

# El discurso sexual como subversión del amor idealizado en el teatro histórico-nacional de Lope de Vega

Teresa J. Kirschner  
Simon Fraser University

## INTRODUCCIÓN

Si bien es cierto que Lope de Vega en gran parte de su producción dramática aparece como proponente del concepto del amor neoplatónico sancionado por el código social dominante de su época, es igualmente cierto que en un buen número de sus comedias plantea la visión contraria en la cual el goce del amor prohibido se explicita e inclusive se celebra. Esta segunda visión, sin embargo, ha sido prácticamente negada porque demasiado a menudo la crítica (y en particular la de habla inglesa) ha juzgado la comedia española con una óptica moralista que ha creado un «pre-juicio» ideológico de índole conservador (Rubio; Smith, *Writing in the Margin*, 2).

Así Alexander Parker en *The Philosophy of Love in Spanish Literature* hace de Lope el exponente del amor idealizado<sup>1</sup> en el que el peso de la tradición literaria rebasa el de la experiencia vital (Parker, 127). Y Everett Hesse en *Theology, Sex, the «Comedia» and Other Essays* aunque supuestamente explora la ética sexual en la Comedia lo hace a partir de una comparación con los textos bíblicos. En su conclusión, llega a admitir la imposibilidad de considerar la Comedia como repositorio moralizador (Hesse, 34-37).

Some may argue that the *Comedia* reflects the moral decay of seventeenth century culture. Others might counter that at other times it points to a direction away from a stern theological ethic toward a more humanizing view of man's condition (Hesse, 37).

<sup>1</sup> «Although love was the dominant theme in nearly every play, it had to be presented in the social context of contemporary life. Love,... had to be love with marriage as its end, love inside marriage or outside it; and if inside marriage it had to be put into the context of what religion demanded and society expected of husbands and wives» (PARKER, 136).

A nosotros lo que nos interesa precisamente es investigar esa visión más humanizada de la condición humana tal como ha sido recuperada, por ejemplo, en el renovador artículo de Frida Weber de Kurlat, «La expresión de la erótica en el teatro de Lope de Vega».

Por medio del análisis de un *corpus* representativo (mas obviamente no exhaustivo) compuesto por 22 comedias provenientes todas ellas del teatro histórico-nacional de Lope de Vega<sup>2</sup>, examinaremos cómo nuestro dramaturgo infringe los límites del amor canónico al representar situaciones que van mucho más allá de la ambigüedad o de la farsa para penetrar en el mundo erótico del tabú sexual. Para ello centraremos nuestra atención en las transgresiones situacionales explícitas de la pasión amorosa prohibida; la teatralización de la sexualidad por medio del montaje (decorado, vestuario); y la política de la enunciación del tabú determinada por lo indecible. En efecto, según Michel Foucault,

Si el sexo está reprimido, es decir, destinado a la prohibición, a la inexistencia y al mutismo, el solo hecho de hablar de él, y de hablar de su represión, posee como un aire de transgresión deliberada (Foucault, 13).

#### LAS TRANSGRESIONES SITUACIONALES

En el teatro histórico de Lope de Vega las instancias explícitas de transgresión del código del amor idealista por medio de la representación de la pasión erótica son numerosas. Significativa y contrariamente a lo que se podría esperar dada la función social del teatro, a menudo estas infracciones no reciben castigo a pesar de ser ilícitas y de llevarse a cabo abiertamente. Además, y como constataremos seguidamente, cubren una variada

<sup>2</sup> Analizaremos las siguientes comedias según los textos indicados:

| TÍTULO                                                                  | EDICIÓN                                                           |
|-------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|
| <i>El aldegüela.</i>                                                    | Biblioteca Nacional, Madrid, MS. 16910                            |
| <i>Las almenas de Toro.</i>                                             | Ed. Thomas E. CASE, (Chapel Hill, 1971).                          |
| <i>El bastardo Mudarra.</i>                                             | Ed. S. G. MORLEY (Madrid, 1935).                                  |
| <i>El caballero de Olmedo.</i>                                          | Ed. María PROFETI, (Madrid, 1981).                                |
| <i>La campana de Aragón.</i>                                            | <i>Parte XVIII</i>                                                |
| <i>Carlos V en Francia.</i>                                             | Ed. Arnold G. REICHENBERG (Philadelphia, 1962).                   |
| <i>Los comendadores de Córdoba.</i>                                     | <i>Parte II</i>                                                   |
| <i>La contienda de Diego G. de Paredes y el Capitán Juan de Urbina.</i> | Bibl. Nac., Madrid, MS. 16061                                     |
| <i>La corona merecida.</i>                                              | Ed. José F. MONTESINOS (T.A.E.V) (Madrid, 1923).                  |
| <i>Los españoles en Flandes.</i>                                        | <i>Parte XIII</i>                                                 |
| <i>Las famosas asturianas.</i>                                          | Ed. A. ZAMORA VICENTE (Salinas, Asturias, 1982).                  |
| <i>Fuenteovejuna.</i>                                                   | Ed. María Grazia PROFETI, (Madrid, 1978).                         |
| <i>El más galán portugués.</i>                                          | <i>Parte VIII</i>                                                 |
| <i>El mejor alcalde, el rey.</i>                                        | Ed. J. GÓMEZ OCEÁN y R. TENREIRO (Madrid, 1960).                  |
| <i>La niña de plata.</i>                                                | <i>Parte IX</i>                                                   |
| <i>La n... victoria del... de Santa Cruz.</i>                           | <i>Parte XXV</i>                                                  |
| <i>Los Porceles de Murcia.</i>                                          | <i>Parte VII</i>                                                  |
| <i>El primer rey de Castilla.</i>                                       | <i>Parte XVII</i>                                                 |
| <i>El primero Benavides.</i>                                            | Ed. A. G. REICHENBERG y A. ESPANTOSO FOLEY, (Philadelphia, 1973). |
| <i>El príncipe despeñado.</i>                                           | Ed. Henry W. HOGE, (Bloomington, 1955).                           |
| <i>El remedio en la desdicha.</i>                                       | Ed. J. W. BARKER (Cambridge, England, 1971).                      |
| <i>El sol parado.</i>                                                   | <i>Parte XVII</i>                                                 |

gama de relaciones sexuales, tanto dentro como fuera del matrimonio, por miembros de todas las clases sociales, por fuerza o a gusto de los participantes. Sin embargo, importa recordar que un gesto, una mirada, un pensamiento, de ser lascivos, son pecaminosos y equiparables en su condenación al acto en sí en la codificación de los pecados contra la lujuria (Ariès..., 39).

En *El Primero Benavides* tenemos una situación extrema de relación incestuosa fraternal<sup>3</sup> en la que Sancho y Sol, sin saber que son hermanos, se quieren durante seis años, a sabiendas de su madre natural y sin que ella ni diga ni haga nada para impedirlo. Lo que es más, desde la mitad del primer acto hasta el final del segundo (Reichenberger, vv. 726-2180) el público comparte el equívoco del amor prohibido pues no es hasta ese punto que Lope hace que se entere Sol de la imposibilidad de su amor. Tras una escena altamente desgarradora («¿Que no he de ser tu muger? / ¿Que en fin no te he de gozar?», vv. 2264-65), la pareja se despide con las palabras: «¡Adios, imposible esposa! / ¡Ynposible esposso, adios!» (vv. 2284-85).

*El remedio en la desdicha* se abre en el marco tradicional del jardín del amor. Allí tanto Jarifa como su hermano Abindarráez se desean a pesar de saber que son hermanos (Barker, vv. 68-69; 77-78). Su atormentada pasión, tras larguísimos requiebros, les lleva a juntar en escena sus manos y sus dedos, gesto tantalizador y un tanto significativo ya que el estrecharse las manos entre la pareja significa el compromiso mutuo (Ariès..., 210). Aunque se casan en el primer acto en cuanto descubren que no son hermanos de sangre, al final de la comedia el recuerdo del lazo incestuoso subyacente en sus amores aún aflora:

Jarifa. Di, esposo, hermano.  
 Abind. ¿Tu hermano soy todavía?  
 Jarifa. Fuése la lengua, perdona.  
 Abind. El trato antiguo la abona (vv. 2585-88).

Uno de los casos más famosos de adulterio consumado en el teatro de Lope es el que ocurre en *Los comendadores de Córdoba*. Doña Beatriz, esposa del Veinticuatro, no solamente quiere a su primo Jorge sino que lo goza (*Parte III*, Fol. 223r) en el tálamo matrimonial. De esta forma, el adulterio profana el recinto sacrosanto sancionado como espacio privilegiado para el acoplamiento legítimo del esposo y de la esposa, en este caso Beatriz y el Veinticuatro. La importancia de esta transgresión se magnifica en el parlamento de Beatriz en el que queda claro que el marido ha sido desplazado por el amante del espacio físico, espiritual y sentimental que antes le pertenecía:

|                                 |                                           |
|---------------------------------|-------------------------------------------|
| ¡Ay, don Jorge! Enxuga presto   | Perfuma esta cuadra toda,                 |
| cuatro sábanas de Holanda.      | echa aquella colcha indiana.              |
| Saca pastillas, pues sabes,     | Hoy es, amiga doña Ana,                   |
| del escritorio pequeño,         | nuestro desposorio y boda.                |
| haz fiestas al nuevo dueño.     | Ya parece que anochece.                   |
| ¿Qué aguardas? Toma las llaves, | ¿Está eso limpio? ¿Está bien? (Fol. 225v) |

<sup>3</sup> Otro caso sería el de *Las almenas de Toro*. Sancho ve de lejos en lo alto de la muralla a una mujer de la cual se prende. Cuando se entera de que es su hermana Elvira pide que la maten para que no la pueda gozar ningún otro hombre (Case, vv. 655-656; 850-855). Importa notar que Lope elabora el romance embrionario de esta escena desarrollando precisamente aquellos aspectos que exponen con más claridad la fuerza del apetito sexual de Sancho.

Así mediante la transformación del dormitorio conyugal en el lecho pasional, Lope transmite las sensaciones que acompañan el goce de los amantes (impaciencia, alegría, deseo, sensualidad, comodidad) sin ensombrecerlas con el menor vislumbre de sentimientos como el miedo, la duda o la culpabilidad aunque, como es sabido, la comedia eventualmente terminará con la exterminación de cuanto está vivo en la casa.

El adulterio carnal se presenta muy distintamente en *El príncipe despeñado*. El rey Don Sancho desea a Doña Blanca, esposa de su mayordomo Don Martín. Mas ella no corresponde al rey con sus favores. De esta suerte el acto sexual se convierte en una violación. El marido lleva a cabo la venganza limpiando su honor con el despeñamiento del rey Sancho. A pesar de que sabe que su esposa ha sido violada, pues ella se lo cuenta, se vuelve en su campeón debido a que cree en su entereza e inocencia y la perdona ante la corte entera:

Blanca, çesen los enojos;  
buelbe a serenar tus ojos  
en la esfera de mis brazos;  
yo conozco tu virtud (Hoge, vv. 2950-53).

La comedia *La corona merecida* se destaca por la libertad con que Lope expresa el deseo carnal. Se distingue también de las dos anteriores porque el acto sexual no llega a consumarse. El rey Alfonso abandona literalmente el lecho de la reina Leonor a los seis días de casado para perseguir a Doña Sol, también recién desposada. La joven reina se queja de su goce truncado: «Quiero aprisa, doña Elvira, / y quiéreme el rey despaçio» (Montesinos, vv. 1.423-24). Cuando Alfonso llega de madrugada a palacio después de una escapada, su esposa, que lo está esperando muerta de celos, se vuelve más explícita:

|         |                                         |
|---------|-----------------------------------------|
| Alfonso | ¿Qué es esto, señora mía?               |
|         | ...¿Que no os habéis acostado?          |
| Leonor  | ¿Sin vos, cómo?                         |
|         | ...Noche soy, que me tenéys             |
|         | con tan larga ausencia oscura.          |
|         | ...pues en venir a estas oras           |
|         | tenéys condición del sol (vv. 1510-22). |

Luego, hablando con su confidente, la reina habla claramente de su frustración sexual:

Tibieza en Alfonso, Elvira,  
tan al principio, no es bueno:  
o vino a mi pecho ageno,  
u otra causa le retira.  
Ya se duerme si le hablo,  
y tan elado se junta,  
que mil vezes me pregunta  
una razón y un vocablo.  
Pues quien no escucha en la cama,  
donde ay tal silencio, Elvira,  
o tiene amor con mentira,  
o en otra parte la dama.  
(vv. 855-66).

En una magnífica escena llena de connotaciones eróticas canalizadas en los sobreen-tendidos entre sol (astro) y Sol (nombre femenino) (vv. 2245-88), el rey Alfonso se escuda irónicamente en un dolor de cabeza para eludir el cumplimiento de su deber conyugal (vv. 2245-52):

|         |                                                                                 |
|---------|---------------------------------------------------------------------------------|
| Leonor  | ¿Cómo se halla vuestra alteza?                                                  |
| Alfonso | Mexor, mi bien, me he sentido.                                                  |
| Leonor  | ¿Durmió bien?                                                                   |
| Alfonso | Bien he dormido;<br>duéleme algo la cabeza<br>y entretenerme querría.           |
| Leonor  | Como tanto al sol andáis,<br>¿qué mucho que la tengáis<br>yndispuesta cada día? |

La comedia concluye con una referencia atrevida. Para librarse de los avances del rey, Doña Sol pretende tener «mal de fuego», equívoco que remite a los múltiples juegos de palabras a lo largo de la obra sobre el sol que calienta y abrasa, el fuego de la pasión, la enfermedad del amor, las brasas con que D<sup>a</sup> Sol ha llagado su cuerpo y una erisipela maligna que causó enormes estragos durante el Siglo XVII. El apetito sexual del rey se corta de raíz ante el horror de la visión del cuerpo mutilado por los supuestos efectos de la enfermedad.

Dado el gran número de relaciones ilícitas es normal que haya también un número elevado de preñeces secretas y nacimientos de hijos ilegítimos<sup>4</sup>. Si bien la bastardía implica la ruindad de la madre tal como se nos recuerda en *El sol parado* (Parte XVII, Fol. 228r), no siempre se presenta de forma negativa. En *El Aldegüela* el duque de Alba, Don Fadrique, tiene amores con la bella y joven María, hija de un pobre molinero. Cuando se entera de que María espera un hijo suyo, regala a su padre casas y tierras y arregla su boda con un campesino acomodado. El casamiento tiene lugar sin que nadie sepa de la preñez salvo el duque y la molinera. Mas tarde Don Fadrique, que está ya casado con una mujer noble, reconoce a su hijo natural y lo nombra Gran Prior de Castilla (MS. 16910, Jornada 3<sup>a</sup>, Fol. 20). La comedia termina sin recriminaciones y con contento general.

*El bastardo Mudarra*, como lo indica el título, proclama la ilegitimidad del famoso hijo de Bustos al hacerse eco de toda una tradición romanceril. En la misma obra Clara, sobrina de Mudarra, también es fruto del lazo secreto entre su madre y Gonzalo, el más joven de los Infantes de Lara. Mas ello no implica mancha, según se nos dice, ya «que amor, que haze legitimos bastardos, / las sangres junta y matrimonio yntenta» (Morley, vv. 2550-51).

Cuando la mujer es virgen, de no poderla seducir, el hombre se acerca a la que le apetece comprándola como en el caso de *La niña de plata*<sup>5</sup>, o bien raptándola como en *El*

<sup>4</sup> En *Los Porceles de Murcia* D<sup>a</sup> Ángela, preñada de Don Luis, da luz en un bosque. Lucrecia de Meneses da luz a siete niños y quiere matar a seis de ellos para que no se la acuse de ser adúltera (Parte VII, Folios 133 r y v).

<sup>5</sup> Don Enrique de Trastámara se enamora perdidamente de Dorotea. Después de un largo periodo obsesivo, la compra a su celestinesca tía por 6000 ducados. Al final, Don Enrique opta por no gozarla (de ahí la relación del co-título «el Cortés galán» con el título «La niña de plata»).

*mejor alcalde, el rey.* Del hombre depende si la quiere forzar o no, inclusive dentro del matrimonio, tal como ocurre en *El primer rey de Castilla*. De todas maneras, en el caso de todas las piezas discutidas hasta este punto, la mujer en el fondo, por muy beligerante que sea, no hace más que reaccionar en pro o en contra del apetito activo del hombre. Pero, como veremos seguidamente, esa actitud de sumisión, de ser únicamente el objeto del deseo del hombre, no es la pauta general de comportamiento seguida por todos los personajes femeninos de Lope.

Así, en *Carlos V en Francia*, Leonora ve al Emperador desde la ventana y queda fulminada por el deseo: «¿Ha hecho tal ombre el cielo? / Si me enamoró su fama, / por su talle me desbelo» (Reichenberger, vv. 465-68). A partir de este momento, sólo tiene una intención, «gozarle» (v. 502) como declara ella repetidamente: «Gócele yo, y esta vida / se acabe allí» (vv. 1138-39). Tal como se lo advierte vanamente su amiga Dorotea (vv. 754-74), en esta relación no hay posibilidad de casamiento, sea o no secreto, dado el desnivel social que existe entre ambos. El planteamiento aquí es únicamente el de la búsqueda del deleite.

Quiere ser enperadora,  
y está por serlo perdida,  
si no por toda la vida,  
a lo menos por una ora» (vv. 846-51).

Tras su persecución asidua de Carlos y el rechazo de éste, Leonora se vuelve loca y queda en la corte bajo la protección compasiva del monarca. Igualmente, y para ceñirnos a sólo dos ejemplos, Leonor, en *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, desea disfrutar de un hombre, en esta ocasión de Don Pedro. Lo invita y lo disfraza para que pueda llegar hasta ella. «Tengo trazado / que esta noche entres a verme» (*Parte XXV*, Fol. 207r), le dice. Y en efecto, logran su unión según lo planeado.

De creerse que el desenlace es negativo en *Carlos V en Francia* y positivo en *La nueva victoria* debido al prestigio que acompaña la corona y al decoro que hay que guardar a la monarquía, no hay más que consultar *Los españoles en Flandes* para darse cuenta de que no es así. En esa comedia, Rosela, una dama flamenca, desea gozar (*Parte XIII*, Fol. 139v) nada más y nada menos que a Don Juan de Austria al que sigue de una a otra ciudad. Cuando por fin logra llegar a su presencia, éste se la juega con Alejandro, Príncipe de Parme, sobrino suyo y de Felipe II:

|           |                                                                                                 |
|-----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Alejandro | Si le agrada a vuestra Alteza.                                                                  |
| Juan      | Si a vuestra Alteza le agrada.                                                                  |
| Alejandro | Tío, yo no quiero nada.                                                                         |
| Juan      | Sobrino, tocaste pieza;<br>rogalda, por vida mía.                                               |
| Rosela    | Quedo, que no estoy tan rota<br>que me jueguen por pelota;<br>háganme más cortesía (Fol. 143r). |

El acto segundo se cierra con la declaración del deseo de Rosela («Amor, si mi amor es justo, / pisa mi honor con tus pies» [Fol. 143 v]) al entrar en el aposento del famoso hermanastro de Felipe II. Las relaciones así establecidas libremente entre los dos (Fol.

145v) duran a lo largo de todo el acto tercero. Cuando la comedia está por concluir, en el despacho final de asuntos pendientes, Don Juan casa a Rosela con otro («Rosela, el tiempo ha venido / que he de volver por tu honor» [Fol. 151v]) y todos se quedan tan contentos. Además, dado el ambiente promiscuo que permea ésta y otras comedias soldadescas<sup>6</sup>, Don Juan previene con «necesario y justo arbitrio» (Fol. 151v) que se proteja un monasterio de monjas con tres compañías de soldados «por si hubiere atrevidos» (Fol. 151v) entre la tropa española.

#### TEATRALIZACIÓN DE LA SEXUALIDAD

Al estudiar distintas manifestaciones de la sexualidad sancionadas negativamente por el código social del poder, hemos podido comprobar que a nivel del desarrollo de la trama existen numerosos ejemplos en el teatro de Lope en los que se presentan situaciones contrarias a la concepción del amor neoplatónico. Con la representación del sexo fuera de la única situación en que está aprobado (a saber, la unión no pasional entre esposos con el propósito de producir sucesión legítima), Lope articula un discurso del deseo, discurso que, debido a la asociación de sexo y pecado, va en contra del tabú establecido.

El discurso de la sexualidad cae entonces totalmente en el campo no tan sólo de lo ilícito y de lo prohibido sino también en el campo de lo indecible. El problema del dramaturgo consiste en cómo comunicar la fuerza de la pasión, del deseo y del placer erótico, cómo expresar aquello que no puede nombrar. Lope encauza la evocación de la libido mediante la manipulación de una serie de imágenes visuales recurrentes, manipulación equivalente a una codificación del signo dramático del deseo.

La imagen más frecuente con la que Lope de Vega alude al acto sexual es sin duda alguna la de la caza; imagen que por su importancia ya tanto en el Romancero (Rogers) como en la literatura medieval en general (Thiébaux) llega a tener la categoría de signo dramático privilegiado para codificar la presencia de Eros en su teatro. De todas las escenas lopescas de caza, la más famosa y más estudiada es indudablemente la de *Fuenteovejuna* en la cual el Comendador sale en escena ballesta en mano e intenta cazar a Laurencia (Barbera; Gerli; Weber de Kurlat; Kirschner). Mas, éste no es un caso aislado: como veremos, no hay caza que no presuponga un encuentro amoroso real o latente. Por extensión y ligados a menudo al mundo de Eros son los parajes agrestes, rocosos, montañosos, los densos bosques y las ásperas selvas.

En *Las famosas asturianas*, comedia que según Harriet Boyer dramatiza la antigua lucha entre los sexos (Boyer, 484), sale doña Sancha en escena vestida «con una montera de caza, vaquero y venablo» (Zamora, 56), al poco sale también Laín «con una ballesta» (59). El planteamiento de la caza erótica queda así plasmado visualmente. Sin embargo en esta obra, la imagen del hombre cazador es contrarrestada por la imagen de la mujer libre y fiera que vive en la «sierra fragosa» (v. 243) y que, protegiéndose en la naturale-

<sup>6</sup> En *La contienda de Diego García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*, comedia en la que muchas mujeres también van a la zaga de los soldados españoles, aparece el diálogo siguiente: «Fulvio. ¿Haste casado, Clarinda? / Dama. Yo no. Fulvio. ¿Pues qué? Dama. Españolado, / que es como haberme casado, / pues no hay fuerza que me rinda» (MS. 16061, 1er. Acto, Fol. 25).



za, no se deja alcanzar. «¡Oh amor! ¿Qué ley sofriera / que fuiga una mujer y oiga una fiera?» (vv. 268-69).

En *El primero Benavides* D<sup>a</sup> Elena entra en escena «reboçado el rostro», «con un venablo» y «una jabalina» en mano (187). Inmediatamente se la identifica con el topos de Diana cazadora e inmediatamente también llega Sancho siguiéndola, muerto ya por los dardos/flechas del amor: «¡O Amor, en qué desatino / paró el fin de mi camino!» (vv. 2340-41). Los ejemplos podrían ser mucho más numerosos. Lo que queremos establecer aquí, sin embargo, es que automáticamente el signo de la caza va ligado al signo sexual<sup>7</sup>.

Otra imagen que está igualmente codificada es la del despeinado físico de la mujer. El pelo descabellado es signo de la acción desordenada que representa. Por lo tanto, la imagen de una mujer desmelenada en escena se traduce en la imagen de una mujer que acaba de ser gozada. Elvira, «suelos los cabellos» (265) sale al escenario en *El mejor alcalde, el rey*. Cuando cuenta lo que le ha pasado, son sus cabellos los que atestiguan su agravio: «Digan mis cabellos, ... / qué defensas hice / contra sus ofensas» (vv. 2323-28). En *Fuenteovejuna*, el salir Laurencia «desmelenada» (Profeti, 75) en escena hace que los campesinos y el público crean que ha sido violada («Mis cabellos, ¿no lo dicen? [v.1752]). No será hasta el final de la comedia que se aclarará que ella pudo guardarse (v. 2410).

El disfraz es otro de los elementos relacionados con el discurso sexual; connota la propuesta del mundo al revés, la alteración del orden, el carnaval. Con el disfraz entra en juego el que se altere el orden social y la relación entre los sexos. Son muchas las obras en las cuales los nobles (hombres y mujeres) se visten de campesinos y aún más las obras en las cuales las mujeres se visten de hombre, a menudo para continuar sus amores y amoríos. Aunque la relación del disfraz con la transgresión del tabú sexual no es absoluta, tiene una correlación muy alta.

Por ejemplo, en *La corona merecida* el rey Alfonso va disfrazado de labrador cuando por primera vez ve a D<sup>a</sup> Sol que a su vez va disfrazada de labradora. La alteración del deseo se debe en parte a haber usurpado ambos un estado social que no les pertenece. Así lo expresa Alfonso al creerse enamorado de una campesina: «¡Qué agüero el ser labrador / y el tosco traje vestir / de lo que me ha sucedido!» (Montesinos, vv. 299-301). La solución es fácil<sup>8</sup>, sin embargo: puesto que es una «pobre labradora», «gozarla y dextarla» (vv. 313-14). El conflicto surgirá al descubrirse que la labradora es una noble, hermana del mayordomo del rey.

Con Lisarda, en la comedia *El más galán portugués, duque de Berganza*, tenemos un ejemplo típico de la mujer que, disfrazada de hombre, anda tras el varón que la ha deshonrado para eventualmente poder recuperar el honor perdido. Vestida de villano y bajo el nombre de Mendoza persigue a Don Pedro por haberla abandonado después de dos años de relaciones (*Parte VIII*, Fol. 71v-74r).

Doña Elvira durante el acto I de *La campana de Aragón* sale al tablado en «hábito de hombre, con capa gascona, espada y pistoleta» (*Parte XVIII*, Fol. 213v) en medio de una

<sup>7</sup> Recuérdese que también en *Los comendadores de Córdoba* el Veinticuatro se va de caza (Fol. 224v-225r) para volver a su casa de noche y efectivamente cazar a la tres parejas de amantes.

<sup>8</sup> «Mas si por dicha... / es hija de labrador, / tendréla por mi mançeba,» *Las almenas de Toro* (Case, vv. 614-17).



«áspera montaña» (Fol. 214v). La bandolera/bandolero, al saber que su padre ha sido perdonado por el rey y que ya puede integrarse abiertamente a la sociedad como mujer, reacciona furiosamente en contra de esta nueva situación:

Pero yo, mudando el traje,  
mudaré de libertad,  
perdiendo mi voluntad  
lo que gana mi linage...  
No sé cómo he de sufrir  
dexar tal hábito agora (Fol. 213v).

Después que su compañero de armas le recuerda que «Todo en fin está en su ser / mejor que en ageno está» (Fol. 2113v), Elvira canta las ventajas y el placer de ser hombre y cuenta cuánto pierde si ha de comportarse de nuevo como mujer:

Más me daba gusto aquí  
servir una montañesa  
aunque era gozar la empresa  
imposible para mí,  
que los tesoros del suelo.  
¡Oh! ¡Aquel salir a rondar,  
hazer señas, requebrar,  
coger un suspiro al buelo,  
ver un muger rendida  
confessar una flaqueza,  
darle con celos tristeza,  
y no querer que los pida.  
Verla llorar y enjugalle  
las lágrimas con la boca,  
volverla a lisonjas loca,  
de su hermosura y su talle.  
¡Pesia tal! ¡qué linda cosa! (Fol. 214r)

Como puede comprobarse, el que una mujer vaya vestida con hábito de hombre puede acarrear consecuencias un tanto complejas<sup>9</sup>. No es de sorprender que ello haya sido condenado con encono en sermones y decretos y que se convirtiera en foco de innumerables controversias y críticas (Bravo-Villasante, 191; 209-16).

#### LA ENUNCIACIÓN DEL TABÚ

Michel Foucault, al hablar de la lógica de la censura del sexo, explica así su mecanismo:

liga lo inexistente, lo ilícito y lo informulable de manera que cada uno sea a la vez principio y efecto del otro: de lo que está prohibido no se debe hablar hasta que esté anulado en

<sup>9</sup> En *El más galán portugués* se repite la misma idea: «que no pueden dos mugeres / ofender ninguna fama» (*Parte VIII*, Fol. 88r). Véase al respecto Mckendrick (en particular 315-23).

la realidad; lo inexistente no tiene derecho a ninguna manifestación, ni siquiera en el orden de la palabra que enuncia su inexistencia; ...se podría enunciar como (ley de) conminación a la inexistencia, la no manifestación y el mutismo (Foucault, 102-3).

En efecto, al intentar analizar la enunciación del sexo en el teatro, específicamente en las comedias de Lope de Vega que aquí nos ocupan, tenemos que enfrentarnos con el problema de la ausencia de su enunciación. Eso es, tenemos que examinar el hueco de la producción en función de lagunas y elisiones.

La descripción del cuerpo de la mujer o del hombre brilla por su ausencia. La elipsis es total. A manera compensatoria y, según los cánones petrarquistas, se describe la cabeza con gran detenimiento empezando por el cabello, y siguiendo por los ojos, la nariz, la tez, las mejillas, la boca, los dientes, las orejas e incluso, a veces, el cuello y por extensión el pecho. Prototipo de retrato puede ser el que hace Don Alonso de su amada en *El caballero de Olmedo* (Profeti, vv. 74-110). Además, como no se nombra el cuerpo en sí salvo bajo eufemismos como donaire, talle o figura, la mención de las manos<sup>10</sup> (con sus sortijas) y de los pies (particularmente los calzados en chinelas) gana una alta significación erótica como lo han demostrado sobradamente Francisco Márquez Villanueva (196) y David Kossoff, entre otros.

Si no se puede describir el cuerpo en sus partes anatómicas, la descripción de la desnudez se vuelve un tanto más conflictiva. En *Las famosas asturianas* D<sup>a</sup> Sancha, una de las cien doncellas que se entregan como parias al rey moro, supuestamente va desnuda para así afrentar a los caballeros leoneses que las escoltan al cautiverio. Mas la descripción de esa desnudez como hemos ya aclarado es imposible hacerla. Por lo tanto Lope no pasa más allá de nombrar la partes públicas (Zamora, vv. 2237-49):

|         |                                                                                     |
|---------|-------------------------------------------------------------------------------------|
| Osorio  | Que por todo el camino viene Sancha<br>los brazos y las piernas descubiertas?...    |
| Toribio | Los blancos brazos y los tiernos pechos<br>...los trae descubiertos por el campo... |

Mas luego se dice cuando Sancha entra en escena vestida ya que indudablemente no puede entrar sin ropa: «Pues ¿cómo vestida vienes / tú, que desnuda venías? (v.2325).

Si la descripción de la parte baja del cuerpo está anulada por las reglas de la moralidad y el decoro, el vocabulario reservado para el acto de la cópula es aún más restringido. Hemos encontrado el uso del verbo «conocer» con el significado bíblico únicamente en *El primero Benavides*, cuando Clara le cuenta a su padre cómo concibió a sus nietos:

Bermudo, rey de León,  
andando una vez a caza  
ése de quien cuenta, muerto,  
tan divinas alabanzas,  
me vió una noche en el bosque  
en una humilde cabaña,  
donde vino a recojerse  
sin gente, huyendo del agua.  
Conozíle y conozióme (Reichenberger, vv. 686-694).

<sup>10</sup> «Después del cabello y de los ojos, las manos constituyen un elemento fundamental en la seducción amorosa del siglo XVII,» comentario de Profeti a los versos 87-90.

En cambio el verbo «gozar» se usa reiteradamente con esta significación, tal como lo hemos podido comprobar en citas anteriores, de forma que su uso se particulariza por su connotación erótica. En *Los comedadores de Córdoba* queda clara su acepción de posesión sexual:

|              |                                 |         |               |
|--------------|---------------------------------|---------|---------------|
| Veinticuatro | ¿Quiere doña Beatriz su primo?/ | Rodrigo | Quiérole.     |
| Veinticuatro | ¿Goza a doña Beatriz su primo?/ | Rodrigo | Gózala.       |
| Veinticuatro | ¿Y Don Fernando?/               | Rodrigo | A tu sobrina. |
| Veinticuatro | Basta (Folio 223r).             |         |               |

En conclusión, queremos haber demostrado que Lope crea un discurso del deseo sexual a pesar de los límites y prohibiciones impuestos por los moralistas y por los cánones del concepto del amor neoplatónico. Aunque no se puede ni debe aplicar la modalidad de este discurso a la totalidad de su obra dramática, tampoco se puede denegar su existencia como se ha hecho demasiado a menudo. Al contrario, el mero hecho de que exista tal discurso representa un triunfo a la norma de bloqueo propugnada por el código del poder. Con la subversión del amor idealizado, Lope nos incita a penetrar en un mundo apasionado y vital, en el mundo «más humanizado» que conocía personalmente a fondo y que no quiso ni desdecir ni negar.

#### OBRAS CITADAS

- ARIES, Ph.; BÉGIN, A.; FOUCAULT, M., y otros: *Sexualidades occidentales* (Barcelona, 1982).
- BARBERA RAYMOND, E.: «An Instance of Medieval Iconography in *Fuenteovejuna*», *Romance Notes*, 10 (1968-69), 160-62.
- BOYER HARRIET, P.: «Las famosas asturianas y la mujer heroica», *Lope de Vega y los orígenes del teatro español* (Madrid, 1981), 479-84.
- FOUCAULT, MICHEL: *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber* (Madrid, 1978).
- GERLI, E. MICHAEL: «The Hunt of Love: the Liberalization of a Metaphor in *Fuenteovejuna*», *Neophilologus*, 63 (1979), 54-58.
- HESSE, EVERETT, W.: *Theology, Sex, the Comedia and Other Essays* (Madrid, 1982).
- KIRSCHNER, TERESA J.: «Función estructural de la puesta en escena en el teatro nacional –histórico– legionario de Lope de Vega». De próxima aparición en *Varia Editio Rerum Novarum: Studies in «Comedia» Text, Theory and Performance*.
- KOSSOFF, DAVID A.: «El pie desnudo: Cervantes y Lope», en *Homenaje a William L. Fichter* (Madrid, 1971), 381-86.
- MCKENDRICK, MELVEENA: *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the «Mujer Varonil»* (Cambridge, 1974).
- MARQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO: *Lope: Vida y valores* (Puerto Rico, 1988).
- PARKER, ALEXANDER A.: *The philosophy of love in Spanish literature. 1460-1680* (Edimburgh, 1985).
- ROGERS, EDITH: «The hunt in the *Romancero* and Other Traditional Ballads», *Hispanic Review*, 42 (1974), 133-71.
- RUBIO, ISAAC: «El teatro español del Siglo de Oro y los hispanistas de habla inglesa», *Segismundo* 33-34 (1981), 151-72.
- SMITH, PAUL JULIÁN: *Writing in the Margin* (Oxford, 1988).
- THIEBAUX, MARCELLE: *The Stag of Love: The Chase in Medieval Literature* (Ithaca, 1974).
- WEBER DE KURLAT, FRIDA: «La expresión de la erótica en el teatro de Lope de Vega. El caso de *Fuente Ovejuna*», en *Homenaje a José Manuel Blecuá* (Madrid, 1971), 673-87.