. En las tres obras Lope de Vega presenta la esencia conflictiva del ser humano. La raíz belicosa, agresiva, no necesita ser demostrada en conflictos colectivos, sino que a la luz del trabajo del dramaturgo se puede observar que cada individuo y núcleo social que se articula, ejerce de hecho una batalla diaria en la búsqueda de los fines particulares. Y no se crea que hablo tan sólo en sentido figurado. De acuerdo a lo observado en las comedias vemos relaciones tirantes, violencia verbal, amenazas, chantajes, violencia física e incluso la planeación de asesinatos, que si no llegan a realizarse es por la torpeza de quienes los idean. E incluso se llega al grado de intentar eliminar a familiares sin mayores contemplaciones. Se aprecia un gran contenido de conflicto y en un género dramático que podría pensarse lejano a estas manifestaciones. Asimismo se constata, al ser comedias de temática amorosa, que el amor es uno de los puntos álgidos en las relaciones humanas y uno de los momentos en que se está dispuesto a correr los mayores riesgos. Por lo mismo, el amor es una de las máximas

realizaciones que como individuos tenemos. En realidad, a la luz de estas comedias, son pocos los que logran obtener la pareja anhelada, e incluso aquellos que la conquistan no escapan de contradicciones en sus nuevas relaciones.

Otro rasgo que resalta es la tendencia de los personajes a disfrazarse. Laura, que compete como caballero en el torneo que organiza; Lisardo que pasa por secretario ocultando su noble origen y que luego compete en el mismo torneo nuevamente disfrazado. El conde Enrique, que oculta su identidad para no ser descubierto por haber infringido el exilio, y que logra casarse con Juana al mantener su identidad bajo la sombra. Tristán, sirviente de Teodoro, que se hace pasar por rufián; Teodoro, que suplanta a un hijo perdido para aparentar un mayor rango social. En otro plano también se asumen actitudes distintas a las tradicionales, Teodoro mismo está consciente de que adopta rasgos femeninos como el de tener un carácter mudable y caprichoso. Laura se da el lujo de vencer en el terreno físico a los hombres. Finalmente hasta Julio, el doméstico de Laura, que muy a su pesar asume un papel homosexual con el que no inicia la obra. Todos estos travestismos señalan a una sociedad que admite la transgresión si ésta se hace a escondidas. Un orden que puede subvertirse sólo a través del engaño, lo que habla de rigidez e hipocresía. Importan sólo las apariencias.

Otra de las constantes en las comedias estudiadas es la presencia del poder dentro de ellas. El poder dado por las jerarquías humanas. Hay figuras de autoridad: reyes, princesas, condes, adelantados. Es decir, aparece retratada la estructura social, aunque no siempre la autoridad sea respetada. Por ejemplo, el Rey don Pedro, en *Lo cierto por lo dudoso*, resulta continuamente burlado por su medio hermano Enrique. A veces el amor triunfa ayudado por el poder que se ejerce y otras a pesar de éste. Hay en consecuencia cierta ambigüedad. Sin embargo, al triunfar el amor se comprueba que es una fuerza superior al poder instituido por los hombres.

Hay una extraña coincidencia en los protagonistas masculinos de estas obras. Los tres se encuentran en una situación de subordinación. Dos de ellos con la mujer que cortejan. El otro, con su hermano el rey. Los tres están en cierta desventaja. Teodoro por estar por debajo del rango de su amada. Lisardo aparentemente por esta misma situación y, además, porque en el torneo resulta vencido por Laura. De esta manera, los dos comparten cierta inferioridad en relación con su pretendida. Ante nuestros ojos esto dice mucho en un tiempo en que, a diferencia del retratado por el dramaturgo, la mujer efectivamente ocupa posiciones destacadas socialmente. Por otra parte, el conde Enrique, que está expuesto al poder de su propio hermano, no actúa con la serenidad de Lisardo, sino está más cercano de Teodoro en el actuar caprichoso o inmaduro, más como un espectador de su propia circunstancia, aunque su actitud, en cierto sentido, se justifica por su corta edad. Lo que lleva a pensar nuevamente en la circunstancia que acarrea el poder, ajeno al sexo de quien lo detente.

Es de resaltar, en este cierre de tesina, que en las tres comedias elegidas de Lope se puede aplicar el planteamiento teórico elaborado por René Girard sobre el deseo triangular. En mayor o menor grado, los distintos personajes de estas comedias son movidos, al menos en algún momento, por la mediación de un rival en amores. Es significativo en tanto que, como sugiere Girard, este tipo de triangulaciones y los deseos que generan surcan la literatura de todos los tiempos. Pues bien, el Siglo de Oro español no escapa de ello, como también señala el escritor francés. Esta tesina demuestra que no sólo en *El Quijote* aparece este tipo de fenómeno amoroso, sino que otro autor español de la importancia de Lope de Vega también lo registra. Lo cual, por un lado confirma la universalidad del planteamiento girardiano, y, por otro, ofrece otro asidero para la comprensión del drama de Lope. Debe añadirse lo insólito de que en una de las obras estudiadas de Lope de Vega no sólo aparezca el móvil triangular dentro de las motivaciones de los personajes, sino que incluso el dramaturgo, en otro gesto genial, enuncie la temática en el verso: “amar por ver amar”. Esto habla de la

conciencia autoral sobre la trama elaborada. Doblemente insólito en un autor tan prolijo como Lope, pues sugiere un trabajo previo al de la dialogación teatral, que parece difícil por el caudal de obras producidas. No puedo omitir, por último, que el personaje que más claramente padece el deseo por intermediación sea una mujer de noble origen. Sobre todo, porque como Girard bien demuestra, éste es un deseo poco auténtico. Partiendo que es dentro de la nobleza de donde deberían surgir con más naturalidad no sólo los deseos, sino todas las conductas en general, por ser la capa social que se toma de modelo, es muy significativo que Lope le haga perder su papel, como finalmente de manera histórica ocurrió.

Bibliografía directa

- ☒ Vega y Carpio, Félix Lope de, *El perro del hortelano*, introd. y notas de Mauro Armiño, Madrid, Cátedra, 1998.
- ☒ Vega y Carpio, Félix Lope de, “La vengadora de las mujeres” en *Obras selectas*, estudio preliminar, biografía, bibliografía, notas y apéndices de Federico Carlos Sáinz de Robles, t. 1, México, Aguilar, 1991 (© 1969), pp. 1569-1600.
- ☒ Vega y Carpio, Félix Lope de, “Lo cierto por lo dudoso” en *Obras selectas*, estudio preliminar, biografía, bibliografía, notas y apéndices de Federico Carlos Sáinz de Robles, t. 1, México, Aguilar, 1991 (© 1969), pp. 571-605.

Bibliografía indirecta

- ☒ Aristóteles, *El arte poética*, pról. y notas José Goya y Muriaín, México, Espasa-Calpe, 1948.
- ☒ Barthes, Roland, *Fragmento de un discurso amoroso*, Trad. Nicolas Rosa, México, Siglo XXI, 1996 (© 1977).
- ☒ Cabañas, Maximiliano, “Lope de Vega y Madrid: fiestas y celebraciones”, *Edad de Oro*, Madrid, XIV (1995), pp. 34-50.
- ☒ Carreño, Antonio, “Lo que calla Diana: *El perro del hortelano* de Lope de Vega” en *El escritor y la escena (Actas del Ier Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro)*, Cd. Juárez, U. Autónoma de Cd. Juárez, 1992, pp. 108-123.
- ☒ Carrascón, Guillermo, “Disfraz y técnica teatral en el primer Lope”, *Edad de Oro*, Madrid, XVI (1997),
- ☒ Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 1986.
- ☒ Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1994 (© 1991).
- ☒ Dixon, Víctor D., “La comedia de corral de Lope como género visual”, *Edad de oro*, Madrid, V (1986), pp. 115-139.
- ☒ Fernández, Jaime, “Honor y libertad: *El perro del hortelano*, de Lope de Vega”, *Bulletin of the comedians*, California, 50 (1998), pp. 300-312.
- ☒ Girard, René, *Mentira romántica y verdad novelesca*, trad. Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1985 (© 1961).
- ☒ González García, Serafín, “Entre el amor y el orgullo. Las sinrazones de Diana en *El perro del hortelano*, de Lope de Vega” en *Signos. Anuario de Humanidades* VIII, México, UAM, 1994, pp. 609-624.
- ☒ Jones, Roy O., “*El perro del hortelano* y la visión de Lope”, en Antonio Sánchez Romeralo (ed.), *Lope de Vega: el teatro II*. Madrid, Taurus, 1989, pp. 323-345.
- ☒ Maraval, José Antonio, *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Taurus, 1986.
- ☒ Morley, Griswold y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. María Rosa Cortés, Madrid, Gredos, 1968.
- ☒ Morley, S. Griswold y Richard W. Tyler, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1961.
- ☒ Muschg, Walter, *Historia trágica de la literatura*, trad. Joaquín Gutiérrez Heras, México, FCE, 1965 (© 1948).
- ☒ Rothberg, Irving P., “The nature of the solution in *El perro del hortelano*”, *Bulletin of the Comedians*, 29 (1977), pp. 86-98.

- ☒ Singer, Irving, *La naturaleza del amor*, trad. Isabel Vericat, México, Siglo XXI, 1992 (© 1984), tres tomos.
- ☒ Tibón, Gutierre, *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, México, FCE, 1986.

Índice

Introducción	3
1. Las figuras femeninas como motores de la acción	7
1.1 Diana: entre el capricho y la indecisión.....	9
1.2 Laura: la crítica a la visión androcéntrica.....	19
1.3 Juana: una mujer virtuosa.....	28
2. Estrategias de contienda amorosa	37
2.1 La planeación de un asesinato.....	38
2.2 El torneo como forma de elección.....	47
2.3 El destierro.....	56
3. El deseo triangular	63
Conclusión	82
Bibliografía	88
Índice	90