

**«QUE TODO LO FEO ES MALO / Y BUENO
TODO LO HERMOSO»: APROXIMACIONES A
LA ESTÉTICA DE LO FEO EN LOPE DE VEGA**

Coordinado por Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer y Claudia Jacobi

ÍNDICE

<i>Lo feo «es de Lope»: algunas notas teóricas a modo de introducción</i> (Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer y Claudia Jacobi)	7
<i>La fealdad masculina en la escritura épico-narrativa de Lope de Vega</i> (Marcella Trambaioli)	19
<i>«La gatomaquia» de Lope de Vega: lo feo y lo donoso</i> (Felipe B. Pedraza Jiménez).....	39
<i>«¡Oh hermosura mortal, cometa al viento!»: la estética de lo feo en la poesía de Lope de Vega y Quevedo</i> (Ursula Hennigfeld).....	59
<i>Ira en escena. Fealdad física y moral en Lope («El bastardo Mudarra» y «El castigo sin venganza»)</i> (Folke Gernert).....	87
<i>Estética feísta y discursos de amor carnavalescos en «La hermosa fea» de Lope de Vega</i> (Claudia Jacobi).....	111
<i>La belleza profanada: animalidad en «Peribáñez y el Comendador de Ocaña»</i> (Timo Kehren)	131
<i>El feo monstruo de la ley: Justicia imposible y masculinidad trágica en «El castigo sin venganza»</i> (Karin Peters).....	151

LO FEO «ES DE LOPE»: ALGUNAS NOTAS TEÓRICAS A MODO DE INTRODUCCIÓN

Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer (Universidad Complutense de Madrid)

Claudia Jacobi (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn)

La estética feísta, muy presente en autores barrocos como Francisco de Quevedo o Jerónimo de Cáncer, no suele relacionarse con la literatura dramática no burlesca, ni con un poeta como Lope de Vega. A pesar de que el teatro breve (en sus entremeses, jácaras, mojigangas...) se ha vinculado con frecuencia a las fiestas carnavalescas descritas por Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (1965)¹, la comedia sigue considerándose en muchos estudios como un oasis en el que la fealdad y la realidad más mundana desaparecen en pos de una idealización impregnada por el éxito del amor, los escenarios palaciegos o el carácter festivo². Sin embargo, la poética teatral de Lope de Vega contempla también la presencia de otros universos sociales, como el de los bandoleros, los rústicos, los corsarios, los gitanos, las alcahuetas, las busconas..., sin rehuir las representaciones de violencia y de sexualidad grotesca. La obra de Lope, en este sentido, se puede proponer como un buen muestrario del «canon de los temas sancionados y prohibidos» considerados en su época como sinónimos de «fealdad»³. La riqueza de la comedia nueva, desde luego, incluye muy distintos elementos y muy diferentes estéticas, propiciando la

¹ Ver Huerta Calvo, 2001 y 2008.

² Para la predominancia del tema amoroso, basta con echar un vistazo a la clasificación de la obra lopesca según se puede comprobar en la base de datos *ARTE-LOPE* (ver Oleza Simó dir., 2012-2020). Los datos denotan la importancia de la comedia (en 197 de las 424 obras recogidas en la base de datos), en la que se sitúan algunos de los más celebrados textos de Lope: desde *El perro del hortelano* o *La dama boba* hasta *La moza de cántaro*, pasando por obras con características genéricas más difusas como *Castelvines* y *Monteses*. Por su parte, para la concentración en torno a los géneros palaciego y urbano de la mayor parte de las comedias más celebradas de Lope, véanse los trabajos reunidos en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*, Pedraza Jiménez y González Cañal (eds.), 1996.

³ Kalivoda, Mayer, Robling y Zinsmaier (eds.), 1996, p. 1304.

aparición en ella de unos «monstruos de apariencia llenos»⁴ no exentos de fealdad.

De este modo, al final feliz y en boda de obras como *El perro del hortelano* se le contraponen los horrores trágicos sufridos por los amantes de *El castigo sin venganza* o *El caballero de Olmedo*. Frente a las innumerables damas hermosas de la comedia urbana y palaciega, se alude, como epítome de la fealdad, a las «vieja[s], / ya sin pestaña ni ceja, / con unos dientes postizos»⁵ en *La viuda valenciana* o a las damas gordas como un «rinoceronte, un elefante bestial»⁶, en *Los amantes sin amor*. Frente a los amores refinados de los caballeros cristianos en las comedias históricas, podemos mencionar el erotismo más canalla y venal de *El anzuelo de Fenisa*. Frente al mundo idealizado de comedias como *La cortesía de España*, saltan a la vista los bobos y rústicos de *La dama boba* o *El villano en su rincón*. Frente a los personajes elevados que protagonizan *Amor con vista*, aparecen también otros caracteres populares y toscos en *La villana de Getafe* o *La noche toledana*. Hasta en su poesía se deja seducir Lope por lo feo, como lo demuestra la burlesca pareja de amantes que protagoniza su último Cancionero: Tomé de Burguillos y la lavandera Juana, en la que —el enamorado no lo esconde— es posible «hallar algunas partes feas»⁷. Todos esos aspectos (lo erótico, lo ajeno, lo animal, lo rústico, lo monstruoso, lo grotesco...), en la medida en que son elementos desestabilizadores de lo que la sociedad de los Austrias consideraba bello, son también fuentes de la fealdad. Aunque no quepa duda de que existe lo feo en las tragedias del Fénix, hasta ahora, estos aspectos no han llamado la atención de la crítica lopianiana.

Los estudios sobre lo subversivo en la obra de Lope han preferido las categorías de lo horroroso y de lo poetológicamente transgresor, así como los motivos de la flaqueza humana y de la vejez femenina a lo «feo». La estética de lo feo en las obras trágicas de Lope no la niega ninguno de los investigadores que se han acercado a textos de la talla de *El castigo sin venganza* pero generalmente sin atender a ella de manera explícita. Es más frecuente incidir en que allí la gravedad del caso tratado de manera

⁴ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, p. 151, v. 36.

⁵ Lope de Vega, *Comedias. Parte XIV*, p. 912, vv. 1066-1068.

⁶ Lope de Vega, *Comedias. Parte XIV*, p. 198, vv. 2411-2412.

⁷ Lope de Vega, *Rimas del licenciado Tomé de Burguillos*, p. 193, soneto 7.

dramática no se recrea en los aspectos más grotescos de la historia⁸. Precisamente por eso es interesante notar el matiz que introducen Manuel Abad Gómez y Angelina Costa Palacios⁹ al hablar de otras piezas trágicas tempranas de Lope, como *Los comendadores de Córdoba* y *La contienda de García de Paredes y Juan de Urbina*, que para ellos forman parte indiscutiblemente de ese «teatro de horror» que se cultivó en el último cuarto del siglo XVI. A su juicio, las dos comedias citadas no solo presentan elementos trágicos (tema histórico, personajes elevados, estilo grave...) sino también otros propiamente «horrorosos»; así principalmente en el lenguaje violento y las escenas truculentas, crueles o sangrientas. Ignacio Arellano ha destacado la existencia de algunos personajes llenos de flaquezas, de ética más que imperfecta y comportamiento reprobable en las primeras comedias urbanas de Lope de Vega¹⁰. Aunque no lo indique de manera expresa el filólogo de la Universidad de Navarra, esas cualidades hacen de ellos un claro ejemplo de fealdad desde una perspectiva moral, en una línea ya planteada por Rosenkranz¹¹. Amelie Adde, por su parte, ha centrado su atención en la imagen de la vejez femenina que se puede observar en las obras de Lope¹² y varios críticos han insistido en las transgresiones de los códigos de amor neoplatónicos en ellas¹³. Con todo, son todavía pocos los que han ido más allá y se han planteado realizar un análisis en clave «feísta» de la obra del Fénix. En este sentido, quizá sea el reciente trabajo de Marcella Trambaioli uno de los pocos estudios que se ha ocupado explícitamente del tema. En «Quevedo, Lope y la mujer fea», Trambaioli ha demostrado que la fealdad femenina —presente también en Lope— puede asociarse con rasgos animales y vegetales o con los síntomas físicos que puedan remitir a la sífilis (cejas peladas, falta de pelo, palidez etc.)¹⁴.

La situación crítica que acabamos de describir sugería la necesidad de repensar la obra lopesca en función de los elementos propios de la estética

⁸ Una muy buena síntesis de los problemas que *El castigo sin venganza* ha suscitado, en este sentido, se puede ver en d'Artois, 2017.

⁹ Ver Abad Gómez, 1984; Abad Gómez y Costa Palacios, 1984.

¹⁰ Ver Arellano, 1996 y 1999.

¹¹ Ver Rosenkranz, 2015. Para un acercamiento a tales categorías como líneas por las que transita lo feo, ver además Eco, 2007, pp. 15-16.

¹² Adde, 1998.

¹³ Ver Ter Horst, 1976; Egido, 1978; Herraiz de Tresca, 1986-1988; Carrión, 1992; Kirschner, 1998; Wiedner, 2014; Jacobi, 2017.

¹⁴ Trambaioli, 2015.

de lo feo. Sus características se pueden encontrar en el teatro y la poesía del Fénix, aunque no ha sido tradicionalmente objeto de estudio de los investigadores de la literatura áurea. Por ello (o a pesar de ello), todavía cabe teorizar y profundizar más en este aspecto descuidado de la obra lopesca.

En cualquier caso, antes de dejar paso a los estudios de este volumen, es necesario constatar que hay una notable escasez de planteamientos teóricos y metodológicos sobre la fealdad en comparación con las reflexiones sobre la belleza. En su *Historia de la fealdad*, Umberto Eco afirma que, a lo largo de los siglos, los filósofos y artistas han insistido en definir el concepto de la belleza mientras la fealdad se ha presentado *ex negativo*, como lo opuesto a lo bello, constituyendo una noción deducida antes que explicitada¹⁵. Desde la Antigüedad Griega, en general, y desde Platón, en particular, domina la idea de la *καλοκαγαθία* (*kalokagathía*), término compuesto por los adjetivos, *καλός* ('bello') y *ἀγαθός* ('bueno'), de lo cual se puede deducir fácilmente que se establecía una relación metonímica entre la belleza física y moral, y, *mutadis mutandis*, entre la fealdad del cuerpo y del alma. En la obra de Lope, se problematiza ocasionalmente esta relación platónica entre la belleza y la fealdad, como se puede comprobar en las palabras de la doncella Teodor, quien considera «que todo lo feo es malo / y bueno todo lo hermoso»¹⁶. La afirmación tiene claras resonancias de Aristóteles, acaso mediadas por las palabras de Castiglione en *El cortesano*, que dice —en la traducción de Boscán— que «los feos comúnmente son malos y los hermosos buenos. Y puédese muy bien decir que la hermosura es la cara del bien: graciosa, alegre, agradable y aparejada a que todos la deseen; y la fealdad, la cara del mal: oscura, pesada, desabrida y triste»¹⁷. Es necesario recordar que, para Aristóteles, lo feo solo tenía derecho a ser representado en la escena teatral si llevaba los espectadores a la experiencia de la piedad y del temor (*eleos* y *phobos*) y a la purificación del alma de esos mismos afectos (*catarsis*). De todas maneras, lo verda-

¹⁵ Eco, 2007, pp. 8-20. Agradecemos asimismo, al respecto, las constructivas conversaciones que hemos tenido con Sofina Dembruk, investigadora que ha trabajado sobre la fealdad en la literatura francesa del Renacimiento, cuya ayuda ha contribuido decisivamente en la creación de este volumen.

¹⁶ Lope de Vega, *La doncella Teodor*, p. 207, vv. 313-314.

¹⁷ Castiglione, *El cortesano*, p. 516. Para la identificación de las ideas lopescas con las de Castiglione y la consideración de que lo bello es, en definitiva, lo que deleita, véase además la anotación a la edición de González-Barrera de *La doncella Teodor*, de Lope de Vega, p. 207.

deramente obsceno y truculento no tenía lugar sobre las tablas a la hora de pasar del papel a la representación. En su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), Lope rompe con el culto aristotélico y se atreve a proclamar la validez de algunos criterios considerados como «feos» según las estéticas classicistas: la hibridación de elementos trágicos y cómicos, la mixtura social, la polimetría y la flexibilización de las tres unidades, cuando menos, contribuyen a crear un ser monstruoso («la vil quimera de este monstruo cómico»¹⁸) que, sin embargo, era válido desde un punto de vista literario por ser «espejo / de las costumbres y una viva imagen / de la verdad»¹⁹.

Si volvemos los ojos a las corrientes europeas de pensamiento desarrolladas en los siglos XVII y XVIII, podemos comprobar que existe una gran multiplicidad de observaciones parentéticas y marginales sobre lo feo, concibiéndolo generalmente en contraposición a lo bello. Cabe mencionar a los filósofos británicos Edmund Burke, quien considera que «lo que verdaderamente se opone a la belleza no es la desproporción o deformidad, sino la fealdad»²⁰, y Francis Hutcheson, según el cual «la fealdad consiste solo en la privación de la belleza o en el defecto de la belleza»²¹. Asimismo, el teólogo alemán Christian Hermann Weisse define la fealdad como la «negación absoluta» de la belleza²² y el filósofo francés Lucien Bray señala que a la cuestión «¿Qué es lo feo? No hay uno que no responda: *Lo contrario de lo bello*»²³. Incluso Hegel retoma la oposición binaria de lo bello y lo feo, insistiendo, empero, en la subjetividad de esta dicotomía que cada cultura definiría de manera diferente:

[...] la belleza europea desagradaría a un chino o hasta a un hotentote, porque el chino tiene un concepto de la belleza completamente diferente al del negro... Y ciertamente, si consideramos las obras de arte de esos pueblos no europeos, por ejemplo las imágenes de sus dioses, que han surgido de su fantasía dignas de veneración y sublimes, a nosotros nos pueden parecer los ídolos más monstruosos, del mismo modo que su música puede resultar sumamente detestable a nuestros oídos. A su vez, esos

¹⁸ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, p. 255, v. 150.

¹⁹ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, p. 231, vv. 123-125.

²⁰ Burke, 1998, p. 95; en inglés en el original.

²¹ Hutcheson, 1973, pp. 74-76.

²² Weisse, 1830, p. 179; en alemán en el original.

²³ Para una introducción más extensa al tema que incluye también los conceptos de Schiller, Schlegel, Kant, etc., ver Zelle, 1998.

pueblos considerarán insignificantes o feas nuestras esculturas, pinturas y músicas²⁴.

Manifiestamente, lo «feo» sirve como categoría de oposición en la constitución del sujeto hegeliano. El «yo» se constituye oponiéndose al «otro constitutivo». En otras palabras, el «yo» afirma su propia «belleza» degradando todo tipo de alteridad como «fealdad». Apoyándose en las teorías de Hegel, su maestro, el filósofo Karl Rosenkranz concibe la primera exposición sistemática dedicada exclusivamente a la fealdad. En su *Estética de lo feo* (1853)²⁵, Rosenkranz retoma la dicotomía plurisecular de lo bello y lo feo, presentando un extenso inventario de las distintas manifestaciones de la fealdad que obtienen una cierta autonomía respecto a la belleza. La disolución de la forma, la desfiguración y la deformación son las pautas estéticas que definen la fealdad natural, espiritual y artística, según Rosenkranz. Sin embargo, Rosenkranz insiste en la posibilidad de la anulación de la fealdad por su transformación en comicidad. En esa misma línea, a finales del siglo XIX, Friedrich Nietzsche define la fealdad en términos de degeneración, descomposición y decadencia:

Lo feo se entiende como señal y síntoma de degeneración [...] Todo indicio de agotamiento, de pesadez, de senilidad, de fatiga, toda especie de falta de libertad, en forma de convulsión o parálisis, sobre todo el olor, el calor, la forma de la disolución, de la descomposición [...] todo esto provoca una reacción idéntica, el juicio de valor «feo» [...] ¿A quién odia aquí el hombre? No hay duda: odia la decadencia de su tipo²⁶.

Las actas del congreso *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen* (1991) editadas por el romanista alemán Hans Robert Jauss han venido a demostrar, de hecho, que la representación de la fealdad es una constante antropológica con categorías estéticas históricamente variables²⁷, que culminan en las poéticas de choque y de provocación de los siglos XIX y XX²⁸.

²⁴ Hegel, 1989, p. 131.

²⁵ Para su traducción al español, ver Rosenkranz, 2015.

²⁶ Nietzsche, 1973, p. 11.

²⁷ Jauss (ed.), 1991.

²⁸ Schönwälder, 2018.

Dada la disparidad de matices que pueden surgir en torno al concepto de «lo feo», más que formular una nueva definición de la fealdad, este volumen se propone estudiar sus manifestaciones concretas en la obra de Lope de Vega: cuáles son las funciones de las representaciones de lo feo y del discurso sobre lo feo en la obra del Fénix; cómo interactúa lo feo con los procedimientos cómicos; en qué medida la puesta en escena de la fealdad presenta una meta-reflexión sobre el arte, la cultura o la sociedad del Siglo de Oro; cómo hay que evaluarla desde la perspectiva de la producción y de la recepción de la obra literaria, etc. Las contribuciones presentan algunas reflexiones metodológicas sobre estas cuestiones desde diferentes puntos de vista estilísticos, estéticos, poetológicos y antropológicos, permitiendo una mejor comprensión de lo feo en la obra de Lope.

Marcella Trambaioli, en la primera contribución de este volumen, continúa el trabajo iniciado en su artículo de 2015 sobre la mujer fea y se ocupa, en esta ocasión, de las manifestaciones de la fealdad masculina en la poesía narrativa de Lope de Vega, demostrando que los caballeros feos presentan diferentes criterios de ‘alteridad’: suelen ser africanos, musulmanes, afeeminados...; situación que denota, en definitiva, la ideología conservadora que —en cuanto a la belleza o fealdad masculina y femenina— está presente en la obra de Lope.

Apoyándose en las categorías establecidas por Karl Rosenkranz, Felipe B. Pedraza Jiménez se concentra en las técnicas de representación literaria de lo feo, estudiando la impresión de ausencia de forma en *La gatomaquia*, así como las manifestaciones de lo burdo, lo brutal, lo frívolo, lo escatológico, lo obsceno sexual, lo vulgar y lo degradado. De esta manera, consigue demostrar en su artículo que lo feo no suscita solamente la repugnancia sino también la hilaridad y la simpatía del autor y de los receptores.

Ursula Hennigfeld, por su parte, atiende a la poesía de Lope desde un punto de vista diferente. En su artículo revisa desde una perspectiva antropológica los tratados renacentistas —de anatomía, sobre todo— que abordan la problemática de la fealdad. Los trabajos de Vesalio, Marot o Ylliricus le sirven para plantear un análisis del soneto «A la calavera de una mujer» (en comparación con el soneto de Quevedo que «Pinta el “Aquí fue Troya” de la hermosura») como si se tratara de una disección anatómica de tono macabro.

El teatro del Fénix está abordado en profundidad en los trabajos siguientes. En primer lugar, Folke Gernert discute las manifestaciones físicas que

aparecen relacionadas con la ira en una línea de pensamiento que surge con Galeno, muy presente en el teatro ya en Séneca, de quien bien podría haber llegado hasta Lope de Vega. La deformación de la cara y el enrojecimiento excesivo, que se presentan como una emoción particularmente «fea» en las mujeres, son indicios fisiológicos visibles —y feos— de la ira que están presentes en comedias como *La fuerza lastimosa*, *La dama boba*, *Laura perseguida*, *Fuente Ovejuna* o *Las bizarrías de Belisa*, por citar solo algunas de las que se estudian en el artículo.

Por el contrario, en su lectura de *La hermosa fea*, Claudia Jacobi analiza la profanación carnavalesca de los tópicos tradicionales sobre el amor y subraya que el discurso sobre lo feo sirve de fuente de comicidad, revelando mucho más sobre las fallas y las fragilidades psicológicas de los personajes que sobre su aspecto físico.

Timo Kehren se centra en la noción de la «animalidad» para estudiar en profundidad la fealdad de la «comedia nueva» según aparece representada en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Partiendo de la idea de que en el teatro la belleza de lo trágico solo puede encontrarse a partir de las imperfecciones de lo cómico (del mismo modo que en el Minotauro hay una parte humana —grave o trágica— y otra animal —cómica y amenazadora—) y considerando, además, que la fealdad emana en el drama lopesco de una nobleza corrompida, analiza la dicotomía entre lo bello y lo feo en el famoso drama de honor del Fénix.

Finalmente, Karin Peters aborda la fealdad moral de los personajes de *El castigo sin venganza* en un doble contexto: el feo «monstruo» que se construye en la tragedia lopesca se puede identificar en el gobernante, que se deja llevar por sus pasiones terrenales. Peters incide precisamente en los vicios, propios del cuerpo natural, que hacen que el Duque de Ferrara se desvíe hacia la anomia, negando así la rectitud y la justicia propias del cuerpo místico del buen gobernante. Asimismo, en su trabajo se pone de manifiesto también la fealdad de los otros personajes protagonistas: Cassandra será, pues, una nueva Medusa mientras que Federico no pasa de ser un «hermafrodita»²⁹.

Como parece claro con todo lo anterior, la multiplicidad de manifestaciones de «lo feo» que se dan cita en la obra de Lope es, sin duda, considerable y este volumen pretende apuntar en esa dirección, llamando la atención

²⁹ Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, p. 166, v. 1219.

sobre un tema poco explorado que —a nuestro parecer— todavía puede dar jugosos frutos. Y es que, después de todo, en el Siglo de Oro «lo feo» también «es de Lope».

Bibliografía citada

- ABAD GÓMEZ, Manuel, «Un romance cordobés en el teatro de horror, de Lope de Vega», en *El Barroco en Andalucía*, Manuel Peláez del Rosal y Jesús Rivas Carmona (eds.), Salamanca, El Almendro, 1984, pp. 14-15.
- _____, y Angelina COSTA PALACIOS, «La leyenda de los comendadores de Córdoba, posible fuente de “teatro de horror” en dos comedias de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Manuel Criado de Val (ed.), Madrid, EDI-6, 1981, pp. 125-142.
- ADDE, Amelie, «La vejez femenina en el teatro de Lope de Vega, noticias de una ausente», en *Imágenes de mujeres. Images de femmes*, Bernard Fouques y Antonio Martínez González (eds.), Caen, Université de Caen / Laboratoire d'Études Italiennes, Ibériques et Ibéro-Américaines, 1998, pp. 99-110.
- ARELLANO, Ignacio, «El modelo temprano de la comedia de Lope de Vega», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*, Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 37-59.
- _____, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 76-106.
- BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Adam Philips (ed.), Reading, Oxford University Press, 1998.
- CARRIÓN, María, «La función poética del armario: la alquimia y los procesos de figuración de lectura y escritura en *La dama boba* de Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, 43 (1992), pp. 239-258.
- CASTIGLIONE, Baldassare, *El cortesano*, Mario Pozzi (ed.), Madrid, Cátedra, 1994.
- D'ARTOIS, Florence, «1620-1635: La tragédie entre *gravitas* et *venustas*», en *Du nom au genre: Lope de Vega, la «tragedia» et son public*, Madrid, Casa de Velázquez, 2017, pp. 275-305.
- ECO, Umberto, *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen, 2007.

- EGIDO, Aurora, «La universidad de amor y *La dama boba*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 54 (1978), pp. 351-371.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Lecciones sobre la estética*, Raúl Gabás (trad.), Barcelona, Península, 1989.
- HERRAIZ DE TRESCA, Teresa, «Amor, discreción y dinero en *La dama boba* de Lope de Vega», *Letras*, 17-18 (1986-1988), 107-125.
- HUERTA CALVO, Javier, «Preliminares comparatistas: orígenes del teatro carnavalesco», en *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Laberinto, 2001, pp. 13-27.
- , «En los orígenes del teatro breve», en *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (dir.), Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 121-137.
- HUTCHESON, Francis, *An Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design*, Peter Kivy (ed.), La Haya, Martinus Nijhoff, 1973.
- JACOBI, Claudia, «Zum hybriden Liebesdiskurs bei Lope de Vega und Molière. Agnès — eine französische *dama boba*?», *Comparatio. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft*, 9 (2017), pp. 101-113.
- JAUSS, Hans Robert (ed.), *Die nicht mehr schönen Künste: Grenzphänomene des Ästhetischen*, München, Fink, 1991.
- KALIVODA, Gregor, Heike MAYER, Franz-Huber ROBLING y Thomas ZINSMAIER (eds.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 3. Eup - Hör*, Tübingen, Niemeyer, 1996.
- KIRSCHNER, Teresa, *Técnicas de representación en Lope de Vega*, Londres, Tamesis, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza, 1973.
- OLEZA SIMÓ, Joan (dir.), *ARTELOPE. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega, 2012-2020*, disponible en: <<https://artelope.uv.es/>>. Acceso: 7 de mayo de 2020.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., y Rafael GONZÁLEZ CAÑAL (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 1996.
- ROSENKRANZ, Karl, *Estética de lo feo*, Miguel Salmerón (ed. y trad.), Sevilla, Athenaica, 2015.

- SCHÖNWÄLDER, Lena, *Schockästhetik: Von der Ecole du mal über die letteratura pulp bis Michel Houellebecq*, Tübingen, Narr, 2018.
- TER HORST, Robert, «The True Mind of Marriage. Ironies of the Intellect in Lope de Vega's *La dama boba*», *Romanistisches Jahrbuch*, 27 (1976), pp. 347-363.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Quevedo, Lope y la mujer fea», *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, 19 (2015), pp. 271-308.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La doncella Teodor*, Julián González-Barrera (ed.), Kassel, Reichenberger, 2008.
- _____, *El castigo sin venganza*, Grupo Prolope (ed.), Barcelona, PPU, 2011.
- _____, *Comedias. Parte XIV*, José Enrique López Martínez (coord.), Madrid, Gredos, 2015.
- _____, *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica y anotada. Fuentes y ecos latinos*, Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado (eds.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- _____, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Ignacio Arellano (ed.), Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2019.
- WEISSE, Christian Hermann, *System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit. Theil 2*, Leipzig, Hartmann, 1830.
- WIEDNER, Saskia, «Ansätze ökonomischen Handelns in Lope de Vega *La dama boba* (1613)», en *Handel, Handlung, Verhandlung. Theater und Ökonomie in Spanien von der Frühen Neuzeit bis zum Beginn der Moderne (16.-18. Jahrhundert)*, Beatrice Schuchardt y Urs Urban (eds.), Bielefeld, Transcript 2014, pp. 113-136.
- ZELLE, Carsten, *Ästhetik des Hässlichen: Friedrich Schlegels Theorie und die Schock- und Ekelstrategien der ästhetischen Moderne*, en *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, Silvio Vietta y Dirk Kemper (eds.), München, Fink, 1998, pp. 197-233.

LA FEALDAD MASCULINA EN LA ESCRITURA ÉPICO-NARRATIVA DE LOPE DE VEGA

Marcella Trambaioli (Università del Piemonte Orientale, Vercelli)

En el Siglo de Oro el canon estético de la escritura áulica suele remitir a la belleza sin par tanto de hombres como de mujeres, si bien de acuerdo con las características del Barroco, que presenta el haz y el envés de todo aspecto de la realidad, no faltan ejemplos de fealdad tanto femenina como masculina. De manera que, aunque el Lope lírico nos ha acostumbrado a retratos femeninos de hermosura divina, en varios ámbitos de su inmensa producción artística no deja de incrustar viñetas de mujeres feas dignas de la corrosiva pluma quevediana¹. También se pueden rastrear referencias a la fealdad masculina, y al análisis de algunas de ellas, sobre todo en *La hermosa de Angélica* y en *La Circe*, que nos harán tropezar con las octavas gongorinas, dedicamos las páginas que siguen.

El Fénix, tal como lo testimonian sus retratos y el gran éxito que tuvo con las mujeres coetáneas, debió de ser un hombre guapo y de buen talle como la inmensa mayoría de los galanes de su teatro, pese a no compartir con ellos un noble nacimiento, lo que crea de por sí un cortocircuito con la aristocrática ideología de la época, según la cual la nobleza anda pareja con la hermosura. Lope tiene perfecta conciencia de ello², y es quizás por esto que, como contrapunto, en la comedia cómica alude, aunque sea en contadas alusiones, a la *deformitas*³ de algunos ilustres pero desa-fortunados

¹ Ver Trambaioli, 2015.

² Ver Portús, 1999, p. 165: «desde el primer momento Lope mostró un gran interés por difundir su efigie, que por aquellos años correspondía a la de un hombre apuesto y relativamente joven. Aunque en estos retratos solo aparece su busto, en su vestuario hay elementos que nos hablan de una condición noble, como la amplísima lechuguilla que le rodea el cuello»; Profeti, 1999, p. 46: «Nel 1598, nell'*Arcadia*, al riparo dell'alta nobiltà di Pedro Téllez Girón, il potente Duque de Osuna [...] Lope propone un ritratto che lo raffigura come perfetto cavaliere, con la sua gorgiera ed i baffi elegantemente profilati».

³ Ver a dicho propósito Cacho Casal, 2007, p. 10: «La retórica clásica atribuía mucha importancia a la risa como elemento clave para conseguir persuadir a un auditorio, y su estudio más detallado aparece en el *De oratore* (II, 216-340) de Cicerón y en la *Institutio oratoria* (VI, 3) de Quintiliano. Según estos autores, lo

pretendientes de las bellas protagonistas de sus piezas. Recordemos que en *El perro del hortelano*, Diana, contestando a Anarda, quien le pregunta por qué no se quiere casar con el conde Federico o con el marqués Ricardo, declara: «Porque uno es loco, otro necio»⁴. Es verdad que los dos adjetivos no se refieren al aspecto físico de los dos nobles, pero es también cierto que se trata de dos figurones, es decir personajes representados de forma ridícula que difícilmente se podrían asociar a una apariencia hermosa. Una situación análoga pero explícita es la que se produce en la secuencia dramática inicial de *La moza de cántaro*, donde doña María, desecha uno a uno los varones que por voluntad paterna aspirarían a su mano; a medida de que su criada Luisa los va reseñando, ella subraya los variados defectos de cada cual, y cuando llega el turno de don Pedro la dama, sin rodeos, llama la atención sobre su aspecto desagradable, afirmando que lo que ella desea mayormente es «No hallar / a mi lado hombre tan feo»⁵.

No obstante, es la poesía épico-narrativa el ámbito literario donde el madrileño puede afinar su pluma grotesca pintando figuras masculinas que se distinguen por algunos defectos físicos o incluso por un aspecto auténticamente monstruoso. A este respecto resulta ser una mina de ejemplos *La hermosura de Angélica* (1602), poema de raigambre ariostesca que bien se puede considerar una cifra literaria en octavas reales de la escritura lopesca, teniendo en cuenta todas las imágenes, tópicos, y motivos que allí se encuentran y que recurren asimismo en comedias y obras no dramáticas de su larga trayectoria artística.

No solo el motivo de la hermosura, a partir del título, ocupa un lugar privilegiado en el poema, sino que uno de los principales bloques diegéticos resulta una *amplificatio* del episodio clásico del juicio de Paris —origen mítico de la guerra de Troya—, quien otorga la palma de la belleza a Afrodita, provocando el despecho de Hera y Atenea. En síntesis: Lido, rey moro de Andalucía, pide la mano de Clorinarda, hija del califa de Fez, quien en la noche de bodas se muere por la aflicción que le causa el matrimonio combinado, y el viudo, antes de fenecer a su vez por el dolor sin dejar herederos, convoca un concurso de belleza para dejar el trono al hombre o a la mujer cuya hermosura resulte a la altura de la de su difunta esposa.

ridículo depende de lo feo y lo deforme (*turpitudō et deformitas*), que atañen tanto a los defectos morales como a los físicos».

⁴ Lope de Vega, *El perro del hortelano*, p. 110, v. 1610.

⁵ Lope de Vega, *La moza de cántaro*, p. 1001, vv. 119-120.

A raíz del pregón que se difunde por muchos reinos acuden a Sevilla numerosos concursantes, a cuya descripción —detallada o fugaz, según los casos— el poeta dedica los cantos III y IV. Tratándose de una continuación abigarrada del *Furioso* de Ariosto, participan en la selección varios vástagos de caballeros de aquel poema, pero los ganadores de la palma de la belleza no pueden ser sino Angélica y Medoro, que en los versos lopescos ya están casados. Sin embargo, Rostubaldo, que es uno de los más feos concursantes, no acepta el veredicto y desencadena un feroz conflicto armado en la urbe hispalense.

Considerando los destacados valores pictóricos de los versos con que Lope, a sabiendas, pretende convertir su pluma en un pincel (conforme al tópico clásico del *ut pictura poesis*⁶), no puede asombrar que los retratos de los concursantes se construyan con técnicas sacadas de las artes figurativas creando logrados efectos de cromatismo y de claroscuro⁷. Así pues, el desfile de damas y caballeros que se someten al examen de los jueces sevillanos nos depara una gama muy variada de tipologías estéticas, que comprende la belleza absoluta de la pareja protagonista, las imperfecciones de algunos y la tremenda fealdad de otros. En detalle, el poeta pasa reseña a los varones en el canto IV, deparando al lector una gradación estética que va de la belleza afeminada de Medoro a la fealdad hiperbólica de Cerdano, rey de Numidia. Y si en el caso de las mujeres los espantosos retratos remiten a la figura de la vieja carcamala y/o de la prostituta carcomida por la sífilis, en lo tocante a los hombres los paradigmas de *deformitas* corresponden al gigante y al salvaje.

El primer concursante que se aleja de cualquier ideal de armonía es Turcateo, hijo de Gradaso, personaje ya descrito por Boiardo y Ariosto como guerrero sarraceno —rey de Sericania— fiero y corpulento. Veamos cómo lo retrata la pluma lopesca:

de rostro desigual, de miembros fuerte,
scita en linaje, bárbaro en deseo,
en la guerra, ministro de la muerte;
en la arrogancia, Encélado o Tifeo,

⁶ Orozco Díaz, 1989, p. 39: «En pocos poetas españoles encontramos no solo una mayor cantidad de alusiones y referencias a pintores, sino también un mayor gusto por lo pictórico y por la pintura».

⁷ Ver Trambaioli, 2016.

que por su yerta barba y grande altura
llevar pretende el premio de hermosura⁸.

Según se echa de ver, su figura es la de un ser descomunal, metafóricamente asimilable a algunos titanes del mito grecorromano, así como a los fieros y beligerantes habitantes de Escitia, región del norte, que en las letras auriseculares se convierten en la población salvaje por antonomasia. A raíz de dicha connotación, a Lope le bastan unos pocos trazos para describir físicamente a este varón: la altura excesiva, los miembros robustos, la barba descuidada y el rostro desigual. Está claro que, conforme a su cuerpo deforme y desmedido, también la cara tiene que presentar notables imperfecciones, siendo en el conjunto un ejemplo acabado de fealdad masculina.

El segundo caballero realmente horrible que se atreve a desfilarse ante los jueces es Rostubaldo, hijo de Ferraguto, quien en los poemas italianos del canon de Ferrara es un caballero moro español, nieto del rey Marsilio. He aquí la detallada descripción que nos ofrece Lope a lo largo de tres estrofas:

En Rostubaldo la escultura mida
y en su persona bien compuesta pruebe,
si tomada del rostro la medida
tiene del un extremo al otro nueve;
ni menos piensa que su intento impida
el cándido cristal, la blanca nieve,
que así robusto y de color moreno
viene de alegres esperanzas lleno.

Negros los ojos, que a soberbia inclina,
de donde Amor las almas enlazara
si a la blandura y condición indina
del capitán robusto se inclinara;
un poco la nariz corva aquilina
tan bien le estaba a la serena cara
que, ya mirase altivo o ya suave,
le hacía hermoso, fuerte, honesto y grave.

⁸ Lope de Vega, *La hermosura de Angélica*, en Trambaioli, 2015, pp. 289-290, octava 7, vv. 49-56.

El torcido bigote, espesa y poca
bien puesta barba, alegre descubrían
con tal donaire la pequeña boca,
que como engaste los rubís tenían;
un bordado almaizal y blanca toca
la frente con mil plumas guarnecían
y, haciendo que su extremo al aire suba,
entra gallardo con morada aljuba⁹.

En la primera octava su figura descomunal, parecida a la de Turcateo, es retratada en términos escultóricos para subrayar su mole gigantesca y maciza; luego, en clave pictórica se destaca el color de su tez morena que, de por sí, contrasta radicalmente con la blancura de los hombres hermosos. La segunda estrofa ofrece dos detalles de la cara: los ojos negros, que intensifican el cromatismo oscuro del personaje, y la nariz aguileña que le otorga un aire animalizado, siendo, entre otras cosas, un rasgo típico de la iconografía del salvaje¹⁰. El último verso reúne una serie de adjetivos que, con ironía digna de la de Ariosto¹¹, lo connotan en clave jocosamente positiva. La última octava completa la pintura del rostro con la referencia al bigote, la barba y la boca, todos de una medida mesurada y, por lo mismo, inadecuada con respecto al cuerpo descomunal. Además, la burlona referencia metafórica a los rubíes, es decir los labios, sirve para otorgar un grotesco toque afeminado al retrato de un hombre bien feo. Se trata, como es sabido, de un detalle lexicalizado en la tradición poética petrarquista para pintar en términos preciosistas la boca de la dama.

Según anticipamos, en la economía del poema Rostubaldo está destinado a desempeñar un papel relevante en la continuación de la historia, lo que explica el pormenorizado retrato que el Fénix proporciona a sus lectores y

⁹ Lope de Vega, *La hermosura de Angélica*, en Trambaioli, 2015, pp. 292-293, octavas 15-17, vv. 113-136.

¹⁰ Ver Antonucci, 1995, p. 31, quien destaca a propósito de San Jerónimo: «En su “*Vita sancti Pauli*”, se cuenta cómo San Antonio, en el desierto, encontró a un hombrecito de nariz aguileña, cuernos en la frente y patas de cabra...».

¹¹ Ver Trambaioli, 2005, p. 122: «se equivocan los que se niegan rotundamente a reconocer que *La hermosura de Angélica* conserva varios rasgos de la ironía ariostesca, e incluso de la veta cómica de Boiardo. El Fénix volverá a aprovecharse de ambas y de su propio poema juvenil en su obra maestra del ciclo *de senectute: La Gatomaquia*».

el tono socarrón con que el yo paramimético hace hincapié en su absurda pretensión de presentarse al concurso de belleza cuyo resultado, por cierto, pondrá furiosamente en tela de juicio.

El siguiente caballero que tampoco brilla por su belleza corporal es Carpanto, hijo de Agricán, rey de Tartaria:

con turco traje y con robusta frente,
desnudo el brazo, levantado el manto,
alfanje al hombro del tahelí pendiente;
llenos los ojos de furor y espanto,
para atractivo amor inconveniente,
corvada la nariz, boca en exceso,
alto el bigote, retorcido y grueso¹².

Al igual que los demás, su figura y su temperamento son impactantes, pero en su caso el poeta se fija casi de forma exclusiva en los detalles del rostro: la frente es robusta, la mirada furibunda, la nariz deforme como la de Ros-tubaldo, la boca demasiado grande y, como si no bastara, lleva un bigote descomunal y retuerto. Según vamos viendo, las viñetas poéticas elaboradas según la estética de lo feo presentan unos elementos comunes a los cuales en cada ejemplo el poeta añade rasgos y aspectos peculiares.

No sorprende que también en el caso de Carpanto la voz narrativa ironice sobre su deseo totalmente fuera de lugar de participar en el concurso sevillano, quedando muy lejos de resultar atractivo incluso para una posible pareja. En íntima relación con este hecho apuntemos que en la trama argumental del poema Carpanto se prenda en balde de Belcoraida, hermosa princesa de Granada, y la persigue, actuando en un momento dado como el paladín francés enloquecido por la frustración amorosa. El detalle de los ojos llenos de furor anticipa, pues, su posterior caracterización orlándica.

Siguiendo el orden del desfile masculino, aparece luego Claridán, hijo de Malgesí, es decir el Malagigi de los poemas italianos que pertenece a una estirpe de traidores: la casa de Maganza. Su retrato ofrece rasgos opuestos a los de los primeros tres concursantes, ya que resulta

¹² Lope de Vega, *La hermosa de Angélica*, en Trambaioli, 2015, p. 294, octava 19, vv. 146-152.

de frente corto y alto de copete;
 el más pequeño del hermoso gremio
 más altas esperanzas acomete
 y, haciendo su beldad filosofía,
 en la virtud unida se confía¹³.

Diríase que la bajeza de su genealogía se refleja en su aspecto físico, caracterizado por las dimensiones reducidas, no solo del cuerpo, sino también de la frente. Este último detalle, además de aludir entre líneas al escaso cerebro que puede caber en un cráneo de tamaño pequeño, le permite a Lope referirse a un elemento costumbrista de la moda tanto femenina como masculina de su época. El copete es un mechón de pelo; según explica Covarrubias: «El cabello que las damas traen levantado sobre la frente llamamos *copete*. Unas veces es del propio cabello y otras es postizo. [...] Por nuestros pecados hoy usan los hombres copete, reprehendido antiguamente por Rocílides, por estas palabras: “*Masculum non decet coma*”»¹⁴. Así, pues, Claridán, además de ser bajito, tiene un aire afeminado y ridículo que lo acerca al lindo y al figurón del teatro.

El etíope Celauro no es feo de por sí, pero es negro y, aunque descrito como un campeón de su etnia¹⁵, no deja de ser «sombra / del más perfeto que la fama nombra»¹⁶. Cabe apuntar a dicho propósito que todos los caballeros feos o que no corresponden al ideal petrarquista de belleza, son africanos o turcos y, por ende, musulmanes, denunciando la postura ideológica necesariamente conservadora del autor. No es por casualidad que si en los fragmentos recortados para rematar los retratos el poeta se refiere a complementos como vestimentas y armas que evocan poblaciones extra-

¹³ Lope de Vega, *La hermosura de Angélica*, en Trambaioli, 2015, p. 294, octava 20, vv. 156-160.

¹⁴ Covarrubias, *Tesoro*, p. 604.

¹⁵ Ver Trambaioli, 2016, p. 117: «Su talle y encarnado le permiten competir con la blancura y los colores de los demás concursantes aludidos mediante una serie cromática a la vez preciosa y cálida, violenta y fría. A continuación, se produce el efecto de claroscuro esperado con la visión de sus dientes cándidos (v. 180) y sobre todo de los ojos: “en un vivo y blanco velo, / cual suele parecer cándido esmalte” (vv. 171-172). Como vemos, la prestancia de Celauro no se describe solo con técnica pictórica, sino también mediante referencias a la escultura y a la orfebrería».

¹⁶ Lope de Vega, *La hermosura de Angélica*, en Trambaioli, 2015, p. 295, octava 23, vv. 183-184.

europas: «almaizal», «aljube», «turco traje», «alfanje», «tahelí». Como única excepción, según queda dicho, destaca Claridán, quien, pese a ser blanco —italiano en concreto—, pertenece a una dinastía aciaga, representando otra clase de heterodoxia.

El último feísimo concursante que se atreve a desfilar ante los jueces, justo antes de que lleguen Angélica y Medoro con su nívea y deslumbrante hermosura, es Cerdano, otro personaje que va a desempeñar un relevante papel negativo en uno de los principales hilos argumentales del poema. De hecho, se prenda de Angélica y en el canto XII la roba, encerrándola en su esplendoroso castillo, con la esperanza baldía de que la hermosa mujer tarde o temprano ceda a sus requiebros. Más adelante, en el canto XVI, finge irse de viaje, y con la complicidad de sus esclavas etíopes logra sorprender a Angélica mientras se está bañando desnuda en el río, siguiendo, en cierta medida, el mítico patrón de Acteón¹⁷; con todo, la hermosa princesa consigue a su vez engañarlo, escapándose a última hora de sus lúbricas pretensiones. Cabe destacar que Cerdano, versión masculina de la fealdad absoluta, halla una perfecta correspondencia en Nereida, la concursante más espantosa que se enamora en vano de Medoro.

Fijémonos en que, pese a ser rey de Numidia, este personaje tiene orígenes humildes y es un «tirano», según revela la voz presentativa que lo evoca desde el principio como «horrible y feo»¹⁸, sin los irónicos matices que, como queda dicho, caracterizan a los demás pretendientes a la palma de la belleza. Es un hecho que Cerdano reúne todas las posibles tachas sociales y físicas: es africano, no es noble, se porta como un déspota, y su retrato grotesco presenta rasgos de animalización, a partir del nombre de pila que lo asimila a un jabalí. Pero veamos en detalle la viñeta satírico-burlesca que Lope le dedica en sus octavas:

la frente aguda, grande la cabeza
y, a imitación del jabalí cerdoso,

¹⁷ Ver Trambaioli, 2001a, p. 1281: dicho episodio del baño de Angélica «esboza la faceta negativa del motivo en cuestión: la hermosura que se entrega sin velos al agua y a la naturaleza acogedora es acechada y amenazada por la presencia de alguien ajeno a la escena. El acento sobre la sensualidad de las imágenes resulta aún más intenso, por la mirada voluptuosa de Cerdano que, al contrario de Acteón, asiste voluntaria y engañosamente al baño de la mujer».

¹⁸ Lope de Vega, *La hermosura de Angélica*, en Trambaioli, 2015, pp. 296-297, octava 27, vv. 209 y 215.

barba erizada, los cabellos yertos,
caídos labios, dientes descubiertos.

Muy poca parte de la luz visiva
goza el ojo siniestro y el derecho
della en eterno se despide y priva,
como el cuerpo gentil de andar derecho;
la espalda, de soberbia un poco altiva,
y hasta la barba levantado el pecho,
los brazos cortos, flojos, siempre envueltos,
torcidas las rodillas, los pies vueltos¹⁹.

La caricatura llama la atención del lector en los repugnantes detalles del rostro: la cabeza enorme contrasta con la frente aguda y chica parecida a la del jabalí al que alude la onomástica; la barba y los cabellos son los de un salvaje, además de armonizar con la susodicha animalización; los labios caídos, que ponen al descubierto los dientes —detalle que remite a su naturaleza predatoria—, aluden posiblemente a su edad avanzada; la vista es casi nula, evocando, de forma oblicua, al Polifemo monóculo del mito. El cuerpo no le va a la zaga a la cara, puesto que resulta torcido en todas sus partes, lleva giba, no tiene cuello y los brazos son desproporcionados. Más repugnante sería imposible, y lo llamativo es que a la *deformitas* se añade la falta de cromatismo que contribuye a inscribir al personaje en la luz absolutamente siniestra que le corresponde en tanto que malo de la película quien atenta a la virtud de la hermosísima protagonista. En este sentido, cabe notar que este episodio, basado en el tópico del amor capaz de ablandar incluso a las fieras, remite entre líneas al de Polifemo que se enamora de la ninfa Galatea, mito elaborado en la poesía lírica griega y recogido en las *Metamorfosis* ovidianas. Por otra parte, el paradigma del salvaje que, a la vez, conforma con evidencia al personaje de Cerdano, atribuye al rey de Numidia la «sexualidad agresiva, que lo impulsa a raptar y violar a las mujeres»²⁰.

En el canto V, en que se da cuenta del veredicto de los jueces, del enamoramiento a deshora de Cerdano y Nereida de Angélica y Medoro, y de la reacción furiosa de Rostubaldo, la voz presentativa, echando mano de un

¹⁹ Lope de Vega, *La hermosa de Angélica*, en Trambaioli, 2015, p. 297, octavas 28-29, vv. 221-230.

²⁰ Antonucci, 1995, p. 21.

precepto de neoplatonismo según el cual el amor se produce entre iguales, no puede evitar regañarle al hijo de Venus por haberse mostrado tan caprichoso:

Dime: ¿Por cuál razón, si alguna admites,
 los ojos de Cerdano enamoraste,
 donde apenas su luz entrar permites
 y por ellos sin puerta al alma entraste?
 ¡Oh, ciego Amor!, cuando la venda quites
 verás la fealdad que arder dejaste
 por el rostro de Angélica divino
 y de mirarla juzgárasle indino²¹.

Dicho comentario aclara la importancia del detalle de los ojos de Cerdano ajenos a la luz en su retrato grotesco: la belleza radiosa de la princesa del Catay no debería haber entrado por aquellos, tratándose de dos seres estéticamente antitéticos. En realidad, hubiera sido natural que el horrible rey de Numidia se enamorara de Nereida, tan espantosa como él: «¿No viste, Amor, los rostros desiguales / iguales en fealdad?»²².

En cuanto a Rostubaldo, el concursante cuyo aspecto repugnante es segundo tan solo al de Cerdano, se niega a aceptar que los jueces sevillanos hayan recurrido al canon de belleza clásico y armonioso que ha dado la palma a Medoro, quien, según él es «Un hombre que es vergüenza que se llame / hombre quien tanto a la mujer parece»²³. En cambio, Turcateo, en el canto VI, no solo se conforma con la sentencia, sino que arremete contra Rostubaldo haciendo hincapié en su aspecto descomunal capaz de asimilarlo al cruel gigante al que Ulises se tiene que enfrentar en la *Odisea*: «¿Nunca supiste que un tostado remo / acabó la arrogancia a Polifemo?»²⁴. Según vamos viendo, pues, en la escritura lopesca dicho cíclope se revela sutilmente uno de los paradigmas principales de la fealdad masculina.

²¹ Lope de Vega, *La hermosura de Angélica*, en Trambaioli, 2015, p. 315, octava 24, vv. 185-192.

²² Lope de Vega, *La hermosura de Angélica*, en Trambaioli, 2015, p. 316, octava 26, vv. 201-202.

²³ Lope de Vega, *La hermosura de Angélica*, en Trambaioli, 2015, p. 323, octava 48, vv. 377-378.

²⁴ Lope de Vega, *La hermosura de Angélica*, en Trambaioli, 2015, p. 330, octava 2, vv. 15-16.

Por cierto, no deja de resultar llamativo que un deforme y gigantesco escita reproche a Rostubaldo su fiereza y parentesco con el jayán homérico, pero está claro que la paradoja le sirve a Lope para subrayar la desafortunada reacción del personaje quien, como queda dicho, desencadenará un sangriento conflicto entre los participantes en el concurso.

El núcleo diegético que acabamos de analizar no es el único de *La hermosura de Angélica* que ofrece a Lope el pretexto para elaborar retratos de fealdad masculina. De acuerdo con las múltiples fuentes que el madrileño aprovecha para tejer poéticamente los hilos narrativos del poema, cuatro de los concursantes que huyen de Sevilla a raíz de la guerra —Liriodoro y Tisbe, Rolando y Roselida que ya constituyen dos parejas— terminan en una tierra salvaje, Bresilia, donde caen en manos de unos antropófagos. En este sentido, la referencia a Polifemo armoniza con una nueva alusión a la *Odisea*; recordemos que en el canto X aparece el pueblo de los Lestrígonos, también caníbales; por otra parte, un pueblo homónimo es protagonista de un episodio del *Innamorato* de Boiardo (libro II, XVIII).

Con vistas a describir a los salvajes, el poeta dispone de una larga tradición literaria e iconográfica²⁵ que los retrata con rasgos de fealdad animal y por ósmosis con la naturaleza circunstante:

Era su forma humana y de un velloso
cuero cubierta y por extremo ardientes
los vivos ojos, que un vellón cerdoso
mostraba apenas por las negras frentes,
ceñidas de un espino verde hojoso,
cuyas puntas agudas y pungentes,
trabadas en las cerdas intrincadas,
eran sus eslabones y lazadas.

Las plantas vueltas hacia tras ligeras,
como se ven los feos abarimos,
con que pueden trepar palmas enteras
y gozar de sus dátiles opimos²⁶.

²⁵ Ver Antonucci, 1995, p. 20: «La presencia del salvaje se rastrea en las artes figurativas y decorativas, en los textos religiosos, en las enciclopedias medievales, en obras literarias cultas, en los cuentos de tipo tradicional, en obras de reflexión filosófica y etnográfica».

Su cuerpo aparece escondido por un vello tan espeso que dificulta el reconocimiento de su forma humana, y lo mismo acontece con los ojos que se divisan a duras penas; la frente parece revestida con una vegetación inextricable; el adjetivo «cerdoso» los asimila a un jabalí como en el caso de Cerdano, y sus extremidades les permiten trepar a los árboles como primates²⁷. Con todo, dichos salvajes tienen leyes y viven en una sociedad organizada, al punto de tener un rey, Gosforostro, quien, de forma parecida a lo que había ocurrido con Cerdano, se enamora de la bella Roselida, de nuevo según el paradigma mítico de Polifemo y Galatea. También, el monarca salvaje, al igual que el desafortunado Rostubaldo, considera la belleza de los hombres extranjeros ajena a la virilidad, tachándolos de «afeminados»²⁸.

Según he tenido la oportunidad de subrayar en otro lugar, el nombre del rey de Bresilia es una «palabra que, con alguna aproximación, está compuesta por “Gofo”, que, según informa Covarrubias es “nombre bárbaro” que “vale tanto como grosero, villano en el talle y traje, en las razones y conversación”, y “rostro”. Su general es “Grifelino”, vocablo cuya raíz bien puede ser “grifo”, animal fantástico de los bestiarios medievales, medio águila y medio león»²⁹. Es decir, la onomástica de estos antropófagos sirve, por si hiciera falta, para remachar su naturaleza bestial y su estética monstruosa como en el caso de Cerdano.

Un Lope ya mayor vuelve a describir poéticamente un pueblo de caníbales en el canto I de *La Circe* (1624), donde Ulises narra a la maga su llegada a Lestrigonia, la tierra salvaje ya evocada por Homero y Boiardo³⁰. Su caracterización física corresponde de nuevo a la de Polifemo: «gigantes de estatura y de fiereza, / que dellos se admiró naturaleza», y, al igual que los

²⁶ Lope de Vega, *La hermosa de Angélica*, en Trambaioli, 2015, pp. 301-302, octavas 40-41, vv. 313-324.

²⁷ Ver Antonucci, 1995, p. 32: «Los rasgos definitorios del salvaje subrayan esta relación con la naturaleza inculta, con el mundo de los animales: un espeso vello cubre todo su cuerpo»; «La abundancia del vello, rasgo definitorio del salvaje folklórico».

²⁸ Lope de Vega, *La hermosa de Angélica*, en Trambaioli, 2015, p. 288, octava 3, v. 21.

²⁹ Trambaioli, 2003, p. 164.

³⁰ El propio Lope de Vega, en la *Jerusalén conquistada*, libro XIV, p. 159, se refiere de paso a dicha población: «le den puerto los fieros Lestrigonios».

habitantes de Bresilia, los caníbales presentan una sociedad organizada y regida por un príncipe: Antifates.

[Este] era de aspecto furibundo, horrendo,
fuera del natural límite humano;
la hirsuta barba y el cabello, haciendo
feroz el rostro, entre bermejo y cano,
daban temor [...] ³¹

Como se ve, la típica caracterización espantosa del salvaje se lleva aquí a las últimas consecuencias, tratándose de un antropófago que pronto va a tragarse a trozos algunos compañeros del héroe griego. Se trata, pues, de una imagen de fealdad absoluta evocada como reflejo de la naturaleza bestial del personaje que nos desplaza de las viñetas satírico-burlescas relativas a los concursantes de *La Angélica* a una narración épica con tintes macabros. El único elemento que permanece en el cambio de tono poético es el adjetivo «cerdoso» ³² que en el caso de Antifates se aplica a la barba sucia de la sangre de los griegos.

Más adelante, en el canto II, Ulises llega a Siracusa donde un pastor, que había sido soldado de Corinto, le avisa de que la isla es «habitación de cíclopes gigantes, / gente sin ley, república confusa» ³³. Al tratarse de la ralea del terrible Polifemo, a diferencia de los caníbales de Bresilia y los moradores de Lestrigonia, estos jayanes distan de connotarse como un pueblo regido por un pacto social.

A continuación se elabora la poetización de la leyenda de Acis y Galatea que, por cierto, no pertenece a la tradición homérica. No haría falta recordar que por los años en que Lope de Vega compone *La Circe* sigue vivo y candente su diálogo intertextual a distancia con Luis de Góngora, y mediante la composición de dicho fragmento está claro que el Fénix desea desafiar poéticamente al cordobés en su propio terreno ³⁴. Así, pues, en este

³¹ Lope de Vega, *La Circe*, p. 896, vv. 923-927.

³² Lope de Vega, *La Circe*, p. 896, v. 958.

³³ Lope de Vega, *La Circe*, p. 906, vv. 98-99.

³⁴ Blecua (en Lope de Vega, *La Circe*, p. 853): «Lope, con toda seguridad, pensó esta vez competir con Góngora. Al menos, como ya señaló Dámaso Alonso, el episodio de Polifemo en *La Circe* tiene “coincidencias que no son explicables por

libro de madurez, Lope vuelve a desarrollar, en su versión más acabada, el retrato del hombre feo, insertándolo en el contexto mítico del cual procede su paradigma, y lo hace no solo teniendo en cuenta sus propios ensayos juveniles, sino también considerando que el cisne andaluz había compuesto *La fábula de Polifemo y Galatea* como respuesta culterana a este motivo que, por lo visto, halla un lugar privilegiado precisamente en *La hermosura de Angélica*. Al fin y al cabo, la contraposición entre los dos temas centrales del poema gongorino —hermosura extremada y fealdad monstruosa— como «expresión de la “enorme *coincidentia oppositorum* que constituye el barroquismo”»³⁵ estaba en la base del largo fragmento comentado de aquel libro lopesco, y a Góngora, como parece evidente, no se le había escapado. No es un detalle menor que dicha obra había sido uno de los blancos privilegiados del escarnio con que don Luis había acogido la publicación de los libros áulicos del Fénix³⁶.

A la luz de estas consideraciones, la descripción lopesca del Polifemo de *La Circe* no puede resultar inocente. Ante todo, el espantoso jayán presenta una mole inmensa que supera la del cuerpo de todos los hombres descomunales que el Fénix había descrito en *La hermosura*: «vive en un alto

Ovidio, ni por Virgilio, ni por Anguilara o los más conocidos traductores e imitadores de las “*Metamorfosis*”».

³⁵ Orozco, 1984, p. 236.

³⁶ Yo misma sintetizo dicha actitud del cisne andaluz para con el Lope épico-narrativo en Trambaioli, 2016, p. 118: «Sabido es que a Góngora le gusta partir del ejemplo del madrileño para re-escribirlo con el objetivo de superarlo, además de burlarse con malicia de su pluma culta. Recordemos que don Luis compone el *Romance de Angélica y Medoro* como contramodelo del poema de abolengo ariotesco del Fénix, y se mofa con sarcasmo del mismo en el famoso soneto de cabo roto “Hermano Lope, bórrame el soné”, si es que la autoría es suya. También, se ha subrayado que algunos ámbitos claves en que se desarrolla la competición literaria y el diálogo intertextual entre los dos ingenios auriseculares son el género piscatorio, la figura del peregrino de amor y el bodegón poético que hallan justamente en este poema juvenil de Lope unos ensayos tempranos que Góngora bien conoce. Al respecto, no parece un detalle secundario que el cordobés elija la octava real para redactar su obra maestra»; más en general, ver Ponce Cárdenas (en Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, p. 19): «una acerba y enconada pugna por la *primacía* quedaba servida ante los escritores más fecundos de nuestra historia literaria: el campo de batalla donde estos habrían de dirimir sus méritos y diferencias no sería otro que el terreno de la épica, el *genus sublime* por excelencia».

monte Polifemo, que, mirándole, no he determinado / cuál es el monte»³⁷. Y si comparamos este fragmento con el gongorino, bien podría resultar una parodia del mismo: «Un monte era de miembros eminente»³⁸, pese a que, según hace notar Alonso: «La comparación del gigante con un monte se halla en casi toda la tradición de la leyenda de Polifemo, desde la misma *Odisea*»³⁹. Cabe apuntar, además, que don Luis no se detiene especialmente en el retrato del gigante, limitándose a añadir que es «negro el cabello» y «un torrente es su barba impetioso»⁴⁰. En cambio, Lope elabora la pintura poética de su hiperbólica fealdad, fijándose en los mismos rasgos con una notable *amplificatio*:

puesto que se ve proporcionado,
la frente mide con su verde extremo;
tanto, que el monte de árboles se vale
sobre las peñas, porque no le iguale.

Pero, por más que crezca, al fin le excede,
y es tal la pesadumbre de su exceso,
que se queja la mar de que no puede
dos montes sustentar de tanto peso;
no hay yedra que pared de muro enrede,
como la barba y el cabello espeso
e rostro y frente, en quien un ojo solo
imita al cielo mientras duerme Apolo⁴¹.

El rostro del gigante tiene más vegetación que el mismo monte, y la vista, caracterizada por la falta de luz, recuerda los ojos maltrechos de Cerdano más que la mirada del monóculo gigante gongorino («de un ojo ilustra el orbe de su frente»⁴²). También, si el ojo del jayán del cordobés se compara al sol («émulo casi del mayor lucero»), el del cíclope lopesco se asimila irónicamente a la noche.

³⁷ Lope de Vega, *La Circe*, p. 907, vv. 114-116.

³⁸ Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, p. 157, v. 49.

³⁹ Alonso, 1985, vol. III, p. 595.

⁴⁰ Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, p. 157, vv. 57 y 61.

⁴¹ Lope de Vega, *La Circe*, p. 907, vv. 114-128.

⁴² Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, p. 157, v. 51.

El Polifemo de Lope, tras declarar su vana pasión por Galatea, reivindica la hombría de su figura frente al aspecto afeminado de Acis, en términos muy parecidos a los utilizados por Rostubaldo y Gosforostro y totalmente ausentes en la interpretación gongorina de la leyenda:

[...] un hombre indigno [...] un mozo
que apenas tiene la señal del bozo.

Yo sí que tengo crespas barba y yerta,
como ha de ser en hombres belicosos⁴³.

A la vez, hace relucir como detalle de su pretendida belleza los «labios, tan gruesos como hermosos» que descubren «más blancos dientes que el marfil de Orisa»⁴⁴; adviértase que este pormenor de la boca parece recuperar, con variaciones, el que ya el poeta madrileño había utilizado para rematar el retrato de Rostubaldo. Además, con la misma furia con que el hijo de Ferraguto se burla con sarcasmo de Medoro y Angélica, el jayán vuelve a menospreciar la hermosura del joven enamorado de la ninfa, evocando un canon de pretendida belleza totalmente antitético con respecto al petrarquista, y conforme a la barroca estética de lo feo: «Querer con mi grandeza y hermosura / sus partes competir afeminadas, / era igualar al sol la sombra oscura»⁴⁵. Desde luego, será Galatea quien vuelva a poner las cosas en su sitio, después de la matanza de Acis, tachándolo de «fiero monstruo», y aseverando que «los cielos / ningún monstruo mayor han producido»⁴⁶. De estas réplicas en el *Polifemo* del cordobés no hay rastro.

Considerándolo todo, la reescritura lopesca consiste, pues, por un lado, en recuperar algunos rasgos de sus antiguas viñetas del hombre feo, imbricándolos con elementos ya utilizados por don Luis; por otro, en sintetizar lo más posible la narración de la fábula de Acis y Galatea —33 octavas frente a las 63 del competidor— amplificando, a la vez, su descripción. Mediante semejantes estrategias el Fénix pretende alejarse del ejemplo de Góngora, defendiendo la dignidad de sus octavas juveniles.

⁴³ Lope de Vega, *La Circe*, p. 910, vv. 231-234.

⁴⁴ Lope de Vega, *La Circe*, p. 910, vv. 238 y 240.

⁴⁵ Lope de Vega, *La Circe*, p. 911, vv. 265-267.

⁴⁶ Lope de Vega, *La Circe*, p. 913, vv. 361 y 363-364.

Con todo, en la etapa *de senectute*, Lope consigue parodiar muchos aspectos de *La hermosura de Angélica*⁴⁷, así como, de paso, *El Polifemo* de su gran competidor cordobés en el poemita satírico-burlesco de las *Rimas* de Burguillos. En efecto, en *La Gatomaquia* Zapaquilda tacha a Marramaquíz de «Polifemo de gatos»⁴⁸ justamente cuando, por los celos de Micifuf, la rapta. Como hemos visto a lo largo de estas páginas, dicha situación se relaciona con varios de los hombres feos que Lope ha retratado poéticamente. Tampoco se nos escapa que el madrileño atribuye el detalle grotesco relativo a los ojos, que en el poema juvenil caracteriza a Cerdano y en la madurez al propio Polifemo, al sabio Garfiñanto al cual Marramaquíz se dirige para solucionar su desesperación amorosa. En la silva II leemos que este gatazo, que por más señas vive «en una cueva oculta, / cuya entrada a las fieras dificulta, / como el de Polifemo, un alto risco», es «de un ojo resmellado y de otro tuerto»⁴⁹.

En definitiva, *La hermosura de Angélica* del Fénix nos ofrece una serie de sugerentes retratos de la *deformitas* masculina que acompañan y complementan las más abundantes viñetas en torno al tópico de la mujer fea. Y puesto que en el subyacente paradigma el modelo de Polifemo está presente en todas, es comprensible que en su vejez Lope de Vega nos brinde la cara y la cruz del mítico personaje sin olvidar que en el medio se ha dado a conocer la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora que representa un magistral contramodelo de poesía épico-narrativa. Por lo que el Polifemo de *La Circe*, así como el binomio Marramaquíz-Garfiñanto de *La Gatomaquia* no son sino la socarrona respuesta del Fénix al desafío gongorino, siendo parodia y autoparodia de un motivo, el de la fealdad masculina, que al escritor madrileño le había intrigado desde sus años mozos, sin imaginar que, a su pesar, hubiera dado pie a la composición de una de las obras culteranas de mayor complejidad y perfección formal de las letras auriseculares.

⁴⁷ Ver Trambaioli, 2001b, pp. 194-195

⁴⁸ Lope de Vega, *La Gatomaquia*, p. 188, silva v, v. 353.

⁴⁹ Lope de Vega, *La Gatomaquia*, p. 112, silva II, vv. 231-233 y 226.

Bibliografía citada

- ALONSO, Dámaso, *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos, 1985, 3 vols.
- ANTONUCCI, Fausta, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona / Toulouse, RILCE / Universidad de Navarra-LESO / Universidad de Toulouse, 1995.
- CACHO CASAL, Rodrigo, «El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro», *Criticón*, 100 (2007), pp. 9-26.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Ignacio Arellano y Rafael Zafra (eds.), Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- GÓNGORA, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Jesús Ponce Cárdenas (ed.), Madrid, Cátedra, 2010.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Temas del Barroco, de poesía y pintura*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1989.
- _____, *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia / Guipúzcoa, Nerea, 1999.
- PROFETI, Maria Grazia, «I ritratti del “Fénix de los Ingenios”», en *Nell’officina di Lope*, Firenze, Alinea, 1999, pp. 45-72.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «La trayectoria poética del motivo del baño en Lope de Vega: de *La hermosura de Angélica* al *Laurel de Apolo*», en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Münster, 20-24 de julio de 1999)*, Christoph Strosetzki (ed.), Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2001a, pp. 1275-1285.
- _____, «El viejo Lope se divierte: parodia y sátira literaria en *La Gatomaquia*», en *Per ridere. Il comico nei Secoli d’Oro*, Maria Grazia Profeti (ed.), Firenze, Alinea, 2001b, pp. 183-209.
- _____, «De las octavas reales al tablado real: la figura del indio salvaje en *La hermosura de Angélica* y *El premio de la hermosura* de Lope de Vega», *Annali dell’Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza*, XLV.1 (2003), pp. 155-177.

- _____, *La hermosura de Angélica. Poema de Lope de Vega*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert / Universidad de Navarra, 2005.
- _____, «Quevedo, Lope y la mujer fea», *La Perinola. Revista anual de investigación quevediana*, 19 (2015), pp. 271-305.
- _____, «Efectos de cromatismo y de claroscuro pictóricos en *La hermosura de Angélica*: cantera poética del joven Lope de Vega y subtexto del *Polifemo* de Góngora», en *Ut pictura poesis. Intersezioni di arte e letteratura*, Pietro Taravacci y Enrica Cancelliere (eds.), Trento, Università degli Studi di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2016, pp. 101-123.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Circe*, en *Obras poéticas*, José Manuel Blecua (ed.), Barcelona, Planeta, 1989, pp. 849-1225.
- _____, *La Gatomaquia*, Celina Sabor de Cortázar (ed.), Madrid, Castalia, 1982.
- _____, *La Jerusalén conquistada*, Joaquín de Entrambasaguas (ed.), Madrid, CSIC, 1954, 2 vols.
- _____, *La moza de cántaro*, en *Obras selectas*, Federico Carlos Sainz de Robles (ed.), Madrid, Aguilar, vol. I, pp. 999-1028.
- _____, *El perro del hortelano*, Mauro Armiño (ed.), Madrid, Cátedra, 2003.

LA GATOMAQUIA DE LOPE DE VEGA: LO FEO Y LO DONOSO*

Felipe B. Pedraza Jiménez (Universidad de Castilla-La Mancha)

Cuando Lope se dispone a escribir *La gatomaquia* (en fecha no muy alejada de su publicación en noviembre de 1634¹), tiene la convicción de «que no está el mundo para hablar de veras»². Emprende con soltura y aparente facilidad la construcción de una broma literaria y es plenamente consciente de su designio artístico: escribir, como tantos otros ilustres predecesores, «en materias humildes grandes versos» (v, 42). Estas «materias humildes» son, en sustancia, las que Rosenkranz incluiría en la categoría de «lo feo» (*das Hässliche*, en alemán, para mayor claridad). Hay una deliberada voluntad de provocar la impresión de la ausencia de forma: cuadros inconclusos, desviaciones arbitrarias de la trama argumental, digresiones ajenas a los temas y motivos centrales. No se persiguen simetrías, salvo en las parodias ridiculizadoras de los estructurados versos del petrarquismo y del cultismo gongorino. Se multiplican las salidas de tono, los contrastes violentos, las apostillas que evidencian la falsedad de los tópicos literarios. Se recrean actitudes mezquinas y sentimientos viles: apetitos innobles, miedos, celos vergonzantes, fanfarronerías grotescas... Se dedica amplio espacio a lo banal e intrascendente. Se cultivan las diversas formas de lo burdo, lo brutal y lo frívolo, lo escatológico, lo obsceno, lo vulgar y lo degradado. Se presenta un discurso en apariencia arbitrario, fortuito, que se teje a impulsos de incitaciones ocasionales muy poco justificadas por la estructura y sentido del poema.

Mantiene Rosenkranz que estas materias no producen placer por sí mismas: «Que lo feo puede dar lugar al placer parece un contrasentido tan

* Este trabajo es fruto de la investigación que viene desarrollando el Instituto Almagro de teatro clásico. Se incluye dentro del proyecto FFI2017-87523-P (I+D), aprobado por el ministerio de Economía y Competitividad.

¹ Ver Pedraza, 2008 [1981], pp. 205-212.

² Lope de Vega, *Obras poéticas*, p. 1379. Los textos de *La gatomaquia* se citarán siempre por esta edición, señalando el número de silva (en romanos) y el de verso o versos (en arábigos).

grande como el que lo enfermo o el mal lo suscitasen»³; pero reconoce que son poco menos que imprescindibles en la creación artística:

El arte permite la existencia de lo feo solo en combinación con lo bello; pero en esta conexión lo feo puede producir grandes efectos. El arte lo necesita [...] para una comprensión completa del mundo...⁴

Y matiza: «tiene que ofrecernos lo feo en toda la aspereza de su desorden, pero debe de hacerlo con la misma idealidad con la que trata lo bello», esencializándolo, despojándolo de lo accesorio y no característico⁵. Sin embargo, Lope parece encaminarse en el sentido contrario. *La gatomaquia* se entretiene en mil detalles circunstanciales, en peregrinos excursos manifiestamente impertinentes, en referencias objetuales que, según las doctrinas de la estética idealista, quiebran los designios de la obra de arte.

Los elementos caracterizados por la fealdad en la poco menos que exhaustiva taxonomía de Rosenkranz presentan matices muy diversos y contrastados. Como apuntó Gerardo Diego, pensando en las *Rimas de Burguillos*,

lo burlesco para Lope es, ante todo, la gracia y se distingue muy bien de lo festivo, tal como lo practica un Alcázar, o de lo sarcástico e íntimamente antagónico de un Góngora, así como de lo despiadado y esperpéntico de un Quevedo.⁶

En efecto, lo feo puede provocar la repugnancia, el íntimo rechazo de la realidad que se presenta bajo ese signo; pero no es infrecuente que, además, suscite la hilaridad y despierte la simpatía del creador y sus receptores. Lo feo y lo ridículo se nimban, a veces, de un halo de gracia, y el receptor los mira con ternura y cariño hasta olvidar las calidades objetivamente negativas de los referentes y de las técnicas artísticas utilizadas para representarlos.

Como el tópico manda buscar una coartada moral al arte, Lope encuentra amparo en un admirado creador de lo monstruoso y lo grotesco. Así lo expone en los textos preliminares de las *Rimas de Burguillos*:

³ Rosenkranz, 2018, p. 43.

⁴ Rosenkranz, 2018, p. 68.

⁵ Rosenkranz, 2018, p. 69.

⁶ Diego, 1963, p. 16.

conocerá el señor lector cuál es el ingenio, humor y condición de su dueño, y en muchas partes los realces de sus estudios entre las sombras de los donaires, a la traza que el Bosco encubría con figuras ridículas y imperfectas las moralidades filosóficas de sus celebradas pinturas...⁷

Pero con el Bosco solo le une la trasgresión de las normas al uso sobre la representación artística; sus versos se alejan de los perfiles hirientes, feroces, que adivinamos en las pinturas, y se complacen en una realidad, ciertamente estrafalaria, chocante, pero bienhumorada e irónicamente comprensiva, donde la fealdad presenta una cara amable y gratamente divertida. Caben en sus versos la protesta y el desahogo, pero lo que se busca en primera instancia es el consuelo y la diversión que ayude a «templar tristezas». Para ello, lo feo ha de representarse con el grado de ironía que permita no tomárselo en serio, y ha de adornarse con minúsculos detalles cómicos y líricos que deleiten al lector, sobre todo a su primer lector, el propio Lope.

La desproporción

La gatomaquia recorre muchas de las categorías de lo feo⁸. Está construida sobre una permanente desproporción: los gatos se convierten en protagonistas de una grotesca parodia de epopeya, en la que se suceden los ademanes ridículos que remedan las actitudes heroicas, y las comparaciones con los dioses míticos y los grandes personajes históricos y del mundo caballesc. En la escena del rapto de Zapaquilda (v, 296-391), Marramaquiz —que, para sorpresa del poeta, parece haber leído a Ovidio— se figura Hércules, Tamorlán, Paris, Galván...; en su furia se le pinta como a «Aquiles cuando en Troya / le dijeron la muerte de Patroclo»; se le equipara a Nerón, Polifemo o Plutón. Zapaquilda es «Elena de las gatas», Moriana o Hipodamia, y Micifuf encuentra sus correlatos metafóricos en Agamenón o Rodamonte.

⁷ Lope de Vega, *Obras poéticas*, p. 1334.

⁸ No cabe en este artículo un recorrido puntual y detallado por todas las manifestaciones del feísmo en *La gatomaquia*. Además, sería poco pertinente repetir aquí lo que ya he publicado en otros escritos sobre la parodia del petrarquismo, de la comedia o de las costumbres coetáneas (Pedraza, 1981; 2008 [1981], pp. 199-127; y 2003, pp. 227-240), aunque en alguna ocasión tenga que recurrir a las mismas citas y a razonamientos próximos a los ya impresos.

Lo irónico de las comparaciones se une a las travesuras dilógicas, como en la silva VI, en que el gato ofendido por el rapto de su esposa trata de mover en su favor a la asamblea felina y recurre a las técnicas consabidas de la *captatio benevolentiae*:

pues no pudiera en Grecia, en su Liceo,
ver más dotrina que en vosotros veo:
todos Platones sois, todos Catones... (VI, 256-258)

Como los protagonistas de los poemas épicos, los felinos sueñan disparatadamente con una pasión inmortal: «fuego de fénix que a los siglos dura» capaz de sobreponerse «a la muerte y al olvido» (VI, 264-265). Participan de todos los tópicos hiperbólicos que ha creado la literatura en torno al amor, los celos, el despecho, la amargura de verse despojado del ser amado por la fuerza: «Lloraba Micifuf, lloraba fuego, / que fuego lloran siempre los amantes...» (VI, 85-86).

La desproporción de estas imágenes queda particularmente subrayada por el contraste con otras que proceden de la realidad chusca, vulgar, vil (para usar la denominación de Rosenkranz). Elementos de la vida cotidiana cuya referencia cobra tintes grotescos (por inadecuados y chocantes) y que en ocasiones se contaminan de lo nauseabundo y repulsivo. Así, los gatos, como los caballeros andantes de tradición ariostesca, acuden, llamados por la hermosura de Zapaquilda (nueva Angélica felina), en artesas, en cofres y baúles, aunque alguno, que aspira a viajar de incógnito, surca las «azules / montañas de Anfitrite / [...] en una caja de orinal metido» (I, 232-236).

Los demonios de la gula

La gatomaquia constituye una espléndida relación de los elementos de la vida cotidiana en la España de su tiempo, pasados por el tamiz degradador de la zeratopeya o animalización, reducidos al tamaño y la condición de los gatos. No siempre se trata de los objetos, usos y costumbres mejor considerados socialmente. Llama la atención la constante presencia de las comidas, asunto, como bien se sabe, poco menos que extraliterario. Forster ya señaló que el personaje de ficción, el *homo fictus*, «desea poco alimento y necesita poco sueño, y está incansablemente ocupado en las relaciones

humanas»⁹. Los gatos de la cómica epopeya de Lope pertenecen, sin duda, a esta categoría imaginaria del *homo fictus*; pero, a diferencia de sus congéneres, están muy interesados en la alimentación. Frente a la exención aristocrática de la imperiosa necesidad de comer varias veces al día, habitual en los héroes de las epopeyas al uso, el *felis catus fictus* de los tejados madrileños da constantes muestras de una vil pulsión que lo arrastra a rapiñar con avidez todo género de viandas. Por lo común, no se trata de manjares delicados y de alto precio, a los que aluden las ficciones literarias para prestigiar a sus criaturas, sino de despojos, casquería y comidas populares, muy especiadas, que aprovechan los deshechos. La forzada predilección de los felinos se dirige a morcillas y asaduras, panzas, cuajares, pies de puerco, rellenos de huevos y tocino, morcones, algún trozo de queso, tal cual conejo, ratón o incauto pajarillo...

Contraviniendo el ascético desprecio con que las damas fictivas miran la materia alimenticia, las gatas de nuestro poema no pueden resistir su atracción, aunque, trasuntos al fin de la humana naturaleza, disimulen sus apetitos. Tan viva concupiscencia merece, naturalmente, la irónica censura del narrador. Así, Zapaquilda, más cerca en este punto del *homo sapiens* que del *homo fictus*, al recibir el presente de Micifuf,

mira si hay algo que primero coma:
ofensa del cristal de su belleza,
propia naturaleza
de gatas ser golosas,
aunque al tomar se finjan melindrosas... (II, 30-34)

Interesante, curioso y donoso traslado antropomórfico de un detalle al alcance de cualquier discreto observador: frente a los perros, que lo confían todo al olfato y que se acercan ansiosamente atraídos por la comida, los gatos, que fían mucho de sus narices pero no menos de su vista, se aproximan cautos, rodean a su presa, la miran al sesgo y desde arriba; en suma, actúan con un tiento y una circunspección (en el sentido común, pero también en el etimológico de la palabra) que recuerdan los melindres hipócritas con que la buena sociedad reprime (o reprimía hasta hace poco) sus impulsos gastronómicos.

⁹ Forster, 1961, p. 78.

La materia escatológica

Y naturalmente, el que come descome. Le van en ello la salud del cuerpo y el bienestar del alma, como subrayó el propio Lope en la canción «Ya pues que todo el mundo mis pasiones...», en la que el yo poético reflexiona jocosamente sobre la ridícula negación de estas necesidades fisiológicas en aras de una concepción idealizada de la realidad:

Reíme entonces yo de un licenciado
que, en todo su juicio,
me dijo que su dama cristalina
nunca tuvo tal género de enfado,
sabiendo que el timón del edificio
consiste en disparar la culebrina¹⁰.

En *La gatomaquia*, las alusiones escatológicas abundan mucho más de lo que es habitual en la ficción, particularmente si está escrita en verso. No faltan, sin embargo, modelos a los que seguir. Las epopeyas burlescas del Renacimiento italiano recurren con frecuencia a esta manifestación de lo feo. Así, en el latín macarrónico de Teófilo Folengo (*Martin Cocaio* en los papeles literarios), proclamado inspirador de *La gatomaquia*, podemos leer:

Altisonam cuius phamam, nomenque gaiardum
terrat tremat, barathrum metu sibi catat adossum¹¹.

Pero, frente a su guía, Lope nunca usa expresiones malsonantes como las que vemos en Quevedo, ni tan siquiera los eufemismos conceptistas, demasiado transparentes, que emplea Góngora en los poemas dedicados al Esgueva vallisoletano. Siempre recurre a perífrasis humorísticas, metáforas lejanamente formales o funcionales, o bien a describir, en un irónico juego metonímico, los efectos de los procesos a que desea aludir. Quevedo se percató de este rasgo y lo hizo constar en la aprobación del libro,

escrito con donaires, sumamente entretenido, sin culpar la gracia en malicia, ni mancharla con el asco de palabras viles, hazaña que hasta agora no he visto que puedan blasonar otras tales [*Rimas*] sino estas¹².

¹⁰ Lope de Vega, *Obras poéticas*, p. 1434.

¹¹ Folengo, *Baldus*, canto I, vv. 3-4, en *Le Maccherronée*, tomo I, p. 47.

¹² Lope de Vega, *Obras poéticas*, pp. 1330-1331.

Lo escatológico está ligado casi siempre a un sentimiento vil, en las antípodas de la majestuosidad que Rosenkranz atribuye a lo bello: el miedo. A los felinos de *La gatomaquia*, como a todos los animales, incluido el *homo sapiens*, y en contraposición al *homo fictus*, el miedo y el dolor les aflojan fatalmente los esfínteres. Garraf, el escudero del noble Micifuf, sufre el ataque del celoso Marramaquiz y se encuentra, sin poder evitarlo, «de miedo helado y de licor teñido» (II, 168). No quedan exentas las damas de esa pulsión incontrolable: cuando el desdeñado irrumpe furioso en la ceremonia de la boda, la novia, Micilda, «humedeció el estrado» (V, 250). El pánico, el dolor y la involuntaria micción se unen también en el relato de lances protagonizados por otros animales: un mísero ratón, con el que juega Marramaquiz antes de darle el golpe fatal y zampárselo (la crueldad o falta de empatía de la naturaleza bien puede competir con la humana), se encuentra «mojado de temor, de aliento falto» (IV, 292); y la mona, en la que monta Micifuf para visitar a su amada, recibe un bodocazo y huye desfavorida con

la mano en la almohada,
la parte occidental descalabrada
y los húmidos polos circunstantes
bañados de medio ámbar, como guantes. (I, 187-190)

Ya Rodríguez Marín subrayó la crueldad de las situaciones recreadas en *La gatomaquia*:

Toda la fauna [...] pasa por estas *humidades*; y es lo malo que nunca «se le van las aguas sin sentirlo, de puro contento», como a la Sanchica del *Quijote*, sino siempre de miedo y de dolor¹³.

Con todo, Lope confiere una gracia irónica y afectuosa, muy suya, a estas patéticas situaciones, lejos de las brusquedades y asperezas, del ánimo mortificador y ofensivo, que encontramos en otros poetas contemporáneos, entre los que, evidentemente, destacan Góngora y Quevedo. Podemos decir, con Cossío, que «en atención a lo donoso, perdónese lo poco pulcro»¹⁴.

¹³ Rodríguez Marín, 1935, p. 168.

¹⁴ Cossío, 1921, p. 327.

Lo obsceno sexual

No falta otra manifestación de lo feo, de acuerdo con la taxonomía de Rosenkranz: lo obsceno sexual, que es una variante de lo burdo¹⁵.

La antropomorfización de los felinos determina una desmedida presencia del amor y el sexo. La intensidad del celo invernal, que los hombres conocen bien porque se desarrolla en los tejados de sus casas y llega con fuerza a sus oídos, facilita el imaginar a los gatos dominados por una constante pulsión erótica, con olvido del limitado marco temporal en que se desarrolla. Los agonistas del poema, trasunto de los humanos y del propio creador, están permanentemente ocupados en cuestiones amorosas, viven poseídos por un «frenético erotismo, / enfermedad de amor, o el amor mismo» (V, 242-243) y «son del amor un índice perfeto» (IV, 68). El poeta contempla con una admirada sonrisa la tenacidad, paciencia y estoica capacidad de sufrimiento de estos galanes felinos en medio de los rigores climáticos de las noches de enero:

Pues sin gabán, abrigo ni sombrero,
Febo oriental le mirará primero
que él deje de obligar con tristes quejas
las de su gata rígidas orejas,
por más que el cielo llueva
mariposas de nieve cuando nieva. (IV, 97-102)

Sin duda, la última imagen, «mariposas de nieve», es uno de esos preciosos hallazgos con los que Burguillos sabe realzar las más humildes, prosaicas e incluso dolorosas realidades, como el tener que soportar una nevada a la intemperie.

En *La gatomaquia* el impulso erótico domina en cualquier tiempo: la acción se desarrolla en primavera, una época de sosiego para los felinos urbanos reales; pero los fictivos no descansan. Conviene señalar, sin embargo, que las referencias pura y directamente sexuales son más bien escasas. Los gatos, como dijo Lope de sí mismo, en esta materia «tienen más

¹⁵ Rosenkranz (2018, p. 227) es taxativo al respecto: «Toda representación de los genitales y de las relaciones sexuales en imágenes o palabras que no se refieren a la ciencia o a la ética y sean hechas por lascivia, es obscena y fea porque es una profanación de los santos misterios de la naturaleza». Claro que en *La gatomaquia* las referencias sexuales no provocan propiamente impulsos lascivos.

voz que carne»¹⁶. Mucho se habla del amor, de los desdenes, de los celos, pero apenas pasan de tres o cuatro las alusiones precisas a la actividad sexual¹⁷, casi siempre subrayando el paralelismo con episodios de la vida humana. Las entrevistas de las gatas con sus galanes en la cárcel se comparan con las relaciones de la infanta doña Sancha, hija del rey de León, y su amante, el conde Fernán González (Garci Fernández, según el texto de Lope), al que visitaba

en la oscura prisión del rey su padre,
dicen que con deseos de ser madre,
que había días que sin él estaba. (IV, 122-124)

Hay también una referencia digresiva a las enfermedades de transmisión sexual: «cuando a un amante viene la pelona» (VI, 330).

Sin duda, la más celebrada de estas alusiones aparece en el primer encuentro de Marramaquiz y Zapaquilda, en el que la gata adopta un gesto recatado y grave, «y con temor de alguna carambola, / tapó las indecencias con la cola» (I, 137-138). La imagen establece una correspondencia formal, como mandan los cánones del conceptismo, entre un elemento irrelevante de la vida cotidiana, los lances del juego de billar (*juego de trucos* en el siglo XVII), y la cópula. Pone el acento, no tanto en lo lascivo y lúbrico (lo humano, demasiado humano), cuanto en la sorpresa mecánica caracterizada por la rapidez, precisión e inevitabilidad del movimiento que conduciría a la penetración. Curiosamente, se trata de una secuencia deshumanizadora, que recuerda las de los dibujos animados, en un poema que personifica hasta el extremo a los animales.

Estas referencias se ensanchan si consideramos las connotaciones y el uso traslaticio de los términos que designan miembros del cuerpo felino: «las connotaciones sexuales del vocablo *cola* —mantiene Martín— son, por supuesto, múltiples en la literatura erótica, y puede significar tanto el órgano

¹⁶ La referencia se encuentra en una carta de setiembre-octubre de 1616 dirigida al duque de Sessa a propósito de sus amoríos con la actriz Lucía de Salcedo, *La Loca*: «no me han hallado otra pasión viciosa fuera del natural amor, en que yo, como los ruiñeños, tengo más voz que carne» (Lope de Vega, 1935-1943, tomo III, p. 258).

¹⁷ Ya Rosenkranz (2018, p. 230) señalaba esta circunstancia: «Para mitigar lo obsceno el espíritu usa la astucia de la ambigüedad, es decir, alusiones más o menos ocultas y enmascaradas».

sexual masculino como el femenino, al igual que el ano»¹⁸; o si vemos una metáfora de la fuerza de los instintos sexuales en esta descripción del acercamiento entre Marramaquiz y Micilda: «con que ya andaban de los dos las colas / más turbulentas que del mar las olas» (II, 347-348).

Como señala Martín, la epopeya burlesca «fortalece y homologa la sempiterna asociación de las gatas con las mujeres como animales que no se pueden controlar, y en cuya devoción el hombre no se puede confiar»¹⁹: «no hay que fiar de gatas melindrosas» (I, 290). Se le olvidó añadir a la comentarista que lo mismo hace con los varones y los machos, de cuya insensatez celosa, vengativa soberbia y enfermiza disposición para la competencia social y amorosa y sexual («¿Es Micifuf más sabio? ¿Es más valiente? / ¿Tiene más ligereza, mejor cola?»; I, 330-331) solo se pueden esperar las trágicas desdichas que, en clave bufa, relata la epopeya.

Contradicciones e incoherencias cómicas

Los amores gatunos dan ocasión a otra manifestación de lo feo y lo risible: las incoherencias morales y las contradicciones psicológicas de los personajes. Es un motivo reiterado en el teatro de Lope y sobre el que se sostiene una de sus obras maestras: *El perro del hortelano*. Como la condesa Diana, los gatos se empeñan en fingir, incluso ante sí mismos, querer lo que no quieren. Los protagonistas viven en una permanente tensión entre el deseo y la voluntad.

Marramaquiz, en medio del calvario del abandono de Zapaquilda, jura olvidarla, pero «amor no cumple lo que juran celos» (II, 123); busca el asesoramiento del sabio Garfiñanto (un gabinete gatuno de apoyo psicológico y moral), que le recomienda renunciar a esa pasión y buscar otra, de acuerdo con el consejo ovidiano, tantas veces glosado por Lope: «que no hay para olvidar a amor remedio / como otro nuevo amor, o tierra en medio» (II, 132-133).

El quejoso enamorado quiere seguir el consejo, pero se ve íntimamente escindido e incapaz de cumplir lo que pudo creer, en un momento de arrebató,

¹⁸ Martín, 2012, p. 412.

¹⁹ Martín, 2012, p. 419.

que eran sus firmes propósitos: «que amor en las venganzas se resfría, / emprende mucho y ejecuta poco» (II, 298-299).

Cuando se acerca a Micilda, en busca del equilibrio roto por los celos de Zapaquilda, se ve sometido a una nueva tortura:

llegándose más tierno y relamido [...] y, equívoco, fingiendo falso desprecio, descuidado olvido, en su venganza misma padeciendo... (II, 320-325)

Estas contradicciones son la evidencia de la debilidad, de la incapacidad para ser consecuente y firme, lo que implica una íntima desarmonía que, mirada desde lejos, provoca la risa. Pero, incluso en el caso del desdichado gato (una versión degradada de lo humano, que invita a la distancia y el despego), la risa se mezcla con cierta empática solidaridad, ya que el lector sabe que también él sufre, ha sufrido y sufrirá tribulaciones semejantes.

Fiel al esquema de *El perro del hortelano*, Zapaquilda, que había abandonado al infeliz Marramaquiz, siente el pellizco de los celos («que es propio efeto / de la que fue querida / sentir desprecio donde vio respeto», II, 350-352) y se enzarza, por dos veces, en una pelea con su rival. La primera supone el pírrico triunfo del amante desdeñado, «tan dulce es la venganza de los celos» (II, 397); pero el proceso de la historia lo devuelve a su calamitosa situación depresiva y al tormento que lo arrastra a la locura y la violencia (como a Orlando), y finalmente, lo conduce al delito (el rapto de la amada) y a la muerte.

La impronta quevedesca: los retratos

Cuando se escribieron las *Rimas de Burguillos*, hacía tiempo que corrían por los mentideros literarios las piezas menores de Quevedo, en las que había dado muestra de su extrema habilidad para el retrato burlesco que descompone la figura humana, la cosifica, acumula defectos físicos y subraya los rasgos más repulsivos. Cada retrato quevedesco es una certera antología de lo feo, donde su prodigiosa intuición encuentra, a través de una mirada desdeñosa, la expresión más hiriente y degradadora.

En el soneto 156 de sus *Rimas*, el mismo Apolo recomienda a Burguillos, si quiere teñir su pluma en oro: «bañalda en el ingenio de Quevedo». En *La gatomaquia* brilla ese noble metal estético que busca su materia en la fealdad. Así ocurre con la descripción del magullado Garraf, cuya triste figura se compara con los galloferos que piden limosna

manqueando de un brazo,
colgado de un retazo,
y débiles las piernas,
una cerrando de las dos linternas
por mirar a lo bizco... (II, 140-144)

Estos retratos burguillescos no siempre tienen la intención destructiva que creemos vislumbrar en el gran satírico. La descripción de Garfiñanto es tan grotesca como, en el fondo, autocompasiva: en el sabio despreciado por el mundo veía Lope un trasunto de su propia realidad. Sin embargo, en la pintura acumula fealdades, contrabalanceadas por la respetabilidad que le confiere su catadura moral:

cano de barba y de mostacho yerto,
de un ojo resmellado y de otro tuerto,
bien que de ilustre cola venerable... (II, 225-227)

Y en recuerdo tópico de un célebre romance quevedesco, recurre a una ridícula animalización para señalar que seguía los pasos del maestro del cinismo filosófico: «aquel que, de los hombres puesto en fuga, / metido en un tonel, era tortuga» (II, 237-238).

A lo largo de la epopeya encontramos otros esbozos que tiran del ingenio y de la expresión popular en el mejor estilo quevedesco. Marramaquiz «a Zapaquilda a lo traidor miraba» (II, 331); sumido en la angustia del amor despreciado, «tenía las mandíbulas de suerte / que era retrato de la muerte fiera» (IV, 204-205), y la gata, sorda a sus ruegos, respondía «con ojos zurdos de Nerón romano» (VI, 194).

Lo literariamente feo. Del gongorismo a la jácara

La gatomaquia está plagada de referencias a la vida cotidiana, vulgar, mostranca, de los tejados, cocinas y habitáculos de las casas madrileñas del siglo XVII. Sin embargo, no podemos olvidar que, como el libro en que se

inserta, tienen una fundamental dimensión crítico-literaria, y se dirige a un lector muy familiarizado con los géneros, escuelas, tópicos y recursos dominantes en su época. También los protagonistas de la acción (los erotizados gatos madrileños) están calados hasta los huesos de los textos poéticos, se nos revelan empedernidos lectores que retienen en la memoria los versos célebres de la tradición petrarquista y los lances de la épica, y son capaces de aplicarlos a cada situación vital.

También aquí tienen una manifestación preponderante lo feo, lo vulgar, lo tosco... Y también aquí Lope sabe infundir un interés, una singular originalidad, una deslumbrante brillantez que ha permitido que sus versos pervivan, incluso desgajados del conjunto narrativo, a lo largo de los siglos.

Porque *La gatomaquia* es una aguda parodia que, a diferencia de muchas otras, no nace del odio al objeto literario que se remeda, sino de un espíritu jovial, aunque melancólico, que se divierte a costa de las extravagancias de determinadas escuelas (el caso de Góngora) o de una inclinación amorosa, admirativa, que no deja de reconocer cuanto hay de desmedido, exagerado, disparatado, en tradiciones muy queridas y cultivadas por el propio autor, como el petrarquismo o la épica²⁰. Ciertamente, los comentarios metaliterarios que se prodigan en los versos, al poner en entredicho la verdad del discurso, degradan la tradición parodiada; pero, como señaló Novo, hay que leerlas

como homenaje (lo es toda parodia) y reafirmación (la ironía dice lo contrario de lo que dice) en una poética cultista de abolengo humanístico que, cuando se degrada, quiebra la sustancia de la poesía en sí²¹.

Precisamente, en nombre de esa tradición, Lope, velando por la pureza de la lengua, había atacado las novedades de léxico, sintaxis y construcción retórica de Góngora, que, en su opinión, «ha destruido gran parte de los ingenios de España con tan lastimoso ejemplo»²². En suma, el cultismo

²⁰ Frente a otras muestras del género, *La gatomaquia* es una «parodia en libertad», Pedraza, 2008, pp. 212-214. Véanse las interesantes reflexiones de Torres, 2008, en la misma línea.

²¹ Novo, 2010, p. 131. Ver también Vitiello, 1973; Pedraza, 1981; Sánchez Robayna, 1982; Gómez, 1996; etc.

²² Las palabras entrecomilladas pertenecen a la *Epístola séptima. A un señor de estos reinos*, de *La Circe*, al humanista segoviano Diego de Colmenares (Lope de Vega, *Obras poéticas*, p. 1264).

gongorino es una esencialización de lo feo, lo antinatural, lo monstruoso e ininteligible..., en radical oposición al ideal de pureza y claridad.

Sin embargo, en *La gatomaquia*, a través del heterónimo Burguillos, el Fénix parece haberse liberado de estas aprensiones y se lanza a una parodia risueña, despreocupada y bienhumorada, que aprovecha en beneficio propio los recursos más habituales del sistema gongorino: el hipérbaton, los cultismos, los neologismos de origen grecolatino, el abuso del gerundio y de las oraciones condicionales, la desmedida presencia de los versos bímembres, las metáforas conceptuosas y peregrinas...

No faltan censuras bienhumoradas y donosas a estos graves lunares (siempre desde la perspectiva del cultismo lopesco). Se ridiculizan cuando se señala que Zapaquilda, para consolar al celoso Marramaquiz, «le dijo en lengua culta...» (I, 378); o cuando se subraya que una mona «hablaba en lengua culta, y la entendía» (IV, 271); o cuando se pondera un romance de Micifuf, «poeta al uso, / que él tampoco entendió lo que compuso» (III, 48-49).

Sin embargo, con facilidad y frecuencia, se abandona la censura explícita y el discurso se desliza hacia el aprovechamiento humorístico de los neologismos caprichosos: el sabio Garfiñanto recomienda a Marramaquiz olvidar sus pretensiones, ya imposibles, con Zapaquilda: «que amor era cruel desabrimiento / en no reciprocándose las almas» (II, 269-270). O se vale de los jugueteos con la bimetración, la antítesis, los tecnicismos y las voces vulgares, como ocurre en la célebre descripción del zaquizamí de Ferrato en que se celebra la boda gatuna, ornado

con tanta maravilla,
que si un culto le viera,
es cierto que dijera,
por únicos retóricos pleonasmos:
«Pestañeando asombros, guiñó pasmos». (IV, 135-139)

O recurre al empleo del hipérbaton jocoso, cuya cima estética se encuentra en unos versos en que se alía con la traviesa apostilla metaliteraria para convertirse en una frase proverbial recordada por todos los hispanohablantes cultos. La gracia de la expresión ha llevado a olvidar la violencia cruel del lance descrito. Marramaquiz, «de celos y de amor perdido y loco», se lanza a una carrera destructiva entre los cachivaches de la cocina,

y con estas demencias y furores,
en una de fregar cayó caldera
(trasposición se llama esta figura)
de agua acabada de quitar del fuego... (IV, 363-366)

Otras «fealdades» literarias (no solo las gongorinas) son aludidas en *La gatomaquia*. En los primeros compases de la trama narrativa, hay una burlesca referencia a la «dulce cantilena» de Zapaquilda compuesta de acuerdo con un paradigma enteramente obsoleto: «en el arte mayor de Juan de Mena» (I, 88).

En otro momento, el objeto de censura es un género recentísimo y deslumbrante, pero sujeto a viva polémica por la materia degradada e indecente de que parte. La gata protagonista desdeña el romance grave de Micifuf, «pareciéndole versos a lo viejo», y pide una jácara. En un juego irónico, Burguillos se rasga las vestiduras ante la perversión del gusto y la moral:

¡tanto el mundo decrepito delira!
Aquí se resolvió la dulce lira,
y en dos lascivos ayes,
andolas, guirigayes
y otras tantas bajezas,
cantaron, pues, las bárbaras proezas
y hazañas de rufianes... (III, 64-70)

La sombra de la jácara se proyecta sobre el monólogo en que Marramaquiz expone su dilatado currículum de matón rufianesco. Entre las hazañas mayores se cuentan las habituales en el gremio, expresadas con voces propias de la germanía:

y de dos uñaradas
deshice a Golosillo las quijadas,
por gusto de una miza, mi respeto,
y le quité una oreja a Boquiflete [...],
sin otras cuchilladas que he tenido... (III, 276-284)

Digresiones y ripios

Pero las dos «fealdades» literarias cuya irónica presencia pesa más sobre *La gatomaquia* nada tienen que ver con el cultismo gongorino ni con las

antiguallas literarias o las modernas degradaciones de lo épico. Se trata de las digresiones y los buscados ripios.

Las digresiones son un recurso utilizado por Lope, a lo largo de su carrera de poeta épico, con abusivo entusiasmo. La burlesca parodia de sus últimos años da un giro irónico a ese expediente, en sus dos variantes fundamentales: la comparación impertinente dilatada y la apostilla reflexiva y sí es no es erudita. La primera consiste en un extenso excursus de diez, quince, veinte versos..., a veces más, que pone en paralelo los lances narrados con otros imaginarios, introducidos por locuciones fosilizadas como «No de otra suerte...» (I, 170-182), «No suele...» (I, 359-365; V, 152-159), «Como se suele ver...» (II, 89-93)... El poeta, con la libertad que le concede la parodia, exagera la distancia entre los términos de la comparación, o la falta de idoneidad y ajuste, y dilata el símil con detalles jocosos, ajenos por completo a su primer objetivo.

La apostilla reflexiva es el comentario, casi siempre irónicamente exaltado y entusiasta, sobre algunos de los temas o motivos que salen al paso en el relato. Ejemplo consumado de este expediente son las consideraciones sobre el amor con que se inicia la silva IV («Quien dice que el Amor no puede tanto...») y que se extienden a lo largo de 102 versos, acumulando reflexiones morales y psicológicas, datos de la experiencia personal del narrador, casos de la zoología, ejemplos históricos y míticos... En un juego metaliterario, el poeta presenta sus disculpas al lector por tan viciosa desviación y vuelve despreocupadamente al objeto principal de su relato:

Mas dejando cansadas digresiones,
que el retórico tiene por viciosas,
aunque en breve paréntesis gustosas,
presos los dos gatíferos campeones... (IV, 103-106)

Pero cae inmediatamente en una nueva comparación digresiva, caprichosamente traída por los pelos: «así la infanta doña Sancha al conde...» (IV, 120-124), o en una nueva glosa moral o histórica: «Condición de los celos, esconderse, / quererse declarar y no atreverse...» (IV, 137-146), que aplicada a las reacciones de los gatos, no puede sino provocar la sonrisa del lector.

El ripio es, sin duda, uno de los más humillantes defectos poéticos. La rima forzada e impertinente revela una invencible torpeza y obliga a dar entrada

en el poema a una forma extrema de lo casual y arbitrario, que arrastra al creador a la inconsecuencia grotesca que destruye la nobleza de la forma artística²³. Si admitiéramos, como sostiene Rosenkranz en su logomaquia idealista, que «el último fundamento de la belleza es la libertad»²⁴, la evidencia del sometimiento a las exigencias de un artificio tan poéticamente irrelevante como la consonancia, constituye, a los ojos de cualquier lector, una forma de lo feo. De ello se quisieron disculpar los contemporáneos de Lope parodiando uno de sus más célebres romances: «porque el consonante obliga / a lo que el hombre no piensa».

Tanto en las epopeyas como en el teatro, el poeta tuvo que caer muchas veces (demasiadas para sus rígidos censores) en la rima forzada. En *La gatomaquia* da un giro humorístico a esta sujeción, se pone el mundo por montera, va a la busca de consonancias poco menos que imposibles y sale del aprieto con una cómica pirueta: «y como Ovidio escribe en su *Epistolio*, / que no me acuerdo el folio...» (II, 128-129). Esta ridícula violencia permite, a veces, una risueña sátira de la precisión erudita:

como Ariosto dice,
a dieciséis de agosto
(que fue muy puntual el Ariosto)... (VI, 6-8)

La ostentosa presencia del ripio enlaza caprichosamente realidades de universos muy alejados, autoriza el empleo de voces peregrinas, extravagantes y en desuso, permite introducir chuscas explicaciones tautológicas..., de modo que lo que se presentaba como una muestra de lo torpe y lo burdo, un encadenamiento lamentable del estro poético a las limitaciones de la lengua y el ingenio, queda convertido en una puerta abierta a la imaginación, a la burla bienhumorada, a la incorporación de realidades vulgares y de voces extrapoéticas...

²³ En otro sentido, aplicado a la construcción de la fábula, Rosenkranz, 2018, pp. 209-219, reflexiona sobre lo «casual y arbitrario» como una forma de lo feo. También dedica un párrafo a la «rima obligada» como un recurso burlesco (p. 218); pero se refiere a un fenómeno distinto al que analizamos en *La gatomaquia*, la deformación de palabras o el uso de formas dialectales para conseguir la consonancia: «Este mal trato de la lengua tampoco es bello, pero [...] surge de la libertad a la que el mismo lenguaje ha dado lugar y por la que reír».

²⁴ Rosenkranz, 2018, p. 172.

En conclusión

La gatomaquia, como el conjunto de las *Rimas de Burquillos*, supone un cambio de la estética dominante en la obra de Lope de Vega. Entre las marcas esenciales de este giro está el aprovechamiento de lo feo, la presencia de realidades vulgares y mostrencas, la antropomorfización grotesca de los gatos, la desproporción entre las realidades evocadas y los elementos empleados en la evocación, la presencia de la comida y la gula, lo escatológico, lo obsceno, las inconsecuencias morales y psicológicas o las extravagancias, antiguallas y torpezas literarias. Todos estos elementos que podrían conducir a una amarga visión del mundo y destilar rencores y amarguras, se trasmutan en la pluma de Lope y se convierten en juegos irónicos, imágenes humorísticas, divertidos lances y una cariñosa distorsión del instrumental poético. La fealdad se resuelve en gracia y donosura con las que el poeta y sus lectores han templado tristezas y olvidado melancolías a lo largo de casi cuatro siglos.

Bibliografía citada

- COSSÍO, José María de, «Notas de un lector. Las *Rimas del licenciado Tomé de Burguillos*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 3 (1921), pp. 321-330.
- DIEGO, Gerardo, «Las *Rimas* de Lope», prólogo a su edición de las *Rimas*, Madrid, Taurus, 1963, pp. 7-40.
- FOLENGO, Teofilo, *Le Maccherronée*, «Scrittori d'Italia», núms. 10 y 19, Bari, Laterza, 1911, 2 tomos.
- FORSTER, Edward Morgan, *Aspectos de la novela*, Francisco González Aramburu (trad.), Xalapa (Veracruz), Universidad Veracruzana, 1961.
- GÓMEZ, David A., «(Auto)parodia y renovación en las *Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos*», *Thesaurus*, 51.1 (1996), pp. 45-65.
- MARTÍN, Adrienne, «Erotismo felino: las gatas de Lope de Vega», *Analecta Malacitana*, 32 (2012), pp. 405-420.
- NOVO, Yolanda, «La imagen del humanista teorizador: poética y metapoética de Lope de Vega (en filigrana sonetística)», *Rilce*, 26.1 (2010), pp. 118-138.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «La parodia del petrarquismo en las “*Rimas de Tomé de Burguillos*”», en *Homenaje a Torrente Ballester*, Salamanca, Caja de Ahorros de Salamanca, 1981, pp. 615-638.
- _____, *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Laberinto, 2003.
- _____, *Lope de Vega, genio y figura*, Granada, Universidad de Granada, 2008; incluye reed. de «El desengaño barroco en las “*Rimas de Tomé de Burguillos*”», *Anuario de Filología* (Barcelona), 4 (1978), pp. 391-418, y «*La gatomaquia*, parodia del teatro de Lope», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. I Congreso internacional sobre Lope de Vega (Madrid, 1980)*, Manuel Criado de Val (ed.), Madrid, EDI-6, 1981, pp. 565-580.
- PINCIANO, Alonso López, *Obras completas. I. Filosofía antigua poética*, José Rico Verdú (ed.), Madrid, Biblioteca Castro, 1998.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, estudio, edición y notas de *La gatomaquia*, de Lope de Vega, Madrid, Castilla, 1935.

- ROSENKRANZ, Karl, *Estética de lo feo*, Miguel Salmerón (trad.), Sevilla, Atehnica, 2018; primera edición alemana: *Ästhetik des Häßlichen*, Königsberg, Bornträger, 1853.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, «Petrarquismo y parodia (Góngora y Lope)», *Revista de Filología (Universidad de La Laguna)*, 1 (1982), pp. 35-48.
- TORRES, Isabel, «Lope de Vega's *La gatomaquia* and positive parody», *Calíope*, 14.1 (2008), pp. 5-22.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Epistolario*, Agustín G[onzález] de Amezúa (ed.), Madrid, Real Academia Española, 1935-1943, 4 tomos. Facsímil: 1989.
- _____, *Obras poéticas*, José Manuel Blecua (ed.), Barcelona, Planeta, 1969.
- VITIELLO, Justin, «Lope de Vega's *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza*, 15 (1973), pp. 45-123.

«¡OH HERMOSURA MORTAL, COMETA AL VIENTO!»: LA ESTÉTICA DE LO FEO EN LA POESÍA DE LOPE DE VEGA Y QUEVEDO*

Ursula Hennigfeld (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf)

El tercer volumen del grupo investigador «Poetik und Hermeneutik» está dedicado al dilema de una «estética de lo antiestético» y, por tanto, a lo feo¹. Tal y como confirman las contribuciones del libro, lo feo asoma tanto en las literaturas clásicas, griega y latina, como en la Edad Media, el Barroco y en siglos posteriores. Se trataría, por tanto, de una constante antropológica. Sin embargo, un cotejo diacrónico muestra que las pautas estéticas son históricamente variables y que, consecuentemente, las ideas de belleza y fealdad han cambiado. En relación con la *Farsalia* de Lucano, Manfred Fuhrmann escribe lo siguiente sobre la función de lo feo: «los objetos horrorosos y repugnantes representan una realidad irremediablemente caduca y ya inaccesible a la cuestión sobre su sentido»². Odo Marquard propone analizar lo feo en el contexto de la tesis freudiana según la cual el arte es el retorno de lo reprimido³. Freud asigna al arte una doble función: puede ser tanto protesta —es decir, revelación de una realidad verdadera reprimida— como narcótico —esto es, evitación de una realidad terrible reprimida⁴—.

Llama la atención que las contribuciones sobre la «estética de lo antiestético» pasen por alto el Renacimiento e ignoren por completo la literatura española (en especial la de los Siglos de Oro). Por ello, en lo que sigue se analizará, con algunos poemas de valor ejemplar, la estética de lo feo en la poesía de Lope de Vega y Quevedo y se examinará si lo feo (siguiendo la tesis de Fuhrmann) es indicio de una experiencia crítica de la realidad⁵.

* Traducción de Virtudes Mayayo García.

¹ Jauss, 1968, p. 11.

² Fuhrmann, 1968, p. 51 (la traducción es nuestra). Fuhrmann distingue aquí entre lo feo, lo horroroso y lo repugnante.

³ Marquard, 1968, pp. 391-392.

⁴ Marquard, 1968, p. 392.

⁵ Las tesis centrales de este artículo las desarrollé por extenso en mi tesis doctoral; Hennigfeld, 2008.

1. Anatomía y literatura en el Renacimiento

Especialmente en el Renacimiento, existe una estrecha relación entre texto y cuerpo, así como entre literatura y anatomía, tal y como ha expuesto de modo convincente Jonathan Sawday⁶. Nancy Vickers también ha demostrado que existe un parentesco entre las descripciones poéticas de las partes del cuerpo de los *blasonneurs* franceses y los tratados anatómicos⁷. De hecho, los *blasonneurs* eran llamados por sus coetáneos también *anatomistes*. Según Sawday, con Andrés Vesalio (Andreas Vesalius) se inicia un cambio de paradigma que privilegia al ojo y que se basa en una coexistencia de imagen y texto⁸.

En 1543, con *De humani corporis fabrica*, Vesalio lleva a cabo una transformación «profunda» de la imagen del cuerpo. Esta obra fundamental de anatomía consta de seiscientas páginas escritas en latín ciceroniano y unas doscientas cincuenta ilustraciones de disección de cadáveres. Ya solo la imagen del frontispicio pone de manifiesto su novedad: Vesalio es a la vez profesor, demostrador y disector. Era habitual que el profesor diera la clase desde su cátedra mientras un demostrador iba señalando las partes del cuerpo que se mencionaban y un barbero realizaba los cortes requeridos. Sin considerar los nuevos conocimientos médicos (origen exacto de la vena ácigos por encima del corazón, ausencia de sutura intermaxilar, etc.), con Vesalio inicia su ascenso la anatomía humana como disciplina⁹. Asimismo, la representación visual de la anatomía humana cambia con el paso de la disección animal a la humana. Por primera vez, las ilustraciones dejan de ser un mero adorno; se invierte la relación entre imagen y texto, ya que ahora el texto explica lo que se ve en las ilustraciones. Las imágenes documentan la disección gradual; cada ilustración se va adentrando cada vez más en el interior del cuerpo humano. Con Vesalio comienza la ejercitación

⁶ Sawday, 1995.

⁷ Vickers, 1997, pp. 3-21.

⁸ No obstante, aquí cabría añadir que el inicio del estatus privilegiado del sentido de la vista es claramente anterior a Vesalio: Leonardo da Vinci ya coloca la vista por encima de los demás sentidos; Vinci, 1990, p. 138.

⁹ Carlino considera la aparición de *De humani corporis fabrica* «a turning point in the history of anatomy»; Carlino, 1999, p. 3.

de la mirada dirigida al cuerpo humano y la transformación del cuerpo en texto¹⁰.

Así pues, con Vesalio la imagen del cuerpo experimenta una transformación decisiva: mientras que en el Medievo aún se creía que el cuerpo se recomponía *post mortem*, ahora la fragmentación del cuerpo se considera irreversible¹¹. En la fase inicial de la anatomía humana, anatomistas y artistas trabajaron conjuntamente para lograr una imagen fiel de la naturaleza física del ser humano. Este es integrado en un sistema de validez universal; la anatomía demuestra la pertenencia del individuo a un orden superior. El cuerpo real se convierte en cuerpo científico. Este cuerpo será receptáculo del alma, máquina (con Descartes) y territorio¹².

Sawday toma en consideración la importancia de Vesalio y de la anatomía humana al calificar la cultura del Renacimiento de «culture of dissection»¹³. En el Renacimiento, el cuerpo se empieza a fragmentar y recomponer. El cuerpo se convierte en esta época en «“locus” of all doubt», en territorio del otro: «It was as if the body had been rendered, in philosophical terms, alien territory»¹⁴. En el cuerpo se localiza un «obdurate refusal to acknowledge the mastery of the thinking and speaking “I”»¹⁵. La soberanía del sujeto se ve comprometida por el cuerpo. Este se desintegra en el cuerpo fisiológico de la medicina y en el cuerpo pornográfico del placer. Al igual que un territorio desconocido, el cuerpo tiene que ser explorado cartográficamente y conquistado. Se ve como un libro escrito por Dios que el anatomista trata de descifrar. Mediante la decodificación de la fuente original, el anatomista pretende reconstruir el texto del cuerpo e integrarlo en un sistema coherente. El cuerpo y el texto establecen una relación recíproca, ya que el conocimiento del cuerpo se transforma (por escrito), a su

¹⁰ No obstante, se podría decir igualmente que el texto se transforma en cuerpo o que el cuerpo se construye a partir de textos, ya que el conocimiento anatómico del siglo XVI procede en gran parte de tratados de Avicena, Haly Abbas y Al-Razi que Gerardo de Cremona tradujo del árabe en la Escuela de Traductores de Toledo. La mayoría de estos escritos se basan en la anatomía de Galeno; ver Sonntag, 1989, p. 63.

¹¹ Corbine, Courtine y Vigarello, 2005, p. 344.

¹² Hettche, 1999; Stukenbrock, 2001.

¹³ Sawday, 1995, p. VIII.

¹⁴ Sawday, 1995, p. 88.

¹⁵ Sawday, 1995, p. 88.

vez, en texto. Sawday concibe la interacción de cuerpo y texto como «texts which become bodies, and bodies which become texts»¹⁶.

Una incisión literaria (comparable a la de Vesalio en el campo de la medicina) la establece el autor francés Clément Marot, quien en 1536 publicó los *Blasons Anatomiques du corps féminin*. La relación con la anatomía humana salta aquí a la vista ya en el título. Ambos procesos de fragmentación y disección tienen en común la fascinación e indignación que despertaron, a partes iguales, en sus coetáneos. Refiriéndose a Marot, Böhme habla de un cambio erótico en la literatura, ya que con los *Blasons Anatomiques* ciertas partes del cuerpo se convierten por primera vez en objetos poéticos explícitos. Los poemas del entorno de Marot se diferencian de las loas medievales a la belleza y de la poesía de Petrarca sobre todo porque no se refieren a una única mujer (como la Laura petrarquesca). Las partes del cuerpo están más bien desligadas de la persona de una mujer concreta. De las partes del cuerpo aisladas, Marot reconstruye un cuerpo artístico arbitrario, que se convierte en «objeto íntegro ideal del deseo masculino»¹⁷.

En Clément Marot, por el contrario, el cuerpo textualizado no sirve para describir la belleza femenina sino para poner de manifiesto la competencia retórica de su autor. En referencia a Marot, Böhme constata que se está generando un nuevo cuerpo fetichizado hecho de palabras¹⁸. El cuerpo femenino fragmentado de los *Blasons* se convierte en palestra de un certamen poético. Cada poeta intenta superar la habilidad intelectual de su antecesor¹⁹. Como en tiempos de Petrarca, que aspiraba a ser *poeta laureatus*, los poetas renacentistas tratan de cosechar sobre todo fama. Los poetas se incitan mutuamente a competir entre sí; un blasón suele dar réplica a otro

¹⁶ Sawday, 1995, pp. 134-135: «The inter-relationship of text and body on the page, a mirror of the confrontation between text and body in the anatomy theatre, was related to the Renaissance conception of the body as itself being constituted as text —as the “*liber corporum*” —the book of the body written by God».

¹⁷ Böhme, 2001, p. 230 (la traducción es nuestra).

¹⁸ Böhme, 2001, p. 233.

¹⁹ Sawday, 1995, pp. 195 y 199: «The *Blasons Anatomiques* operated within a very similar sexual economy: female body parts were held aloft as tokens of intellectual mastery. Male opponents [...] could (it was hoped) be silenced by the badge of mastery which the female body in the hands of the male betokened. [...] The free-flow of language within the blazon form over the female body was not a celebration of “beauty” (the ostensible subject), but of male competition».

blasón²⁰. Sawday llega incluso a considerar el género del blasón como una forma de comercio en la que el cuerpo femenino constituye el medio de pago²¹.

El proceso de fragmentación corporal y de traslación del cuerpo a un nuevo cuerpo textualizado está directamente relacionado para Foucault con la intención de dominar el cuerpo²². En este sentido, para Böhme se trataría sobre todo de conjurar la sensualidad del cuerpo femenino, que se opone a la pretensión de dominio. La fetichización del cuerpo femenino fragmentado tendría la función de negar a la mujer (como persona) y convertirla en objeto de la mirada, del lenguaje y del deseo masculino. Debido a los preceptos y prohibiciones entretejidos en el texto, no se *describe* un cuerpo real sino que se *prescribe* un cuerpo ideal. De ese modo, la alabanza a la mujer encierra a su vez su antónimo, su menosprecio²³.

El hecho de que en el Renacimiento se empiece a mensurar al ser humano en relación con su cuerpo tiene una correlación a mayor escala con la exploración y el cartografiado del mundo. Wenner ve una analogía entre la apertura en la visión del mundo y la apertura del cuerpo, al igual que la visualización digital del interior del cuerpo iría en paralelo a la visualización del mundo y del espacio cósmico²⁴. Esto no es del todo certero, ya que

²⁰ Ver por ejemplo Rochetel, «Blazon du Con», seguido por Chapuy, «Du Con de la Pucelle» y «Autre du Con». A partir de aproximadamente 1539 surgen también los llamados contrablasones, en los que no se tematizan las partes bellas del cuerpo sino las viejas o repugnantes. Marot escribió, por ejemplo, junto a su blasón «Le beau tetin», el poema «Contreblason du Tetin». Ver Brockmeier, 1988, p. 209.

²¹ Sawday, 1995, p. 202: «[...] the blazon was a form of homosocial mediation amongst men, in which the female body was the currency».

²² Foucault, 1976, p. 25: «Comme si, pour le maîtriser dans le réel, il avait fallu d'abord le réduire au niveau du langage, contrôler sa libre circulation dans le libre discours, le chasser des choses dites et éteindre les mots qui le rendent trop sensiblement présent». Sobre el papel de la anatomía humana en Foucault, ver Armstrong, 1987, pp. 59-76.

²³ Böhme, 2001, p. 236.

²⁴ Wenner, 2001, p. 372. De manera similar también Rigolot, 1982, p. 174, que ve la apertura y la transgresión como elementos constitutivos del Renacimiento: «la contamination et la transgression des textes correspond à la mentalité exploratoire et expansionniste de cette époque». Schlaeger defiende la tesis de que los discursos de la exploración y del viaje al interior de comienzos de la época moderna se interrelacionan y se entrelazan. Tomando como ejemplo el tratado de Daniel Dyke

la apertura del cuerpo que tiene lugar en el siglo XVI seguramente no solo va unida a una apertura sino también a una *delimitación* de la visión del mundo, en la medida en que se fijan determinados discursos e imágenes corporales.

Según Benthien y Wulf, la percepción, representación y codificación cultural del cuerpo se efectúa sobre todo a través de fragmentos corporales que por medio de dinámicas psíquicas y aportaciones cognitivas adicionales se completan en un cuerpo entero. Benthien y Wulf recalcan el hecho de que los cuerpos fragmentados y desintegrados generan cambios culturales radicales, pues destruyen órdenes culturales establecidos²⁵. Más probable es, sin embargo, que los cuerpos fragmentados *den testimonio* de cambios culturales en lugar de ocasionarlos ellos mismos.

La relación entre la hermenéutica y la anatomía es objeto de la guía para la lectura correcta de la Biblia de Matthias Flacius Illyricus del año 1567. El tratado se titula *Clavis Scripturae Sacrae*; el subapartado específico en que se equiparan el libro y el cuerpo se llama «Praecepta de ratione legendi sacras literas». En él, el método de explicación e interpretación textual se presenta como procedimiento anatómico, como expone Pozsgai: para entender el texto, el lector debe seccionarlo, al igual que el anatomista secciona el cuerpo. Lo primero que surge de ello es el proceso de fragmentación, en el que se rompe la unidad del texto y del cuerpo. A partir de los fragmentos sueltos y de su relación entre sí, se examina su estructura interior. Ahora bien, para evitar que se pierda la relación de los fragmentos sueltos con el planteamiento general al que se subordinan, tienen que volver a reunirse bajo un mismo aspecto²⁶.

Sin embargo, la fragmentación del cuerpo humano mediante la anatomía y la fragmentación textual mediante la hermenéutica evidencian, según Pozsgai, una paradoja: dado que en el Renacimiento se considera que el mundo y el cuerpo se reflejan mutuamente a modo de macro y microcosmos, la destrucción del orden del cuerpo humano mediante la anatomía no puede dejar de tener consecuencias en el orden del mundo. Para mostrar y explicar tanto el orden del cuerpo como el del mundo, primero deben

The Mystery of Selfe-Deceiving (de publicación póstuma 1614), prueba la relación de anatomía, afán de exploración y colonización del yo; Schlaeger, 1995, p. 144.

²⁵ Benthien y Wulf, 2001, pp. 9-26.

²⁶ Pozsgai, 1999, p. 174.

destruirse y reconstruirse después²⁷. De esta manera queda de manifiesto que, en el Renacimiento, la medicina, el arte y el humanismo establecen una estrecha relación, puesto que el cuerpo humano se convierte en el asunto de trabajo tanto de los médicos y los artistas como de los humanistas. El cuerpo es, en cierto modo, una superficie de proyección en la que también se pueden leer inseguridades sociales y convulsiones políticas y religiosas.

2. Disección anatómica en Lope de Vega

El soneto (petrarquista) desempeña un papel fundamental en el proceso de textualización y discursivización del cuerpo que tiene lugar durante el Renacimiento: el cuerpo femenino se deconstruye, alfabetiza y reconstruye en un texto que el amado lee e interpreta²⁸. Para Pierre Civil, los abundantes esqueletos y cadáveres de la literatura española de los siglos XVI y XVII forman parte de una rigurosa pedagogía de la mirada²⁹. Lo que hay de macabro en ello se inscribe en la estrategia del discurso religioso. La compleja relación entre el cuerpo y el alma es objeto también de numerosos sonetos de Lope de Vega. En lo que sigue se examina el «Soneto a la calavera de una mujer», en el que Lope lleva a cabo una suerte de disección anatómica, de manera similar a la que hemos expuesto en el apartado anterior. La

²⁷ Según Winau, los descubrimientos de Vesalio y Copérnico no conducen todavía a una pérdida de la unidad. Es Giovanni Battista Morgagni (*De sedibus et causis morborum*), en el siglo XVIII, el primero en dejar de contemplar el cuerpo humano como unidad morfológica: no es el cuerpo en su conjunto el que enferma, sino sus órganos por separado. La localización de la enfermedad en un órgano conlleva también la pérdida de la unidad del cuerpo; Winau, 1983, p. 221.

²⁸ Sawday, 1995, p. 137: «The tension between deconstruction and reconstruction of the body, or between the theoretical and practical demonstration of anatomy, was mirrored in the relation between the division of topic and the subsequent production of discourse. This process was evident in an altogether different sphere of Renaissance writing: in the sonnet sequences of the late sixteenth and early seventeenth centuries. The (female) body was a text there to be “read” and “interpreted” by the lover-narrator».

²⁹ Civil, 1993, p. 34. El motivo de la descomposición del cuerpo ocupa el primer plano en obras como *Agonía del tránsito de la muerte* (1537) de Alejo Venegas, *Victoria de la Muerte* (1575) de Alonso de Orozco, *Discurso sobre el temor de la muerte* (1586) de Pedro de Vallés y *Primera parte de las postrimerías del hombre* (1603) de Fray Pedro de Oña; Civil, 1993, p. 44.

fealdad se manifiesta precisamente en el cadáver en descomposición³⁰ y se valoriza como el castigo adecuado para el cuerpo femenino seductor.

Esta cabeza, cuando viva, tuvo
sobre la arquitectura destes huesos
carne y cabellos, por quien fueron presos
los ojos que, mirándola, detuvo.

Aquí la rosa de la boca estuvo,
marchita ya con tan helados besos;
aquí los ojos de esmeralda impresos,
color que tantas almas entretuvo.

Aquí la estimativa que tenía
el principio de todo movimiento,
aquí de las potencias la armonía.

¡Oh hermosura mortal, cometa al viento!
¿donde tan alta presunción vivía
desprecian los gusanos aposento?³¹

Las palabras «esta» y «aquí», usadas repetidamente en este soneto, cumplen una función deíctica. El lector tiene la impresión de estar siguiendo una clase de anatomía en la que se van nombrando las distintas partes del cuerpo mientras se señalan con un puntero. Pero el demostrador emplea aquí un procedimiento inverso al de *De humani corporis fabrica* de Vesalio. Mientras que en este el punto de partida es el cuerpo intacto, que se transforma en esqueleto mediante la separación, capa a capa, de músculos y tendones, Lope empieza la recomposición del cuerpo introduciendo progresivamente, a partir de la «calavera» y los «huesos», carne, cabello, boca y ojos. En la bibliografía secundaria, es frecuente encontrar a este respecto el dato de que se trata de la descripción de un cuerpo de mujer³². Esta impresión la genera el título, que por cierto no es del propio Lope. Del poema no se infiere en un principio con claridad si se trata de un cuerpo masculino

³⁰ Ver al respecto la relevancia de la definición de fealdad propuesta por Nietzsche citada en la introducción: p. 6.

³¹ Lope de Vega, 1982, pp. 202-203. Ver también Azpeitia, 1996, p. 191; y con una puntuación más reducida, Valverde y Santos, 1986, p. 254.

³² Por ejemplo, Azpeitia, 1996, p. 190.

o femenino. No obstante, la codificación petrarquista (cabellos que apresaron la mirada, «rosa de la boca», «ojos de esmeralda», etc.) hace suponer que se trata del cuerpo de una mujer.

El cuerpo, en realidad ya descompuesto, recobra gracias al texto poético su hermosura originaria; en cierto modo, se recrea en la memoria y mediante la imaginación. El yo poemático recuerda que esa cabeza atrajo hacia sí en vida ávidas miradas («cuando viva [...] los ojos [...] detuvo»). Aquí también es evidente que el cuerpo se ve en analogía con un edificio, al hablarse de su «arquitectura». Con «presos», se alude al tópico ovidiano del *servitium amoris*, el amor como servidumbre: los ojos de quienes miraban ese cuerpo quedaban condenados a la esclavitud.

Como en un primer plano fotográfico, en el segundo cuarteto Lope dirige su atención a la boca y los ojos, haciendo especial hincapié en los colores («rosa», «esmeralda»). Casi se palpa la complacencia con que, en el segundo verso del segundo cuarteto, Lope vuelve a destruir la imagen del bello cuerpo, recordando de nuevo que describe un cuerpo muerto amenazado de descomposición. Azpeitia interpreta el «con» de este verso como «por», si bien ello plantea la duda de quién da los «helados besos». Una posible explicación la ofrece uno de los sonetos más conocidos de Garcilaso de la Vega. Los versos «Aquí la rosa de la boca estuvo / marchita ya con tan helados besos», que expresan la caducidad de la belleza con la imagen de la rosa marchita, son una referencia intertextual al verso «Marchitará la rosa el viento helado» del soneto de Garcilaso de la Vega «En tanto que de rosa y de azucena»³³. Mientras que en Garcilaso la caducidad es una amenaza futura («marchitará»), en Lope ya es demasiado tarde («marchita ya»). El viento helado es, por tanto, responsable del perecer de la sonrosada boca³⁴.

Los ojos color esmeralda del bello cuerpo descrito por Lope no solo cautivaron en vida la vista sino también las almas («color que tantas almas

³³ Ver el análisis de Borsò, 1999, pp. 79-106. Sobre la rosa como símbolo del cuerpo perfecto de la mujer joven, Borsò, 2000, pp. 155-176.

³⁴ En una poetisa del Siglo de Oro español también aparece el verbo *marchitar* en relación con una rosa; en el soneto «Púrpura ostenta, disimula nieve» de Isabel de Castro y Andrade, la rosa es destruida por el envidioso sol: «mirola al fin ardiente basilisco, / y, ofendido de tanta competencia, / fulminando veneno la marchita»; cito por Navarro, 1989, p. 80.

entretuvo»). Azpeitia da al «entretener» de este verso el sentido de ‘pecar’³⁵. «Entretener» también se encuentra con las acepciones de ‘desviar’, ‘detener’, ‘distraer’, ‘engañar’, ‘hacer esperar’, ‘hacer perder tiempo’³⁶. El pecado, según esto, no lo comete quien desea a la mujer hermosa sino la propia mujer, por ser seductora y bella. A diferencia de los sonetos de Petrarca, que idealizan el cuerpo femenino y hablan de la blanca piel, el bello rostro, el cuello o las manos, el cuerpo en Lope ya no es más que carne. Llama la atención que no se haga mención alguna del alma de la mujer; esta, con su hermoso cuerpo (y en particular con la fogosa mirada de sus ojos), ha seducido las almas de sus observadores.

En la tercera estrofa se señala el lugar que en el pasado albergó el cerebro: «estimativa» puede parafrasearse por «facultad de valorar las cosas»³⁷. Azpeitia ve los dos primeros versos del terceto como un reproche, es decir, la mujer no se movía más que por interés³⁸. Mediante el uso anafórico de *aquí*, Lope reconduce una y otra vez la mirada a lo que ha quedado de la hermosura y la gracia: una calavera. Con su poema, pretende desenmascarar la apariencia engañosa de la belleza y mostrar que aquello que en vida despertó admiración y aprecio generalizados ha quedado reducido a unos cuantos huesos. De ahí que Azpeitia diga con razón que, mediante el uso deíctico y reiterativo de «aquí», Lope abre en este soneto un «espacio de escenificación»³⁹.

Con respecto a la metáfora del cometa, Azpeitia señala que es muy inusual el modo en que Lope la emplea⁴⁰. El cometa suele ser, por lo general, un signo de mal augurio o aviso del cielo, y no una metáfora del carácter efímero de la belleza. Con este primer sentido, también Góngora emplea la

³⁵ Azpeitia, 1996, p. 190.

³⁶ Moliner, 1986, p. 1150.

³⁷ Azpeitia, 1996, p. 190.

³⁸ Azpeitia, 1996, p. 190.

³⁹ Azpeitia, 1996, p. 237.

⁴⁰ Él habla aquí de una «afirmación lastimera de la fragilidad de la belleza humana, comparada con un cometa: esta es juguete de los vientos como aquélla (debemos deducir) es juguete del tiempo». El uso de la metáfora del cometa en este soneto es inusual y, en su opinión, no está documentada en ningún otro poema con este sentido. Acaso podrían encontrarse sonetos en los que el cometa aparece como presagio de algo malo. Según Azpeitia, en el Siglo de Oro los niños jugaban con cometas de papel, pero no está documentado que se llamasen de ese modo. Azpeitia, 1996, p. 238.

palabra en su soneto «De la brevedad engañosa de la vida»: «cada sol repetido es un cometa»⁴¹. La palabra «cometa» puede hacer referencia en español también a la cometa de papel (el juguete), más expuesta al vaivén de los vientos que el cometa⁴². Al igual que la cometa está a merced de los vientos, la belleza se subordina al tiempo. La palabra procede del griego *kómē*, que significa ‘cola’ de astro, pero también ‘cabellera’.

Otra posible interpretación, que no se ha mencionado hasta el momento en la bibliografía secundaria, resulta de interpretar «cometa» como forma verbal de «cometer» (del lat. *committere*) y en «cometa al viento» se ve una alusión a un verso de la *canzone* XXVIII de Petrarca. Allí se dice «ma tutti colpi suoi commette al vento»⁴³. Aquí «commette» es una forma verbal (del it. *commettere*). Con esta forma, «cometa» también aparece en la Biblia: «Cualquier otro pecado que el hombre *cometa* está fuera del cuerpo» (*I Corintios*, 6, 18). A la cuestión de cómo ha de entenderse «cometa» en este poema no es posible ni necesario dar una respuesta categórica. Tanto si se entiende como señal funesta del cielo (que anuncia, por ejemplo, la fugacidad de la belleza y la cercanía de la muerte) como si se interpreta como astro entregado a los vientos, en analogía a la belleza que está a expensas del tiempo, o como alusión a Petrarca y, en ese sentido, como metáfora de la inutilidad de la actividad humana o referencia lejana a la casi obsesiva imagen recurrente en los sonetos petrarquistas de los cabellos medidos por el viento, en realidad se hace evidente que en la metáfora del/de la cometa o en el propio vocablo «cometa» se entrecruzan varios discursos de época que no pueden desligarse claramente.

⁴¹ A este respecto Azpeitia, 1996, p. 187, aclara: «Afirma que el sol de cada día pasa agorero (recordándonos que moriremos) como si fuera un cometa (los cometas eran considerados de mal augurio, como avisos del cielo)».

⁴² Azpeitia, 1996, p. 190: «[...] *cometa*: [...] no recuerdo ningún otro ejemplo del [*sic*] tal uso en la época, ni los registra el *Covarrubias* (pero ya está en *Autoridades*), y sí hay varios ejemplos con el otro sentido: astro con atmósfera luminosa cuya aparición era considerada del mal agüero».

⁴³ En la edición de Contini y Ponchirolí este verso se aclara del siguiente modo: «*ma combatte solo da lontano con le frecce*»; Contini y Ponchirolí, 1972, p. 38. Esta canción está dedicada a Giacomo Colonna, con quien Petrarca contempló en una ocasión las ruinas romanas. A su vez, Petrarca alude con el verso a un fragmento de la *Farsalia* (VIII, vv. 382-384) de Lucano, 1973, p. 370: «*nec Martem comminus usquam / ausa pati virtus, sed longe tendere nervos / et quo ferre velint permittere volnera ventis*».

Mientras que el primer verso del último terceto («¡Oh hermosura mortal, cometa al viento!») suena aún como lamento por la belleza que se desvanece, los dos últimos versos casi resultan burlescos; Lope expresa irónicamente su asombro ante el hecho de que los gusanos desprecien lo que los humanos anhelaron ardientemente en el pasado: «¿donde tan alta presunción vivía / desprecian los gusanos aposento?». Quien habla en el poema parece complacerse en el hecho de que se castigue así el orgullo («alta presunción»). También «aposento» hay que entenderlo como ‘albergue’, ‘morada’: en vida, el cráneo albergó pensamientos vanidosos y altivos («alta presunción»), ahora incluso los gusanos (los animales más inferiores) lo desdeñan como morada. El hermoso cuerpo, metaforizado como magnífico edificio (por ejemplo, el cuerpo de la amada como templo en Góngora), ha quedado reducido ahora a cadáver, descrito como ruina⁴⁴. Sin embargo, tampoco pasa desapercibido que, tras la postura moralizante del desprecio al cuerpo y a la belleza, se esconde, en realidad, una queja por no haber sido amado.

Según Azpeitia, las palabras «estimativa», «movimiento» y «armonía de las potencias» son parte del discurso médico de la época: «Lope evoca así la imagen de un profesor de medicina que adorna su lección blandiendo la siniestra calavera, tal como debían hacerlo a veces en la universidad»⁴⁵. De ese modo, Lope aúna, por un lado, una función didáctica; por otro, presenta sus tesis sobre la fugacidad de la belleza como constataciones científicas que deben disipar cualquier duda y se mantiene en el ámbito figurativo de la disección anatómico-científica de cadáveres.

En sintonía con el *memento mori* barroco, Lope formula así, a nivel tropológico-moral, un llamamiento a tener presente el carácter efímero de la belleza femenina. De ese modo, sigue el discurso oficial de la época, determinado por el clima religioso de la Contrarreforma. Y es que el soneto forma parte de las *Rimas sacras* y se publicó en 1614, año en que Lope fue ordenado sacerdote. Una ojeada a su biografía permite ver rápidamente que, salvo en este caso, en realidad raramente desdeñó la belleza femenina abordada en este poema. Otra cuestión llamativa en este soneto es que, si bien Lope habla con desdén del cuerpo en descomposición (como ruina, como «carne», etc.), en ninguna parte del mismo se hace mención del alma inmortal. A diferencia de algunos sonetos que presentan variaciones del

⁴⁴ Ver también Azpeitia, 1996, pp. 235-236.

⁴⁵ Azpeitia, 1996, p. 236.

ubi sunt? latino, que partiendo de las bellas partes del cuerpo se preguntan qué ha sido de ellas, Lope procede a la inversa: recompone a partir de los restos⁴⁶. Si lo que quiso Lope en este poema fue vengarse de la actriz Elena Osorio por haberlo rechazado —como insinúan Valverde y Santos— puede quedar por el momento en suspenso⁴⁷.

3. La combinación de lo feo y lo repulsivo en Quevedo

En su trabajo sobre la estética de lo feo en la literatura medieval, Rüdiger Schnell plantea la cuestión relativa al papel que corresponde a lo bello en la cultura cristiana y si lo feo siempre va asociado a lo malo⁴⁸. Formula la tesis de que con la «figura protagónica de Cristo humillado, desfigurado, incluso feo, en la cruz tuvo que haber y de hecho hubo una revaluación de la belleza exterior»⁴⁹. Lo hermoso se desenmascara como mera apariencia, y la fealdad exterior se convierte en cobijo de lo bello. Ello lleva aparejado que la unidad de lo interior y lo exterior se vuelve problemática: «pero si lo feo es al mismo tiempo bello, esto tuvo que cuestionar de modo drástico la relación entre lo exterior y lo interior»⁵⁰. Schnell llega a la conclusión de que no es lo bello y lo feo lo que forma una pareja de opuestos sino lo bello y lo repugnante. Sin embargo, un obstáculo a esta distinción conceptual es el hecho de que, como el propio Schnell constata, «en las representaciones medievales, lo feo y lo repugnante se solapan a menudo»⁵¹. En su análisis, Schnell diferencia los siguientes objetos de representación artística en los que se pueden mostrar fealdad y repugnancia: 1) personas

⁴⁶ Sobre el motivo del *ubi sunt?*, ver por ejemplo la «Égloga primera» de Garcilaso de la Vega, en la que se pregunta «¿Dó están agora aquellos claros ojos / [...] ¿Dó está la blanca mano delicada / [...] Los cabellos [...] / ¿adónde están? ¿Adónde el blando [sic] pecho?»; Garcilaso, 1983, p. 18.

⁴⁷ Valverde / Santos, 1986, p. 248.

⁴⁸ Schnell, 2005, p. 378.

⁴⁹ Schnell, 2005, p. 379 (la traducción es nuestra). San Agustín emplea la palabra *deformitas* para referirse a Cristo en la cruz: «Pendebat enim in cruce deformis, sed deformitas illius pulchritudo nostra erat»; Sermo 26, PL 38, 181. Schnell indica que en la literatura medieval generalmente hay que distinguir entre *deformitas* (desviación con respecto a la forma) y *turpis* ('repulsivo'). Aduce además otros vocablos relativos a la repugnancia, tales como *aversatio*, *abominatio*, *fastidium* o *taedium*, *teter*, *nausea* y *satietas*; Schnell, 2005, pp. 367 y 375.

⁵⁰ Schnell, 2005, p. 379 (la traducción es nuestra).

⁵¹ Schnell, 2005, p. 380 (la traducción es nuestra).

santas, 2) personas viejas, 3) personas de condición inferior, como los campesinos, 4) figuras exóticas, 5) descripciones satíricas, 6) figuras «neutras» y 7) mujeres viejas (*vetula*). La fealdad exterior de los santos causa repugnancia y normalmente sirve como elemento de contraste con respecto a su perfección y pureza interior extraordinaria y casi sobrehumana.

Indudablemente, en la Antigüedad y la Edad Media se representa a las personas mayores con rasgos feos y repugnantes. Tienen la piel arrugada, les huele el aliento, les chorrea la nariz, tienen solo unos cuantos dientes amarillentos y la espalda encorvada. Esto se puede constatar, por ejemplo, en la sátira 10 de Juvenal⁵². El autor tardolatino Maximiano trata asimismo el asunto del envejecimiento y el amor; ambos se unen en el cuerpo que acusa la vejez y recuerda los efectos físicos del amor⁵³. Se ridiculiza ahí lo repulsivo con recursos satíricos⁵⁴. Schnell menciona otro ejemplo de descripción satírica en el tratado para novicios de Hugo de San Víctor *Institutio novitiorum*. Los novicios censurados son feos sobre todo porque las partes de sus cuerpos están situadas entre sí incorrectamente, con lo cual su *compositio* está malograda.

Sin embargo, la poesía de los siglos XVI y XVII da muestras de carácter diferente. La fealdad femenina va normalmente asociada a la muerte, la vejez, la enfermedad y la inmoralidad. En cambio, la belleza exterior puede ir acompañada de crueldad, rechazo y frialdad. En la literatura petrarquista, por el contrario, la hermosura exterior alude a la belleza espiritual y moral —más estimable incluso que la propiamente física— de la mujer amada⁵⁵. Quevedo recurre frecuentemente al tema de la fealdad, tanto femenina como masculina; lo hace en sonetos satíricos tales como «A un hombre de gran nariz», «A una fea, y espantadiza de ratones», «Calvo que no quiere encabellarse», «Calvo que se disimula con no ser cortés», «A una dama bizca y hermosa», «A una dama tuerta y muy hermosa», etc. En lo que sigue, se examina a título de ejemplo el soneto «Pinta el “Aquí fue Troya” de la hermosura»:

⁵² Juvenal, 1993, pp. 216-217.

⁵³ Schneider, 2003, pp. 96 ss.

⁵⁴ Schnell, 2005, p. 384.

⁵⁵ Ferrus, 1983, p. 31. En palabras de Rosenkranz, la belleza física de la mujer es «la expresión sensual manifiesta de una idea»; Rosenkranz, 1853, p. 36 (la traducción es nuestra).

Rostro de blanca nieve, fondo en grajo;
la tizne, presumida de ser ceja;
la piel, que está en un tris de ser pelleja;
la plata, que se trueca ya en cascajo;

habla casi fregona de estropajo;
el aliño, imitado a la corneja;
tez que, con pringue y arrebol, semeja
clavel almidonado de gargajo.

En las guedejas, vuelto el oro orujo,
y ya merecedor de cola el ojo,
sin esperar más beso que el del brujo.

Dos colmillos comidos de gorgojo,
una boca con cámaras y pujo,
a la que rosa fue vuelven abrojo⁵⁶.

El título que José Antonio González de Salas da a este poema en su edición de la lírica de Quevedo remite directamente al verso final del soneto «Entre aquestas colunas abrasadas» de Lope de Vega, «Aquí fue Troya la famosa». El título ya anuncia que en el poema se va a hablar de ruinas. Pero Quevedo no compone un poema de ruinas al uso, describiendo por ejemplo las ruinas de una ciudad, sino que combina el uso de imaginaria corporal petrarquista con la poesía de las ruinas. Del mismo modo que en la poesía de las ruinas se cantan los edificios desmoronados, se describe aquí el cuerpo como ruina⁵⁷. Con este fin, se deconstruyen las metáforas corporales petrarquistas (con un efecto hilarante), pues no son apropiadas para referirse adecuadamente al cuerpo femenino. Es cierto que Quevedo cita metáforas típicas del petrarquismo, como el habitual catálogo alfabetizado de las partes del cuerpo. Pero, mientras que estas normalmente sirven para describir la belleza estereotipada, lo que en realidad quiere expresar Quevedo es una fealdad fuera de lo común. En cada verso, opone a la metáfora petrarquista la suya propia, tomada principalmente del ámbito del mundo animal. Así, el rostro de la mujer es blanco como la nieve solo en apariencia; su fondo semeja un grajo. En el simbolismo cristiano, el córvido representa al diablo, que engaña a los pecadores. En la simbología judía,

⁵⁶ Quevedo, 1996, p. 539.

⁵⁷ Así también Oliver, 1984, pp. 119-120.

representa incluso la carroña o a un cadáver⁵⁸. Lo que hace relucir al rostro como blanco inmaculado es solo una densa capa de maquillaje. La mujer se asocia con el mal por tratar de aparentar belleza con sus afeites.

La simulación de belleza mediante el acicalamiento se desenmascara por sí sola. Las cejas dibujadas con tizne lo dejan perfectamente claro («la tizne, presumida de ser ceja»), ya que la tizne no es más que un sucio y deforme residuo calcinado, signo de fugacidad. Así lo ve también la simbología religiosa: el penitente esparce ceniza sobre su cabeza; a los creyentes se les recuerda con una cruz de ceniza que han de morir (*Memento homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris*). En lugar de ocultar la decrepitud de su cuerpo con el maquillaje, lo que hace la mujer es, por el contrario, marcarlo con el símbolo de lo efímero. De la relación entre el grajo y la fealdad aún da testimonio hoy en día la expresión «ser más feo que un grajo».

La piel ya no tiene nada de delicada y aterciopelada, parece más bien cuero curtido⁵⁹. A la plata (que en poemas petrarquistas como «Mientras por competir con tu cabello» de Góngora ya representa un peldaño inferior con respecto al oro de los cabellos), Quevedo contrapone el desdeñable «cascajo». La palabra «cascajo» es una elección meditada por Quevedo, ya que por una parte hace referencia a «fragmentos diminutos de algo duro» y establece de ese modo un vínculo con la ruina; y por otra, puede aludir también en sentido figurado al cuerpo decrepito y enfermo: «Se dice de una persona achacosa o de una cosa inservible»⁶⁰. Quevedo consigue así expresar con una sola palabra ruina y cuerpo decrepito⁶¹. De la voz angelical

⁵⁸ Cooper, 1986, p. 96; y también de modo similar para «cuervo» Cirlot, 1978, p. 161.

⁵⁹ También en sus *Sueños y discursos* el acicalamiento artificial del cuerpo es frecuentemente tema de sus sátiras; sirva a modo de ejemplo la cita de un fragmento de *El mundo por de dentro*: «Pues sábetе que las mujeres lo primero que se visten en despertando es una cara, una garganta y unas manos, y luego las sayas. Todo cuanto en ella ves es tienda y no natural. ¿Ves el cabello? Pues comprado es y no criado. Las cejas tienen más de ahumadas que de negras, y si como se hace las cejas se hiciese las narices, no las tuviera. Los dientes que ves y la boca era, de puro negra, un tintero, y a puros polvos se ha vuelto salvadera»; Quevedo, 1993, p. 299.

⁶⁰ Sánchez Pérez, 1995, p. 335.

⁶¹ Según Oliver, por «plata» o «cascajo» se entiende el color del globo ocular que ya no es claro sino turbio; Oliver, 1984, p. 122.

de la mujer, tal como la describe Petrarca en el soneto CLVII del *Canzoniere* o también Lupercio Leonardo de Argensola en «No fueron tus divinos ojos, Ana», no queda ya nada en Quevedo. El modo de hablar de la retratada se tilda de habla de mujer de la limpieza: «habla casi fregona de estropajo» (v. 5). Sobre «estropajo», Oliver señala lo siguiente: «Que pronuncia las palabras de manera confusa o indistinta, por defecto físico, enfermedad o falta de dentadura»⁶².

A continuación, Quevedo describe gráficamente los defectos físicos y los dientes que le faltan a la mujer: en el verso sexto, el poeta no utiliza la palabra «adorno» empleada por la lírica petrarquista y también por Petrarca como ‘aderezo’ y ‘porte gracioso’, sino «aliño». La mujer ya no es aquí tampoco el umbral de lo divino sino copia de una corneja. El córvido no solo se considera un pájaro feo, sino que en la tradición literaria es además un signo de mal agüero. Con «tez», Quevedo retoma, en el verso séptimo, la observación del rostro del primer cuarteto; el tizne de las cejas se sustituye ahora por «pringue», es decir, suciedad grasienta. El «arrebol» hace pensar en un primer momento en un recurso a la lírica amorosa tradicional, que emplea esta metáfora para las mejillas sonrosadas. Pero en el siguiente verso se ve enseguida que, si bien la tez aún semeja el tan loado «clavel», este parece recubierto de mucosidad («almidonado de gargajo»). Igual que los petrarquistas intentan superarse en la descripción de la belleza extraordinaria, Quevedo encuentra fórmulas cada vez más drásticas para acentuar la fealdad y la repugnancia⁶³. No se pone en escena el hermoso cadáver, sino la mujer aún viva, pero ya en manos de la muerte. El cuerpo, todavía vivo, está ya a punto de extinguirse. La extinción afecta también al cuerpo-texto; las distintas partes del cuerpo se aíslan sintácticamente: «la tizne, ... / la piel, ... / el aliño, ... / tez que...», etc. Las partes ausentes del cuerpo en el plano del contenido (como los dientes) están en correspondencia con los elementos también ausentes en el cuerpo textualizado (por ejemplo, verbos, como se puede ver ya en el primer verso: «Rostro de blanca nieve, fondo en grajo»).

⁶² Oliver, 1984, p. 120.

⁶³ En este poema puede verse una prefiguración de la moderna estética de lo feo, tal como afloró en el siglo XX en Charles Baudelaire (por ejemplo, en «La charogne») o en Gottfried Benn (por ejemplo, en «Kleine Aster», «Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke»).

En el primer terceto, Quevedo empieza describiendo los cabellos, considerados tradicionalmente como expresión erótica de la feminidad. Ahora bien, Quevedo transforma la connotación: el cabello se ha vuelto greñudo («guedejas»), el color dorado se ha transformado en «orujó». En lugar de un color radiante, se emplea como imagen un residuo de la producción del vino, esto es, el hollejo de la uva exprimida. La plástica expresión «oro orujó» es tanto metáfora como paronomasia y una muestra de la gran destreza verbal de Quevedo. El ojo, empleado aquí extrañamente en singular, que en otro tiempo fue ventana del alma y origen del deseo amoroso, se califica de «merecedor de cola». Quevedo juega con la ambigüedad de «ojo», que también puede significar ‘ojo de culo’, expresión vulgar para «ano»⁶⁴. Quevedo potencia la degradación de la mujer relacionando su ojo con el órgano excretor de un animal. Ese ojo no despierta el deseo amoroso de ningún hombre y ya solo puede incitar a un beso a un brujo⁶⁵.

Es indiferente que posea una belleza seductora o una fealdad repugnante: la mujer aparece asociada con el mal. Ella es lo otro reprimido, que debe excluirse para no poner en peligro el orden existente. En el último terceto, la descripción de los colmillos devorados por el gorgojo suscita casi la impresión de que estamos ante un vampiro. La boca se emplea, como el ojo en el terceto precedente, de modo ambivalente: una vez literalmente como boca que excreta «pujo» (mucosidad sanguinolenta) y otra relacionada de nuevo con el «culo», ya que Quevedo habla de «cámaras» (diarrea). En *Sueño de la muerte*, Quevedo también describe como diarrea la incontinenencia verbal desatada⁶⁶.

En el último verso del poema, Quevedo condensa las imágenes y metáforas de belleza arruinada previamente empleadas en la imagen de la rosa convertida en cardo: «a la que rosa fue vuelven abrojo». El cardo, símbolo de la infertilidad, tiene asimismo una evidente connotación negativa. El empleo del verbo «volver» evidencia que la mujer se convierte en lo que también fue antes (abrojo). La juventud y la belleza (rosa) no han sido más que una breve etapa intermedia. El campo semántico de las secreciones

⁶⁴ Sobre «ojo de culo» u «ojo de atrás», ver Profeti, 1982.

⁶⁵ Oliver, 1984, p. 124: «Pero aún no queda contento con degradar a la mujer que describe a la condición de tener ojos similares al ano de un animal, sino que, rebajándola más, afirma en el undécimo verso que su ojo es como el culo del propio diablo transmutado en macho cabrío, el cual besaban los brujos durante el aquelarre como signo de pleitesía y vasallaje».

⁶⁶ Teuber, 1989, p. 189.

corporales («gargajo», «cámaras», «pujo») pone de manifiesto que también aquí nos encontramos ante el procedimiento de modelado corporal que Teuber ha estudiado en la prosa de Quevedo y ha calificado de «cuerpo grotesco»⁶⁷. Y es que el cuerpo grotesco se caracteriza por el hecho de que se permeabilizan los límites entre lo interior y lo exterior. Las partes nobles del cuerpo, sobre todo los ojos y la nariz, se someten a un proceso de sustitución y asumen las funciones de otros órganos (aquí, concretamente, ojo–ojo de culo, boca–culo).

A diferencia de lo que ocurre en otros poemas del Siglo de Oro, llama la atención que en Quevedo desaparece casi por completo la dimensión de la temporalidad. Garcilaso de la Vega, por ejemplo, en su soneto «En tanto que de rosa y azucena» apela al *carpe diem* antes de que la belleza languidezca con la edad. La fugacidad amenaza el futuro «*Marchitará* la rosa el viento helado, / todo lo *mudará* la edad ligera» (la cursiva es nuestra). También en Góngora, en cuyo poema «Mientras por competir con tu cabello» el motivo del *carpe diem* deriva en el tópico de la *vanitas*, el peligro se sitúa en el futuro, y él recomienda: «goza cuello, cabello, labio y frente / *antes que [...] se vuelva [...] en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada*» (la cursiva es nuestra). Lope de Vega, en cambio, ni siquiera aconseja aprovechar el momento favorable y la juventud: «Mudanza ya, que no mujer, se nombra, / pues cuando más segura, quien la tiene, / tiene polvo, humo, nada, viento y sombra»⁶⁸.

En el presente soneto de Quevedo, la fugacidad del cuerpo no se sitúa en el futuro (aunque sea cercano), sino que está presente de manera constante. Bajo el maquillaje se esconden siempre una fealdad y una decrepitud repulsivas. Los verbos empleados proporcionan asimismo información: la piel *es* en el fondo ya piel de animal («está en un tris de *ser* pelleja»); su verdadera naturaleza solo se oculta detrás de la cosmética. También la mutación de «plata» en «casajo» se presenta, con «se trueca *ya*», no como mutación en el futuro sino como presente ambivalente. En este sentido, es llamativo además que los verbos (empleados en función adjetiva) estén sobre todo en participio de pasado (por ejemplo, «presumida», «imitado», «almidonado», «vuelto», «comidos»).

Del mismo modo que hubo exageración en el canto a la belleza en la tradición petrarquista, la descripción de la fealdad en Quevedo no es producto

⁶⁷ Teuber, 1989, pp. 188 ss. (la traducción es nuestra).

⁶⁸ Vega, 1960, p. 188.

de la observación sino de la irónica e hiperbólica inversión de la alabanza de la hermosura en su contrario. En ambos casos, no se trata de envolver en palabras poéticas algo de existencia real, sino de demostrar de manera contundente un ingenioso manejo de las palabras. Ambos procedimientos tienen en común la asimetría que se establece entre la mujer y el poeta, porque es él siempre el que está por encima, el que modela a su gusto a la mujer. Si bien con «nieve», «tizne», «plata» y «arrebol» se evocan colores y se apela al sentido de la vista, en la imaginación del lector no es posible integrar las distintas partes del cuerpo en un cuerpo completo. La fragmentación persiste y se refleja también en el cuerpo textualizado. El fluir del texto se interrumpe una y otra vez mediante inserciones; a menudo las frases quedan incompletas sintácticamente por ausencia del verbo. El cuerpo-texto también está, por tanto, fragmentado. En cada verso se explica un sustantivo con otro: rostro-grajo; tizne-ceja; piel-pelleja; plata-cascajo, etc. Las distintas partes del cuerpo textualizado se yuxtaponen sin conexión.

En cierto modo, Quevedo elimina las metáforas petrarquistas que describen el cuerpo, pero no para destacar como tal al bello cuerpo. Más bien, despoja, a la mujer de todas las cualidades humanas al retratarla con metáforas del mundo animal para degradarla y enfatizar su extraordinaria fealdad. La mujer queda reducida solo a su cuerpo. Si en Petrarca y sus seguidores se la estilizó a menudo como ser angelical, cuyo hermoso cuerpo remitía a un alma aún más bella si cabe, en este soneto de Quevedo la mujer, en una suerte de metamorfosis kafkiana, se convierte en una criatura animal. No hay nada en la mujer descrita que vaya más allá de su cuerpo; es la fea ruina corpórea por excelencia. En el soneto en ningún momento se habla de un alma inmortal.

En sus obras en prosa, Quevedo también se enfrenta de manera satírica a la tradición petrarquista. En el *Sueño del infierno*, se burla por ejemplo de las declaraciones de amor de los poetas petrarquistas⁶⁹. Al igual que las mujeres transforman su cuerpo por medio de la ropa y el maquillaje, las metáforas petrarquistas descomponen la forma natural del cuerpo de la

⁶⁹ Quevedo, 1993, p. 245: «Si las quieren a sus damas, lo más que les dan es un soneto o unas octavas, y si las aborrecen o las dejan, lo menos que les dejan es una sátira. ¡Pues qué es verlos cargados de pradicos de esmeraldas, de cabellos de oro, de perlas de la mañana, de fuentes de cristal, sin hallar sobre todo esto dinero para una camisa, ni sobre su ingenio!».

mujer y lo sustituyen por algo no real. El cuerpo femenino ya solo aparece como fragmento desmoronado, como ruina. Según Teuber, ese desmembramiento y sustitución artificiosa de partes del cuerpo no es una mera técnica literaria, sino que remite a una problemática discursiva de la época, que se interroga acerca de la figura pertinente del cuerpo⁷⁰. En Quevedo, el cuerpo fragmentado ya no es atribuible a un destino individual, sino que pasa a ser el sino de todos los mortales. A ello hace referencia también el título del soneto comentado: no se trata de la ruina corporal de una mujer concreta sino de un enunciado de validez universal sobre «la Hermosura». De este modo, el cuerpo es algo híbrido en que belleza y fealdad no son consecutivas, sino que coexisten y están ligadas indisolublemente entre sí. Al igual que la ruina, el cuerpo se evidencia en Quevedo como umbral entre interior y exterior, entre hombre y animal, entre belleza y fealdad.

Recapitulando, puede sostenerse, por tanto, que con la anatomía humana la relación con el cuerpo vuelve a experimentar una profunda transformación. Una transformación que también afecta a la literatura. Lo ilustra, por ejemplo, el soneto de Lope de Vega, que, valiéndose de la lírica, lleva a cabo una anatomía humana a la inversa. Por un lado, la disección obedece a las estrategias del discurso religioso, al poner al descubierto la apariencia engañosa de la belleza y mostrar su carácter efímero. Por otro lado, se entrecruzan diversos discursos y tópicos literarios que, más allá de la rigidez formal del soneto, ya no pueden ser sometidos a un orden homogéneo. De ese modo, el cuerpo representa una amenaza, en tanto que elemento no lógico, para el sujeto racional y el orden del discurso. Los sonetos petrarquistas que fragmentan los bellos cuerpos pretenden sobre todo poner de manifiesto la habilidad retórica de sus autores; el cuerpo en el soneto y el soneto en tanto que cuerpo-texto son los medios empleados para ello. Así, empezando por el cráneo, Lope de Vega recompone el hermoso cuerpo vivo, pieza a pieza, mediante la poesía, pero tan solo para volverlo a destruir inmediatamente de manera más eficaz. El bello cuerpo-templo queda reducido a un feo cadáver-ruina.

Quevedo combina lo feo y lo repugnante: da expresión a una extraordinaria fealdad empleando metáforas animales (el grajo), asociando lo feo con el

⁷⁰ Teuber, 1989, pp. 202-203.

mal y lo decrepito, y combinándolo asimismo con elementos abyectos, tales como la mucosidad y otras excreciones corporales. Entran así en acción partes nobles y bajas del cuerpo (ojo–ano), la frontera entre lo interior y lo exterior se suprime. Esta supresión afecta también al cuerpo-texto, en la medida en que se aíslan sintácticamente las distintas partes del cuerpo o están ausentes los verbos. En Quevedo, la fealdad no sucede cronológicamente a la belleza (a la manera del *carpe diem*), sino que ambas conviven. El ser humano, transformado en cuerpo animal en numerosas metamorfosis, es feo y repugnante a partes iguales. De acuerdo con la tesis de Marquard, el cuerpo femenino reprimido y deseable retorna de ese modo una y otra vez. Sin embargo, siguiendo a Fuhrmann, los textos documentan también que los muchos elementos y discursos de la mitología de la Antigüedad, el petrarquismo, la poesía de las ruinas, la doctrina cristiana, novedades científicas como la anatomía humana ya no se pueden trasladar en bloque a un orden homogéneo y a un *solo* sentido. Los discursos sobre la belleza y la fealdad, el mal y lo repugnante dan cuenta de unas tensiones culturales y unas tendencias disgregadoras que la rígida forma del soneto logra ocultar solo a primera vista.

Bibliografía citada

- ARMSTRONG, David, «Bodies of Knowledge: Foucault and the Problem of Human Anatomy», en *Sociological Theory and Medical Sociology*, Graham Scambler (ed.), Londres / Nueva York, Tavistock, 1987, pp. 59-76.
- AZPEITIA, Javier (ed.), *Poesía Barroca. Góngora, Lope y Quevedo*, Madrid, McGraw-Hill, 1996.
- BENTHIEN, Claudia, y Christoph WULF (eds.), *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Hamburg, Rowohlt, 2001.
- BÖHME, Hartmut, «Erotische Anatomie. Körperfragmentierung als ästhetisches Verfahren in Renaissance und Barock», en *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Claudia Benthien y Christoph Wulf (eds.), Hamburg, Rowohlt, 2001, pp. 228-253.
- BORSÒ, Vittoria, «Echo antwortet auf Narziß: Zum platonischen Topos bei Lyrikerinnen Lateinamerikas», en *FrauenKulturStudien. Weiblichkeitsdiskurse in Literatur, Philosophie und Sprache*, Astrid Böger y Herwig Friedl (eds.), Tübingen, Francke, 2000, pp. 155-176.
- , «Zwischen *carpe diem* und *vanitas* — Überlegungen zum spanischen Sonett in der Renaissance und dem Siglo de Oro», en *Erscheinungsformen des Sonetts*, Theo Stemmler y Stefan Horlacher (eds.), Tübingen, Narr, 1999, pp. 79-106.
- BROCKMEIER, Peter, «Vom verliebten Haß über den erquickenden Verdruß zum schmerzlichsten Genuß. Weibliche Schönheit in Texten von Dante bis de Sade», en *Schöne Frauen — Schöne Männer. Literarische Schönheitsbeschreibungen*, Theo Stemmler (ed.), Tübingen, Narr, 1988, pp. 199-246.
- CARLINO, Andrea, *Books of the Body: Anatomical Ritual and Renaissance Learning*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.
- CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1978.
- CIVIL, Pierre, «Le squelette et le cadavre: aspects iconographiques de la peur de la mort en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles», en *La Peur de la mort en Espagne au Siècle d'or*, Augustín Redondo (ed.), París, Publications de la Sorbonne / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993, pp. 33-51.

- CONTINI, Gianfranco, y Daniele PONCHIROLI (eds.), *Canzoniere*, Francesco Petrarca, Torino, Einaudi, 1972.
- COOPER, J. C., *Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole*, Leipzig, Seemann, 1986.
- CORBIN, Alain, Jean-Jacques COURTINE y Georges VIGARELLO (eds.), *Histoire du corps 1: De la Renaissance aux Lumières*, París, Seuil, 2005.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir*, París, Gallimard, 1976.
- FUHRMANN, Manfred, «Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der lateinischen Dichtung», en *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, Hans Robert Jauss (ed.), München, Fink, 1968, pp. 23-66.
- GÓNGORA, Luis de, *Sonetos completos*, Biruté Ciplijauskaitė (ed.), Madrid, Castalia, 1982⁵.
- HENNIGFELD, Ursula, *Der ruinierte Körper. Petrarkistische Sonette in transkultureller Perspektive*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008.
- HETTICHE, Thomas, *Animationen*, Köln, Dumont, 1999.
- JAUSS, Hans Robert (ed.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München, Fink, 1968.
- JUVENAL, *Satiren*, Joachim Adamietz (ed. bilingüe latín-alemán, trad. y notas), Zürich, Artemis & Winkler, 1993.
- LUCANUS, *Bellum civile. Der Bürgerkrieg*, Wilhelm Ehlers (ed. y trad.), München, Heimeran, 1973.
- MAROT, Clément, *Œuvres Poétiques*, Yves Giraud (ed.), París, Garnier-Flammarion, 1973.
- MARQUARD, Odo, «Zur Bedeutung der Theorie des Unbewussten für eine Theorie der nicht mehr schönen Kunst», en *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, Hans Robert Jauss (ed.), München, Fink, 1968, pp. 375-392.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español I: A-G*, Madrid, Gredos, 1986.

- NAVARRO, Ana (ed.), *Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1989.
- OLIVER, Juan Manuel, *Comentarios a la poesía de Quevedo*, Madrid, Sena, 1984.
- PERRUS, Claude, «L' image fantastique du corps dans le *Canzoniere* de Pétrarque: De l' anamorphose à la métamorphose», en *La représentation du corps dans la culture italienne. Actes du colloque / Centre d' Etudes Italiennes d' Aix-en-Provence*, Aix-en-Provence, Université d' Aix-en-Provence, 1983, vol. III, pp. 29-44.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, Gianfranco Contini y Daniele Ponchiroli (eds.), Torino, Einaudi, 1972.
- POZSGAI, Mathias, «Topographien des Authentischen. Körperbilder in Anatomie und Literatur», Julika Funk y Cornelia Brück (eds.), *Körper-Konzepte*, Tübingen, Narr, 1999, pp. 165-189.
- PROFETI, Maria Grazia, *Quevedo: la scrittura e il corpo*, Roma, Bulzoni, 1984.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de, *Poesía original completa*, José Manuel Bleca (ed.), Barcelona, Planeta, 1996.
- _____, *Sueños y discursos*, James O. Crosby (ed.), Madrid, Castalia, 1993.
- RIGOLOT, François, *Le Texte de la Renaissance. Des rhétoriciens à Montaigne*, Genève, Droz, 1982.
- ROSENKRANZ, Karl, *Ästhetik des Häßlichen*, Königsberg, Bornträger, 1853.
- SÁNCHEZ PÉREZ, Aquilino (ed.), *Gran diccionario de la lengua española*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1995⁷.
- SAWDAY, Jonathan, *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, Londres / Nueva York, Routledge, 1995.
- SCHLAEGER, Jürgen, «Der Diskurs der Exploration und die Reise nach Innen», en *Weltbildwandel. Selbstdeutung und Fremderfahrung im Epochenübergang vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit*, Hans-Jürgen Bachorski y Werner Röcke (eds.), Trier, WVT, 1995, pp. 135-145.

- SCHNELL, Rüdiger, «Ekel und Emotionsforschung. Mediävistische Überlegungen zur "Asthetik" des Hässlichen», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 3 (2005), pp. 359-432.
- SCHNEIDER, Wolfgang Christian, *Die elegischen Verse von Maximian. Eine letzte Widerrede gegen die neue christliche Zeit*, Wiesbaden, Steiner, 2003.
- SONNTAG, Michael, «Die Zerlegung des Mikrokosmos. Der Körper in der Anatomie des 16. Jahrhunderts», en *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*, Dietmar Kamper y Christian Wulf (eds.), Berlín, Reimer, 1989, pp. 59-96.
- STUKENBROCK, Karin, «Der zerstückte Körper». *Zur Sozialgeschichte der anatomischen Sektionen in der frühen Neuzeit (1650-1800)*, Stuttgart, Steiner, 2001.
- TEUBER, Bernhard, *Sprache — Körper — Traum. Zur karnevalesken Tradition in der romanischen Literatur aus früher Neuzeit*, volumen monográfico de *Mimesis, Untersuchungen zu den romanischen Literaturen der Neuzeit*, 4 (1989).
- VALVERDE, José María, y Dámaso SANTOS (eds.), *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Barcelona, Anthropos, 1986.
- VEGA, Garcilaso de la, *Poesía castellana completa*, Consuelo Burell (ed.), Barcelona, Orbis, 1983.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Lírica*, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Castilla, 1982.
- _____, *Poesías líricas*, José F. Montesinos (ed.), Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos castellanos), 1960.
- VICKERS, Nancy L., «Member's Only: Marot's Anatomical Blazons», en *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, David Hillman y Carla Mazzio (eds.), Nueva York / Londres, Routledge, 1997, pp. 3-21.
- VINCI, Leonardo da, *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, André Chastel (ed.), Marianne Schneider (trad. del italiano y del francés), München, Schirmer / Mosel, 1990.
- WENNER, Stefanie, «Ganzer oder zerstückelter Körper. Über die Reversibilität von Körperbildern», en *Körperteile. Eine kulturelle*

Anatomie, Claudia Benthien y Christian Wulf (eds.), Hamburg, Rowohlt, 2001, pp. 361-380.

WINAU, Rolf, «Die Entdeckung des menschlichen Körpers in der neuzeitlichen Medizin», en *Der Mensch und sein Körper. Von der Antike bis heute*, Arthur E. Imhof, (ed.), München, Beck, 1983, pp. 209-225.

IRA EN ESCENA. FEALDAD FÍSICA Y MORAL EN LOPE (*EL BASTARDO MUDARRA Y EL CASTIGO SIN VENGANZA*)

Folke Gernert (Universität Trier)

Para Séneca, la ira es el sentimiento «más abominable y violento de todos», que «los hombres sabios calificaron [...] de locura transitoria»¹. En *De animi cuiuslibet affectuum dignotione et curatione* Galeno describe cómo observaba, de joven, a un hombre montando en cólera por no conseguir abrir una puerta y comportarse como un energúmeno²:

When I was still a youth and pursuing this training, I watched a man eagerly trying to open a door. When things did not work out as he would have them, I saw him bite the key, kick the door, blaspheme, glare wildly like a madman, and all but foam at the mouth like a wild boar³.

Como cuenta a continuación el médico de Pérgamo, esta experiencia —la exhibición repugnante del ser humano abandonado al frenesí— le sirvió como contraejemplo:

When I saw this, I conceived such a hatred for anger that I was never thereafter seen behaving in an unseemly manner because of it. At present this will be enough to keep you from blaspheming, from kicking and biting stone and wood, from looking wild looks; this will be sufficient motive for you to conceal your anger and to keep it within you. A man cannot free himself from the habit of anger as soon as he resolves to do so, but he can keep in check the unseemly manifestations of his passion. If he will do this frequently, he will then discover that he is less prone to anger

¹ Séneca, *Sobre la ira*, 2008, p. 127, I. Véanse, para la ira en Séneca, Blais, 1964, y Fillion-Lahille, 1984.

² Fillion-Lahille, 1984, pp. 194-195 muestra los paralelismos entre Séneca y el *De animi cuiuslibet affectuum dignotione et curatione* que explica por la imitación de Posidonius en ambos autores.

³ Galeno, 1963, p. 38. Véase al respecto Hankinson, 1993, p. 199, y para el interés de Galeno en la ira, Staden, 2011, p. 63: «On no emotion did Galen [...] dwell at greater length and with greater frequency than on anger; indeed, he discussed anger in more than forty of his extant works».

than he formerly was. Things which are unimportant or less important will not rouse his wrath; and even if he does become angry over matters which are of great importance his anger will be slight. And he will achieve this result, namely, that at some later date he will become only a little angry over serious matters, if he will follow a practice of mine⁴.

La observación de un comportamiento equivocado, máxime cuando llega al extremo casi ridículo descrito por Galeno, puede servir a quienes lo presencian para controlar las propias reacciones de cara a las adversidades y adquirir, con el tiempo, un *habitus*.

En el teatro, la experiencia vital de Galeno es substituida por la simulación de situaciones que permiten mostrar la ira en toda su fealdad física y moral. Esto es particularmente obvio en las tragedias de Séneca⁵ que tuvieron una función decisiva para el desarrollo del teatro renacentista europeo. Para curar al colérico, Séneca propone en *Sobre la ira* enfrentarle con su propia fealdad por medio de un espejo que le muestre la deformación de su cara:

A algunos, según afirma Sextio, estando airados les fue útil mirarse en un espejo. Los dejó aturcidos una mudanza tan grande en su persona; en una palabra, traídos a la realidad, no se reconocieron: ¡y qué poquito de su verdadera deformación les restituía la imagen reflejada en el espejo! Si su espíritu pudiera mostrarse y traslucirse en algún material, confundiría a los que lo miraran, negro y manchado, ardiente y retorcido e hinchado. Incluso ahora que sale fluyendo a través de los huesos y las carnes y tantos obstáculos, su deformación es tan grande: ¿qué sería, si se mostrara al desnudo? De todos modos, no vayas a creer que nadie haya desistido de su ira por un espejo⁶.

⁴ Galeno, 1963, p. 38.

⁵ Rodríguez Cidre, 2000, pp. 228-229, notas 2 y 3, recoge un nutrido número de voces que hablan de la relación entre las ideas filosóficas de Séneca con sus tragedias haciendo particular hincapié en la ira. Recientemente investigadores como Pérez Gómez, 2011, han abandonado la reducción de la estructura de la acción a la fórmula antitética de *furor* vs. *ratio* (Giancotti, 1953) o a la secuencia *dolor – ira – furor – nefas* (Dupont, 1995) en virtud de un análisis menos esquemático.

⁶ Séneca, *Sobre la ira*, 2008, p. 203, I, 36. Según Fillion-Lahille, se trata de un «conseil qui est loin d'être nouveau», 1984, p. 194 y p. 323, nota 70.

En una de las tempranas comedias de Lope, *La fuerza lastimosa* (1595-1603)⁷, el conde de Barcelona se abstiene de vengar la (supuesta) muerte de su hija Isabela en su marido Enrique, porque es capaz de poner en práctica el remedio contra la cólera, propuesto por Séneca:

CONDE: [...] Mas como para templar
la ira, es bueno mirar
su rostro un hombre al espejo,
porque me he visto, te dejo
de castigar y matar:
es mi nieto espejo mío,
tú la guarnición, y tal,
que si romper te porffo,
pongo a peligro el cristal,
y por eso me desvío⁸.

Lope retoma la misma idea en *La dama boba* (1613)⁹, donde es el gracioso Turín quien dice:

Dicen que un hombre airado,
que colérico se arroja,
si le ponen un espejo,
que representa su cara,
en mirando en él la sombra
se templá y desapasiona.
Así tú, como tu gusto
miraste en su hermana hermosa
—que el gusto es cristal del alma,
pues su libertad se nombra—
luego templaste la tuya¹⁰.

⁷ Morley y Bruerton, 1968, p. 245. La comedia ha despertado escaso interés y existe un solo estudio de Serralta, 2009 sobre la justicia poética en ella.

⁸ Lope de Vega, *La fuerza lastimosa*, 1998, p. 206, vv. 3162-3171. Véase también el comentario de la editora que remite al diálogo de Séneca haciendo particular hincapié en «esta cualidad de los espejos, aunque Séneca se muestra en desacuerdo con esta creencia»; 1998, p. 232.

⁹ Morley y Bruerton, 1968, p. 90.

Es llamativo que sea a menudo el personaje del gracioso el que aparece como portador de ideas filosóficas y conceptos científicos¹¹. En *Fuente Ovejuna*, es Mengo quien explica los principios de la patología humoral:

Yo no sé filosofar,
 leer ¡ojalá supiera!
 Pero si los elementos
 en discordia eterna viven,
 y de los mismos reciben
 nuestros cuerpos alimentos,
 cólera y melancolía,
 flema y sangre, claro está¹².

Asimismo, otros personajes proponen definiciones de la ira en escena. En la comedia *La batalla del honor* (1608)¹³ el rey enamorado locamente de la mujer de un almirante presenta una definición de la ira cuando intenta definir los efectos del amor:

REY: Enrique, de la manera
 que, dando a un hombre ocasión,
 la ira, como pasión
 natural, su sangre altera,
 así también el amor,
 como pasión natural,
 viendo un rostro celestial
 mueve la sangre mejor¹⁴.

¹⁰ Lope de Vega, *La dama boba*, 2007, pp. 1360-1361, vv. 1034-1045. En algunos testimonios se lee en el v. 1045: «luego templaste tu ira».

¹¹ Véase mi estudio sobre la fisionomía y el ocultismo: Gernert, 2018.

¹² Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, 1993, p. 26, vv. 371-378.

¹³ Morley y Bruerton, 1968, p. 88.

¹⁴ Lope de Vega, *La batalla del honor*, 2005, p. 146, vv. 54-61. En la misma comedia, el almirante se vuelve loco por los celos que experimenta y define su estado de ánimo como una batalla en su interior que está ganando la ira: «Si tú vieses la batalla / que hace en mi pecho el honor / vestido de su valor, / que es una divina malla, / con el poder, su enemigo, / que armado con armas dobles / se ha desnudado las nobles / para matarse conmigo, / verías que la razón / tan sujeta está a la ira, / que de que viva me admira / un hombre en tal confusión. / Todo soy batalla en mí, / mas, como el honor batalla / contra el poder, sufre y calla / la razón

En *Las bizarrías de Belisa* (1634)¹⁵ la dama Lucinda presenta una definición de la relación entre ira y amor como preámbulo de su petición al Conde Enrique de vengar su honor:

Esta natural pasión,
generoso Conde Enrique,
que, contraria de la ira,
en nuestros pechos reside,
siempre la he juzgado igual,
y, si decirse permite,
ira y amor son lo mismo,
porque como es imposible
que haya amor sin celos, y ellos
venganza de agravios piden,
es fuerza que entre la ira
adonde el amor la admite,
como se ve por ejemplos
de esposo, y amantes firmes,
que mataron lo que amaban
por celos; de que se sigue
que la ira y el amor
no son diferentes fines,
aunque, en principio, contrarios¹⁶.

Asimismo en *La corona merecida* (1603)¹⁷ se comparan amor e ira:

Ya sé que puede amor lo que la ira
y otras pasiones naturales nuestras
que se pueden sufrir y resistirse.
Pero ¡ay de quien se deja llevar de ellas!¹⁸

que ya perdí. / Por allí viene un soldado / que a la venganza me anima; / otro por allí, que estima / la lealtad que le he jurado», II, vv. 1217-1236, 2005, p. 186.

¹⁵ Morley y Bruerton, 1968, p. 101.

¹⁶ Lope de Vega, *Las bizarrías de Belisa*, 2004, pp. 136-137, vv. 1393-1411.

¹⁷ Dice Pinabel: «Señor, si yo la digo, ¿por qué causa / tu edad deja vencerse de la ira?»; Lope de Vega, *La boda entre dos maridos*, 2002, p. 827, vv. 609-610. Véanse para la fecha Morley y Bruerton, 1968, p. 84.

¹⁸ Lope de Vega, *La corona merecida*, 2015, pp. 766-767, vv. 2576-2579.

En esta ocasión, el personaje de Pedro insiste con ciertas resonancias estoicas en el libre albedrío humano de cara a las emociones que son perjudiciales para el ser humano.

Desde Séneca hasta San Gregorio fue subrayada la visibilidad física de la ira que «a differenza della maggior parte dei vizi, appare immediatamente leggibile sul volto e nel corpo di colui che ne è preda»¹⁹. En muchas comedias de Lope —*El galán Castrucho* (ca. 1598)²⁰, *Los embustes de Celauro* (1600)²¹, *Los españoles en Flandes* (1597-1606)²² o *Servir con mala estrella* (1604-1608)²³— la ira aparece relacionada con sus manifestaciones físicas como el calor, en el que hacen hincapié Galeno²⁴ y otros médicos²⁵. La ira puede tener también un efecto contrario y hacer palidecer²⁶ como es

¹⁹ Vecchio, 1998, p. 49.

²⁰ Dice el propio Castrucho: «voy de cólera ardiendo»; Lope de Vega, *El galán Castrucho*, 2002, p. 1138, v. 1121.

²¹ Morley y Bruerton, 1968, pp. 50 y 81. «¡Qué notables desvaríos / cuando en cólera me abraso!» dice Lupercio en el acto II; Lope de Vega, *Los embustes de Celauro*, 2002, p. 1301, vv. 248-249.

²² Hay dos menciones en esta comedia en boca de distintos personajes: «dejar de arderme en cólera y enojo» (Lope de Vega, *Los españoles en Flandes*, 2014, p. 941, v. 195) y «cólera infernal me abrasa» (Lope de Vega, *Los españoles en Flandes*, 2014, p. 988, v. 1190).

²³ Dice Rugero aparte: «¡En qué llamas / de cólera ardiendo estoy!»; Lope de Vega, *Servir con mala estrella*, 2005, p. 728, vv. 2090-2091.

²⁴ Galeno, 1978, II, pp. 449-441, VII, 3-2: «A second source is seated in the heart; its work is by itself to provide the 'tone' of the soul, to be constant and unyielding in the things that reason commands, and in states of passion to provide the boiling, as it were, of the innate heat, as the soul at such times desires to avenge itself on the supposed wrongdoer, and this kind of thing is called anger; in its relation to other things its work is to be the source of warmth for the several parts and of pulsing motion for the arteries». Véase al respecto Gill, 2012, pp. 111-112.

²⁵ Véase Mathieu-Castellani, 2012, pp. 261-262 para Ambroise Paré.

²⁶ Véase Stolberg, 2005, pp. 1061-1062, y Carrera, 2013, p. 129, quien recuerda que el médico medieval Maino de Maineri «noted individual differences in the external manifestations of anger, suggesting that they would depend on physiological differences such as the availability of bodily heat and spirits. He distinguished between the people who would become red when they were angry because their bodily heat was strong and their spirits abundant, and those who would become

el caso en *La imperial de Otón* (ca. 1598)²⁷. En *El llegar en ocasión* (ca. 1606)²⁸ Otavio juega con este saber cuando se queja amargamente del frío de la noche tras ser asaltado:

¿Ay, cielo,
Templa el rigor de tu hielo,
Pues que tan airado estás!
Mira que la ira es fuego,
Y tú estás airado y frío²⁹.

En un gran número de comedias lopescas —*El galán Castrucho* (ca. 1598)³⁰, *El niño inocente de la Guardia* (ca. 1603)³¹ y *Fuente Ovejuna* (1612-1614)³²— los personajes describen la ira como una pasión que ciega.

Como observa d'Artois con referencia a Dandrey (2003) «il y a, sur la scène baroque, une véritable mode pour les furieux»³³ que reproduce el esquema senequiano estudiado por Dupont (1995). Según la citada investigadora francesa, esta tendencia ha sido particularmente productiva en España, donde «les pièces de Lope et de sa génération approfondissent l'exploration de la pathologie furieuse en interrogeant son versant amoureux»³⁴. El «bárbaro impulso de la ira» como lo llama el anciano Tobías,

pale and shaky when they felt the desire for revenge because their bodily heat was too weak to reach the surface of their body».

²⁷ Morley y Bruerton, 1968, p. 229. Alberto describe su reacción airada diciendo «Yo entonces de colérico mas blanco / que el más blanco papel»; Lope de Vega, *La imperial de Otón*, 2009, p. 1198, vv. 1306-1307.

²⁸ Morley y Bruerton, 1968, p. 349 y 594.

²⁹ Lope de Vega, *El llegar en ocasión*, 2005, p. 1352, vv. 870-874. Véase, para la enfermedad de amor y la rabia que causa junto con la fingida rabia en esta comedia, Morros, 1998, p. 225.

³⁰ Dice don Héctor: «¡Cuánto la cólera ciega!»; Lope de Vega, *El galán Castrucho*, 2002, p. 1109, v. 166.

³¹ Morley y Bruerton, 1968, p. 369. «Quintanar. ¡Ya estoy de ira y de coraje ciego!»; Lope de Vega, *El niño inocente de la Guardia*, 2009, p. 1594, v. 1982.

³² Lo dice Laurencia del comendador: «Ya está de cólera ciego»; Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, 1993, p. 107, v. 2227. Morley y Bruerton, 1968, p. 330.

³³ D'Artois, 2016, p. 295.

³⁴ D'Artois, 2016, p. 295.

protagonista de la *Historia de Tobías* (1609)³⁵, es el *movens* de la acción en un gran número de comedias lopescas que giran alrededor del tema del honor³⁶. Es archisabido que el propio Lope recomienda en *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* los «casos de la honra», «porque mueven con fuerza a toda gente»³⁷. Se sobreentiende que esta temática conlleva un gran protagonismo de la venganza³⁸.

En *Laura perseguida* (1594)³⁹, una temprana comedia del joven Lope, el tema de la ira paterna es introducido en el primer diálogo de la pieza entre el príncipe Oranteo y el conde Rufino⁴⁰. Más adelante, el propio Oranteo anticipa la sed de venganza del rey Pirandro:

¿Que se quiere el Rey vengar
en una flaca mujer?
Quebrantaré la prisión
y romperé la obediencia,
porque a veces la paciencia
vuelve en ira la razón.
¡Buscarla con esa furia
y para darle la muerte!
Pues ¿qué torre o prisión fuerte
no rompiera tanta injuria?⁴¹

El primer acto termina con el rey que monta en cólera por haber sido puesto en evidencia por su hijo y su amada:

³⁵ Lope de Vega, *Historia de Tobías*, 2015, p. 724, v. 915. Véase para la datación el prólogo de la citada edición: 2015, p. 671.

³⁶ Como observa Arellano, a998, p. 7, en contra de otros críticos: «estos casos de honra han debido de ser importantes, de alguna manera, ya en el teatro anterior a 1609».

³⁷ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, p. 97, v. 328.

³⁸ Para la idea de la venganza en el teatro del siglo XVII véase Artiles, 1967.

³⁹ Morley y Bruerton, 1968, p. 75.

⁴⁰ Rufino pone su amigo sobre aviso de un «padre con ira / que luego se ha de aplacar»; Lope de Vega, *Laura perseguida*, 2002, p. 60, vv. 38-39. Para Ebersole, 1981, el amor y los sufrimientos de los amantes es el tema dominante de la comedia.

⁴¹ Lope de Vega, *Laura perseguida*, 2002, pp. 72-73, vv. 487-494.

tanto él («¡Tenelde la airada mano, / que, vive Dios, ha querido / matar a Porcia»⁴⁵) como la prometida de su hijo («¡Pues qué desatino / la obliga a cólera tanta?»⁴⁶) insisten en la supuesta ira de Laura. En el caso del monarca la falsa acusación sirve para satisfacer su propia sed de venganza y depararle una muerte muy sangrienta a su nuera («¡Hacedla luego pedazos!»⁴⁷).

La tragicomedia *El bastardo Mudarra* (1612)⁴⁸ se inicia con un altercado durante un juego de cañas, en el que Gonzalillo González mata a Álvar Sánchez, el hermano de doña Lambra. El más joven de los siete infantes de Lara explica su actuación delante de su tío Ruy Velázquez:

Mira
que el honor llama a la ira,
ella al brazo, él al cuchillo;
un primero movimiento,
tío, no es culpa en el hombre⁴⁹.

Según Galeno, los jóvenes se dejan llevar fácilmente por los impulsos de la ira⁵⁰. En esta comedia histórica la sed por la venganza inducida por la cólera caracteriza no solo a los adolescentes. La ira se presenta aquí como

⁴⁵ Lope de Vega, *Laura perseguida*, 2002, p. 141, vv. 2735-2737.

⁴⁶ Lope de Vega, *Laura perseguida*, 2002, p. 142, vv. 2753-2754.

⁴⁷ Lope de Vega, *Laura perseguida*, 2002, p. 142, v. 2744.

⁴⁸ Presotto, 2000, p. 93.

⁴⁹ Lope de Vega, *El bastardo Mudarra*, 1992, s.p., vv. 142-146.

⁵⁰ Véase Galeno, *Quod animi mores...*, en la traducción de García Ballester, 1972, p. 77: «En efecto, la naturaleza de los adolescentes es airada, la de los hombres maduros es severa, aflictiva y seca, y no por el número de años sino por la complejión humoral del cuerpo, propia de cada edad». El propio Lope pone en boca de Montalvo en *La gallarda toledana* (1603) la frase: «Mucho desdice la ira / de la anciana gravedad»; 2015, p. 564, vv. 2729-2730. La fecha de redacción es propuesta por el editor, 2015, p. 417 *passim*.

una emoción que es particularmente fea en las mujeres⁵¹. Doña Lambra las compara, de hecho, con las bestias fieras:

No es en las fieras y animales solos
a quien la ira del vengarse alcanza
con tal solicitud, fraudes y dolos;
que la mujer, sin admitir mudanza,
tiene su condición sobre dos polos
que mueven el amor y la venganza⁵².

Desde el comienzo de la pieza, los personajes de un bando y del otro se dejan vencer por sus pasiones sin el menor intento de controlar sus afectos y conseguir una reconciliación. Se inicia una espiral de violencia que aumenta la agresividad de doña Lambra⁵³ quien expresa sus sentimientos vengativos en un lenguaje sangriento:

Cuando entre mis dientes tenga,
si Ruy Velázquez me venga,
aquel corazón cruel;
que no he de tener sosiego
hasta comerle a bocados,
que bien sé que irán asados,
pues que la venganza es fuego⁵⁴.

La mujer ofendida exige con todos los medios satisfacción de su marido aparentemente más comedido⁵⁵. Hablando con su cuñado, Ruy Velázquez

⁵¹ Véanse el volumen colectivo sobre la representación de la ira femenina en Inglaterra al cuidado de Kennedy, 2000 y, sobre «women as the irascible sex» en la Antigüedad clásica, Harris, 2009, pp. 264-282.

⁵² Lope de Vega, *El bastardo Mudarra*, 1992, s.p., vv. 358-363.

⁵³ Su amiga Constanza la describe preguntando: «¿Cómo te podré decir / los extremos, las quimeras / que ha hecho, y las voces fieras / que ha dado?»; Lope de Vega, *El bastardo Mudarra*, 1992, s.p., vv. 564-567.

⁵⁴ Lope de Vega, *El bastardo Mudarra*, 1992, s.p., vv. 521-527.

⁵⁵ Desesperado, Ruy Velázquez describe en un soneto el peligro de la ira femenina: «La dulce lengua de engañoso estilo / de un lisonjero amigo fabuloso; / la pluma del cobarde cauteloso, / ardiente espada de doblado filo; / las lágrimas del falso cocodrilo, / de la sirena el canto peligroso; / el león hambriento, el áspid venenoso

se muestra condescendiente con los defectos de su mujer que explica con la mayor debilidad femenina:

Gonzalo Bustos, mi querido hermano,
Alambra se enojó; perdón merece,
porque en el femenil humor liviano
presto cualquier enojo se enfurece⁵⁶.

Sin embargo, las actuaciones de Ruy Velázquez son incluso más despreciables que las de su esposa, ya que disimula sus verdaderas intenciones y planifica de forma insidiosa la destrucción de su desprevenido cuñado a manos del rey Almanzor. Esta actuación no es producto de la ira y con el papel que confía a Ruy Velázquez Lope se muestra en consonancia con lo que observa Torquato Accetto en *Della dissimulazione onesta* sobre la fealdad física generada por la ira que lleva las «llamas a la cara» y hace «relampaguear una luz horrible en los ojos»:

Il maggior naufragio della dissimulazione è nell'ira, che tra gli affetti è 'l più manifesto, essendo un baleno che, acceso nel cuore, porta le fiamme nel viso, e con orribil luce fulmina dagli occhi, e di più fa precipitar le parole quasi con aborto de' concetti che, di forma non intieri e di materia troppo grossa, manifestano quanto è nell'animo⁵⁷.

Aunque Doña Lambra ya no aparezca en escena hasta el final del segundo acto, su terrible ira es recordada por otros personajes⁵⁸. De cara al duelo de Costanza, doña Lambra goza de la venganza cumplida:

/ que silba por las márgenes del Nilo; / la furia del que hablando se deslengua / contra el ausente, la ocasión pasada / para poder satisfacer su mengua; / en el rendido la villana espada, / no igualan a la furia ni a la lengua / de una mujer, para vengarse airada»; Lope de Vega, *El bastardo Mudarra*, 1992, s.p., vv. 722-735.

⁵⁶ Lope de Vega, *El bastardo Mudarra*, 1992, s.p., vv. 768-771.

⁵⁷ Accetto, 1983, p. 67.

⁵⁸ Dice Gonzalo a Constanza: «Conozco las inhumanas / entrañas, ira y furor / de doña Alambra, mi tía»; Lope de Vega, *El bastardo Mudarra*, 1992, s.p., vv. 1365-1367.

No hay cosa de mayor gusto
que vencer un pleito injusto
y acabar una venganza⁵⁹.

Todos estos acontecimientos que permiten a Lope escenificar la monstruosidad física y moral de la ira están ausentes de la tragedia de los siete infantes de Lara que escribió Juan de la Cueva, que se inicia con una comida durante la cual Almanzor muestra a Gonzalo Bustos las cabezas de sus hijos muertos⁶⁰. En la cuarta jornada de la tragedia de Cueva y en la tercera de la tragicomedia de Lope se lleva a cabo la venganza de Mudarra. El Fénix construye la escena inicial de forma paralela al comienzo de la obra cuando un altercado durante un juego de cañas provoca la ira de Gonzalillo. Ahora, jugando al ajedrez, su hermanastro monta en cólera⁶¹ siendo llamado «bastardo» por Almanzor que es mal perdedor. Este altercado hace que Mudarra exija a su madre saber quién es su padre. Es llamativo que el joven interpretara su irascibilidad como señal de nobleza:

que a furor esta injuria me provoque,
madre, soberbia no, que honor se llama;
mas yo me huelgo que haya sucedido
para saber que soy tan bien nacido⁶².

La ira de Mudarra ya no es una pasión abominable sino que le proporciona, en sentido aristotélico, el coraje para tomar justa venganza por sus hermanos muertos a traición. Lope subraya la legitimidad de esta venganza — «que es justicia del cielo y no malicia»⁶³— con la imagen del padre

⁵⁹ Lope de Vega, *El bastardo Mudarra*, 1992, s.p., vv. 1832-1834.

⁶⁰ Véase para esta tragedia Frolidi, 2010; según López Fonseca, 2014, p. 300, la pieza «encaja en ese nuevo género que ha sustituido el *fatum* por la venganza».

⁶¹ «Tengo a tu furia temor», le dice su madre; Lope de Vega, *El bastardo Mudarra*, 1992, s.p., v. 2103.

⁶² Lope de Vega, *El bastardo Mudarra*, 1992, s.p., vv. 2243-2246.

⁶³ Lope de Vega, *El bastardo Mudarra*, 1992, s.p., v. 3052. Observa Wright, 2002, p. 199, que para «el público áureo, que la justa venganza se cumpla en el escenario es un elemento sumamente necesario y satisfactorio». La citada investigadora recuerda que en las crónicas Doña Sancha tenía un papel destacado en la venganza, 2002, p. 200, nota 12.

desconsolado que ha perdido la luz de los ojos por las tantas lágrimas vertidas⁶⁴ que contraponen a la perfidia de doña Lambra que renueva el dolor del anciano tirando cada noche siete piedras contra su ventana⁶⁵, disfrutando de su venganza⁶⁶. De cara a esta crueldad psicológica, Lope renuncia a la escenificación truculenta de la venganza que caracterizaba la tragedia de Cueva⁶⁷ y termina su tragicomedia con la promesa del matrimonio de Mudarra con doña Clara, la hija de Gonzalillo.

Como observa acertadamente Larson a propósito de los dramas de honor del Fénix, «Lope's attitude toward vengeance thus appears to have been complex and vacillating»⁶⁸. Es muy aclarador en este contexto un estudio reciente del filósofo del derecho Bonorino Ramírez, quien define la venganza como obra de un particular que «es desterrada al descampado de la barbarie» y la diferencia del castigo como «retribución merecida por un mal producido», aplicada por el Estado⁶⁹. Un criterio para diferenciar conceptualmente ambos es el grado de implicación emocional. Como recoge el citado investigador, «la venganza despierta una reacción emocional, cierto placer en el sufrimiento del otro, mientras que la retribución no requiere ningún tono emocional en particular ni implica ningún sentimiento de placer asociado a la que se haga justicia»⁷⁰. Esta es precisamente la diferencia entre las actuaciones de Doña Lambra y Mudarra. Dicho de otra manera: es la ira que afea la conducta humana.

⁶⁴ Para la ceguera como «elemento patetico di sicuro effetto» véase Manca, 1977, pp. 66-67.

⁶⁵ Cuando se queja con el propio Bustos que Almanzor no le haya quitado la vida, le dice: «No ha sido / para tu venganza error; / que, como vivo de miras, / tienes en quien emplear / las siete piedras que tiras, / despertador del pesar / de mi agravio y de tus iras»; Lope de Vega, *El bastardo Mudarra*, 1992, s.p., vv. 2666-2671.

⁶⁶ La idea de la mujer que goza de la venganza es de Juvenal (*Saturae* XIII, vv. 191-191: «quod uindicta / nemo magis gaudet quam femina») y no creo con Motyka que la «female negative agency» se explicara por «the playwright's misogynistic worldview»; 2015, p. 7.

⁶⁷ En el manuscrito autógrafo de la pieza, una segunda mano había añadido 24 versos que tematizan el final de Ruy Velázquez y doña Lambra como recoge De Carvalho, 1988, p. 94, que observa al respecto: «The absence of this episode from the original play weakens the work, for it leaves the original instigator unpunished, thus violating the audience's expectation of poetic justice».

⁶⁸ Larson, 1977, p. 27.

⁶⁹ Bonorino Ramírez, 2017, p. 14-15.

⁷⁰ Bonorino Ramírez, 2017, p. 25.

En su tragedia más famosa Lope propone esa dicotomía en el título y cabe preguntarse si el castigo mortal que inflige el duque de Ferrara a su mujer y su hijo realmente no supone una venganza. Al igual que los personajes de Séneca, el Duque protagonista de *El castigo sin venganza* (1631) experimenta dolor por el adulterio que provoca una sed de revancha:

¡Oh traidor hijo!, si ha sido
verdad —porque yo no creo
que emprenda caso tan feo
hombre de otro hombre nacido—;
pero si me has ofendido...
¡Oh, si el cielo me otorgara
que después que te matara
de nuevo a hacerte volviera,
pues tantas muertes te diera
cuantas veces te engendrara!⁷¹

Aunque concluyera su monólogo sutilmente diciendo que «[c]astigarle no es vengarme, / ni se venga el que castiga»⁷², la implicación emocional del marido deshonrado queda patente⁷³. Sin embargo, a pesar de su cólera, el duque es capaz de disimular delante de su hijo⁷⁴ y espiar fríamente una conversación entre Federico y Casandra que confirma sus sospechas. De ahí que tome una decisión bien meditada:

No es venganza de mi agravio,
que yo no quiero tomarla
en vuestra ofensa, y de un hijo
ya fuera bárbara hazaña.
Este ha de ser un castigo

⁷¹ Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, 2011, pp. 217-218, vv. 2522-2531

⁷² Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, 2011, p. 218, vv. 2546-2547. Observa Carreño, 1991, p. 385: «Como juez y jefe político somete el acto del castigo a una decisión procesal que avala el canon jurídico».

⁷³ Véase Horowitz Murray, 1979, p. 27: «Given his selfish and suspicious nature, the Duke of course responds to the adultery with an anger and vengefulness which is only tempered by fear of public disgrace and by his newly-found need to reconcile his passions with some idea of God».

⁷⁴ Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, 2011, p. 220, vv. 2612-2613: «No sé cómo he podido / mirar, Conde traidor, tu infame cara».

vuestro nomás, porque valga
 para que perdone el cielo
 el rigor por la templanza.
 Seré padre y no marido,
 dando la justicia santa
 a un pecado sin vergüenza
 un castigo sin venganza⁷⁵.

Aunque luego será en grado de poner en obra la destrucción de los adúlteros sin pestañear, la perspectiva de matar a su hijo le causa un enorme dolor:

Solo de pensarlo, ¡ay triste!,
 tiembla el cuerpo, espira el alma,
 lloran los ojos, la sangre
 muere en las venas heladas,
 el pecho se desalienta,
 el entendimiento falta,
 la memoria está corrida
 y la voluntad turbada.
 Como arroyo que detiene
 el hielo de noche larga,
 del corazón a la boca
 prende el dolor las palabras⁷⁶.

Es la ausencia del placer por el sufrimiento del ofensor inherente a la ira que permite excusar moralmente al duque como ha visto claramente Dixon⁷⁷. Como argumenta con perspicacia Küpper⁷⁸, el problema que la honra supone para la teología moral no es tanto el delito de homicidio, sino

⁷⁵ *El castigo sin venganza*, 2011, pp. 228-229, vv. 2838-2849. Según la interpretación de Dixon, 1970, p. 164, el duque «claims that there is no sinful excess of the passion of anger in his heart, i.e. that this passion is mitigated in him by the virtue of meekness». Véase para el duque como «símbolo del orden y de la autoridad» Carreño, 1996, p. 77.

⁷⁶ Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, 2011, pp. 229-230, vv. 2870-2881.

⁷⁷ Dixon, 1970, p. 164: «His anger thus under restraint, he can act as the impersonal instrument of divine retribution». Otros investigadores que contemplan la posibilidad de interpretar la actuación del duque como cruel venganza no consideran la dimensión emocional, véase por ejemplo Bermejo Cabrero, 1995, pp. 163-164.

⁷⁸ 1990, p. 87.

la venganza personal en tanto que producto del pecado capital de la ira. La cuestión central con vistas a la salvación es la capacidad de disciplinar la cólera y —como recuerda el investigador alemán⁷⁹— evitar la actuación impulsada por un arrebato pasional. Esta lectura basada en las directrices tridentinas exculpa al protagonista de la tragedia lopesca. La ira es más fea que el homicidio, hijo de ella en la doctrina de los pecados capitales desde San Casiano⁸⁰.

⁷⁹ Küpper, 1990, pp. 87-88, notas 273 y 276.

⁸⁰ Véase Vecchio, 1998, p. 45.

Bibliografía citada

- ACCETTO, Torquato, *Della dissimulazione onesta*, Salvatore Silvano Nigro (ed.), Génova, Costa & Nolan, 1983.
- ARELLANO, Ignacio, «Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 4 (1998), pp. 7-31.
- ARTILES, Jenaro, «La idea de la venganza en el drama español del siglo XVII», *Segismundo*, 3 (1967), pp. 9-38.
- BERMEJO CABRERO, José Luis, «De la venganza al castigo», *Revista de literatura*, 57 (1995), pp. 157-166.
- BLAIS, Martin, «La colère selon Sénèque et selon saint Thomas», *Laval théologique et philosophique*, 20 (1964), pp. 247-290.
- BONORINO RAMÍREZ, Pablo Raúl, «¿Existe una diferencia conceptual entre venganza y castigo?», *Anuario de filosofía del derecho*, 33 (2017), pp. 13-36.
- CARREÑO, Antonio, «La sangre muere en las venas heladas: tragedia en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega», en *En torno al teatro del Siglo de Oro*, José Juan Berbel Rodríguez (ed.), Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, pp. 65-82.
- , «La sin venganza como violencia: *El castigo sin venganza* de Lope de Vega», *Hispanic review*, 4 (1991), pp. 379-400.
- CARRERA, Elena, «Anger and the mind-body connection in medieval and early modern medicine», en *Emotions and Health, 1200-1700*, Elena Carrera (ed.), Leiden, Brill, 2013, pp. 95-146.
- COUDERC, Christophe, «Falsa acusación y teatralidad en *Laura perseguida* de Lope de Vega», *Hipogrifo*, 3 (2015), pp. 7-18.
- D'ARTOIS, Florence, «Lope *furioso*: expérimentation générique et exploration du motif de la *furia* dans le théâtre du premier Lope de Vega», en *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVIII)*, Christophe Couderc y Marcella Trambaioli (eds.), Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2016, pp. 295-307.
- DE CARVALHO, Susan, «The legend of the Siete Infantes de Lara and its theatrical Representation by Cueva and Lope», *Bulletin of the comediantes*, 40 (1988), pp. 85-102.

- DIXON, Victor, y Alexander A. PARKER, «*El Castigo Sin Venganza: Two lines, two interpretations*», *Modern Language Notes*, 85 (1970), pp. 157-166.
- DUPONT, Florence, *Les monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, 1995.
- EBERSOLE, Alva V., «*Laura perseguida: obra representativa de la primera fase de la producción de Lope*», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Manuel Criado de Val (ed.), Madrid, EDI-6, 1981, pp. 355-360.
- FILLION-LAHILLE, Janine, *Le «De ira» de Sénèque et la philosophie stoïcienne des passions*, París, Klincksieck, 1984.
- FROLDI, Rinaldo, «*Juan de la Cueva y su Tragedia de los siete Infantes de Lara*», *Revista de literatura*, 72 (2010), pp. 325-339.
- GALENO, Claudio, *On the doctrines of Hippocrates and Plato*, Phillip de Lacy (ed.), Berlín, De Gruyter, 1978, 2 vols.
- , *On the passions and errors of the soul*, Paul W. Harkins (trad.), Columbus, Ohio State UP, 1963.
- GARCÍA BALLESTER, Luis, *Alma y enfermedad en la obra de Galeno. Traducción y comentario del escrito «Quod animi mores corporis temperamenta sequantur»*, Valencia / Granada, CSIC-UV / Instituto de Historia de la Medicina y de la Ciencia López Piñero (IHMC) / Universidad de Granada, 1972.
- GERNERT, Folke, *Lecturas del cuerpo. Fisiognomía y literatura en la España áurea*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2018.
- GIANCOTTI, Francesco, *Saggio sulle tragedie di Seneca*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 1953.
- GILL, Christopher, «*Die antike medizinische Tradition: Die körperliche Basis emotionaler Dispositionen*», en *Handbuch Klassische Emotionstheorien von Platon bis Wittgenstein*, Hilge Landweer, Ursula Renz y Alexander Brungs (eds.), Berlín, De Gruyter, 2012, pp. 95-120.
- HANKINSON, James, «*Actions and passions: affection, emotion and moral self-management in Galen's philosophical psychology*», en *Passions and Perceptions*, Jacques Brunschwig y Martha C.

- Nussbaum (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 184-222.
- HARRIS, William V., *Restraining Rage. The Ideology of Anger Control in Classical Antiquity*, Cambridge / London, Harvard University Press, 2009.
- HOROWITZ MURRAY, Janet, «Lope through the looking-glass: metaphor and meaning in *El castigo sin venganza*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 56 (1979), pp. 17-29.
- KENNEDY, Gwynne, *Just Anger: representing women's anger in early modern England*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2000.
- KÜPPER, Joachim, *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón: Untersuchungen zum spanischen Barockdrama*, Tübingen, Narr, 1990.
- LARSON, Donald R., *The honor plays of Lope de Vega*, Cambridge, Harvard University Press, 1977.
- LÓPEZ FONSECA, Antonio, «Teatro y tradición clásica a fines del s. XVI: Juan de la Cueva y la "tragedia del horror"», *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, 34 (2014), pp. 283-313.
- MANCA, Gino, *La «Leyenda de los Infantes de Lara» nella drammatizzazione di El bastardo Mudarra» di Lope*, Messina, Intilla, 1977.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *Éloge de la colère. L'humeur colérique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Hermann, 2012.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- MORROS, Bienvenido, «La enfermedad de amor y la rabia en el primer Lope», *Anuario Lope de Vega*, 4 (1998), pp. 209-252.
- MOTYKA, Matthew, «Political Violence and Sacrifice in Lope de Vega's *El bastardo Mudarra*», *Sincronía*, 67 (2015), pp. 1-13.
- PÉREZ GÓMEZ, Leonor, «Observaciones sobre las pasiones en la estructura profunda de las tragedias de Séneca: importancia e interpretaciones del furor», *Florentia iliberritana*, 22 (2011), pp. 149-168.

- PRESOTTO, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- RODRÍGUEZ CIDRE, Elsa, «*Ira, qua ducis, sequor*: la cólera en la Medea de Séneca», *Florentia iliberritana*, 11 (2000), pp. 227-255.
- SÉNECA, Lucio Anneo, «Sobre la ira», en *Diálogos*, Juan Mariné Isidro (trad.), Madrid, Gredos, 2008, pp. 125-262.
- SERRALTA, Frédéric, «Las tres justicias poéticas de *La fuerza lastimosa* (Lope de Vega)», en *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Joaquín Álvarez Barrientos et al. (eds.), Madrid, CSIC, 2009, pp. 661-670.
- STADEN, Heinrich von, «The physiology and therapy of anger», en *Islamic Philosophy, Science, Culture, and Religion*, Felicitas Opwis y David Reisman (eds.), Brill, 2011, pp. 63-88.
- STOLBERG, Michael, «Zorn, Wein und Weiber verderben unsere Leiber. Affekt und Krankheit in der Frühen Neuzeit», en *Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit*, Johann Anselm Steiger (ed.), Wiesbaden, Harrassowitz, 2005, pp. 1051-1077.
- VECCHIO, Silvana, «Ira mala / Ira bona. Storia di un vizio che qualche volta è una virtù», en *XLV Convegno di Studi Bonaventuriani. Vizi e virtù secondo Bonaventura e nella tradizione cristiana medievale*, Bagnoregio, Centro di Studi Bonaventuriani, 1998, pp. 41-62.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La batalla del honor*, Ramón Valdés (ed.), en *Comedias. Parte VI*, Victoria Pineda y Gonzalo Pontón (coords.), Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, vol. 1, pp. 67-294.
- _____, *La boda entre dos maridos*, José Roso Díaz (ed.), en *Comedias. Parte IV*, Luigi Giuliani y Ramón Valdés Gázquez (coords.), Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, vol. 2, pp. 793-921.
- _____, *La corona merecida*, Fernando Rodríguez-Gallego (ed.), en *Comedias. Parte XIV*, José Enrique López Martínez (coord.), Madrid, Gredos, 2015, vol. 1, pp. 585-831.
- _____, *La gallarda toledana*, Daniel Fernández Rodríguez (ed.), en *Comedias. Parte XIV*, José Enrique López Martínez (coord.), Madrid, Gredos, 2015, vol. 1, pp. 417-584.

- _____, *Los españoles en Flandes*, Antonio Cortijo Ocaña (ed.), en *Comedias. Parte XIII*, Natalia Fernández Rodríguez (coord.), Madrid, Gredos, 2014, vol. 2, p. 909-1108.
- _____, *Arte nuevo de hacer comedias: Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, Felipe B. Pedraza y Pedro Conde Parrado (eds.), Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 2016.
- _____, *El bastardo Mudarra y los siete infantes de Lara*, Delmiro Antas (ed.), Barcelona, PPU, 1992, disponible en: <http://emotive.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0157_ElBastardoMudarraYLosSieteInfantesDeLara.php>. Acceso: 2 de diciembre de 2018.
- _____, *El castigo sin venganza*, Grupo Prolope (ed.), Barcelona, PPU, 2011.
- _____, *El galán Castrucho*, Julián Molina (ed.), en *Comedias. Parte IV*, Luigi Giuliani y Ramón Valdés Gázquez (coords.), Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, vol. 3, pp. 1085-1220.
- _____, *El llegar en ocasión*, Guillermo Serés (ed.), en *Comedias. Parte VI*, Victoria Pineda y Gonzalo Pontón (coords.), Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, vol. 3, pp. 1309-1440.
- _____, *El niño inocente de la Guardia*, Fernando Baños Vallejo (ed.), en *Comedias. Parte VIII*, Rafael Ramos (coord.), Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, vol. 3, pp. 1503-1627.
- _____, *Fuente Ovejuna*, Donald McGrady (ed.), Barcelona, Crítica, 1993.
- _____, *Historia de Tobías*, Macarena Cuiñas Gómez (ed.), en *Comedias. Parte XV*, Luis Sánchez Laílla (coord.), Madrid, Gredos, 2016, vol. 2, pp. 669-804.
- _____, *La dama boba*, Marco Presotto (ed.), en *Comedias. Parte IX*, Marco Presotto (coord.), Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, vol. 3, pp. 1293-1466.
- _____, *La fuerza lastimosa*, Montgrony Alberola (ed.), en *Comedias. Parte II*, Silvia Iriso Ariz (coord.), Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, vol. 1, pp. 69-243.

- _____, *La imperial de Otón*, Emilio Blanco (ed.), en *Comedias. Parte VIII*, Rafael Ramos (coord.), Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, vol. 3, pp. 1131-1251.
- _____, *Las bizarrías de Belisa*, Enrique García Santo-Tomás (ed.), Madrid, Cátedra, 2004.
- _____, *Laura perseguida*, Silvia Iriso Ariz (ed.), en *Comedias. Parte IV*, Luigi Giuliani y Ramón Valdés Gázquez (coords.), Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, vol. I, pp. 37-174.
- _____, *Servir con mala estrella*, Laura Calvo Valdivielso (ed.), en *Comedias. Parte VI*, Victoria Pineda y Gonzalo Pontón (coords.), Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, vol. 1, pp. 649-770.
- WRIGHT, Amy E., «*El bastardo Mudarra* (1612): una exploración de la figura del otro en su contexto literario y social», *Anuario Lope de Vega*, 8 (2002), pp. 197-210.

ESTÉTICA FEÍSTA Y DISCURSOS DE AMOR CARNAVALESCOS EN *LA HERMOSA FEA DE LOPE DE VEGA*

Claudia Jacobi (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn)

Como ya lo sugiere el título, *La hermosa fea*, escrita entre 1625 y 1632¹, es de interés particular en el estudio de lo feo y de lo subversivo en la obra de Lope de Vega. En esta comedia palatina, Lope realiza una inversión carnavalesca de los principios del amor cortés, presentando el discurso sobre la fealdad como estrategia de seducción y disparador de la acción dramática. Estela, la bellísima duquesa de Lorena, es conocida por haber rechazado con desdén a numerosos pretendientes de alto rango. Para evitar la misma suerte, Ricardo, el príncipe de Polonia, maquina un plan insólito para conquistarla. En vez de cortejar a su prima según las reglas del elogio cortés, recurre al ultraje para alcanzar su objetivo de enamorarla: manda un mensaje a su prima Celia, dama e igualmente prima de Estela, en el cual explica que no pudo visitarla al pasar por el ducado de Lorena por tener que seguir su camino hacia España, asegurándole que al volver cumplirá con su obligación parental. El criado Julio tiene el encargo de llevar la carta a Celia y de notificarle verbalmente que el príncipe vio a la duquesa una tarde saliendo de caza y que, a pesar de su fama, le pareció «con extremo fea»². Además, Ricardo se infiltrará en el palacio bajo el nombre de Lauro, su presunto secretario. Con esta estrategia de manipulación, el príncipe pretende provocar la indignación de la duquesa que inevitablemente tendrá que «poner su entendimiento en vengarse», dedicando todos sus esfuerzos a enamorar a su difamador³. Paradójicamente, la acusación de fealdad desencadena y domina toda la acción dramática, sin que Ricardo precise en ningún momento en qué consiste exactamente dicha fealdad. En todo caso, la negación de la belleza de la duquesa corresponde a la puesta en duda de su reconocimiento social, siendo la hermosura «lo mejor que les concede / Naturaleza, piadosa, [a las mujeres] / para que estimadas fuesen»⁴.

¹ Morley y Bruerton, 1968, pp. 478 y 603.

² Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 239.

³ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 240.

⁴ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 252.

La hermosa fea ha sido poco explorada por la crítica, quien le ha considerado únicamente de manera accesoria y marginal, concentrándose en el tratamiento de la materia palatina⁵, en el motivo de la dama que se enamora de su secretario y en la considerable reducción de personajes en la creación tardía de Lope de Vega⁶, ignorando que la pieza presenta diferentes formas típicas de lo cómico carnavalesco, definido por Mijaíl Bajtín como «lógica de la inversión»⁷. Cabe demostrar que el motivo de la dama «fea», enamorada de su presunto secretario, no conlleva solamente la anulación de las fronteras sociales (como sucede en *El perro del hortelano*) y la inversión del estereotipo literario de la dama hermosa, sino también la profanación de los tópicos tradicionales sobre el amor, sometidos a una función anticatólica. Los discursos sublimados del neoplatonismo, *stilnovismo* y petrarquismo quedan asociados a discursos bélicos, eróticos y vulgares, aparentemente incompatibles entre sí. Esta curiosa contaminación de varios *topoi* del discurso amoroso pervierte los conceptos tradicionales, poniéndolos en ridículo. Ahora bien, la lógica carnavalesca no propone, en el sentido de Bajtín, una alternativa al orden político y social a través de la articulación de la verdad subversiva del pueblo. En *La hermosa fea*, la carnavalesización literaria mantiene, empero, su función de descubrimiento de realidades ocultas y reprimidas. Más concretamente, cabe demostrar que la profanación carnavalesca del discurso amoroso, dominada por el *leitmotiv* de la fealdad, sirve de fuente de comicidad, revelando mucho más sobre las fallas y las fragilidades psicológicas de los personajes —consideradas como características «feas» en la sociedad de los Austrias— que sobre su aspecto físico.

La comedia se abre con una conversación entre el príncipe polaco Ricardo, su criado Julio y su amigo Otavio, quienes manifiestan su entusiasmo acerca de la hermosura de la duquesa de Lorena, enhebrando diferentes tópicos de la tradición literaria, pervirtiéndolos y entremezclándolos. En primer lugar, Ricardo, Julio y Otavio evocan la idea neoplatónica del amor

⁵ Oleza, 2003, pp. 603-620.

⁶ Hernández Valcárcel, 1993, pp. 481-494.

⁷ Bajtín, 1987.

como armonía universal y aspiración a la belleza divina⁸. Citan además el concepto *stilnovista* de la *donna angelicata*, atribuida a la esfera «divina»⁹ a través de comparaciones cósmicas: Estela es descrita como «ángel», alabada en cuanto el «sol mira y dora»¹⁰. Su mismo nombre de origen latino significa literalmente «estrella del alba» y es la adaptación castellana de la forma italiana *Stella*, que refleja la devoción por la virgen María, «Santísima della Stella»¹¹. A esta concepción espiritual de la mujer se yuxtaponen imágenes petrarquistas que describen su belleza física como «oro», «nieve pura»¹² y más adelante como «rosa», «laurel», «rojo calvel [*sic.*]», «azucenas», «jazmines», «manutisas», «nácar lustrosa», «bellas perlas» y «aljófares»¹³. Desde el principio, Estela pone en duda la credibilidad de estos tópicos tradicionales del discurso amoroso:

[...] todos aquellos nombres
de ángel, estrella, jazmín,
rosa, perla y otras cosas
tan necias y mentirosas [...]¹⁴

De esta manera, Lope no solo cuestiona la sinceridad de los galanes, sino que distorsiona también el discurso sublimado de la mujer como ángel puro y purificador a través de connotaciones explícitamente sensuales. La figura del ángel, empleada en la poesía *stilnovista* como símbolo incorpóreo de la natura divina de la mujer, se convierte en superficie de proyección de las fantasías eróticas masculinas, verbigracia, cuando Julio describe a Estela como ángel desnudo: «Un ángel me pareció / que de mujer se vistió, / si

⁸ Ver, por ejemplo, Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 239: «¡Oh que divina armonía / hacen en una señora / la majestad en el talle / y en el rostro la hermosura!».

⁹ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 239.

¹⁰ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 239. Ver también más adelante la descripción de Estela como «luz hermosa y pura»; en Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 259.

¹¹ Más adelante, Estela será explícitamente comparada con una «estrella»; Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 241, p. 245. Para los nombres astrológicos en Lope de Vega —en particular el de Astrea, también etimológicamente emparentado con las «estrellas»—, véase De Armas, 2016, pp. 64-84.

¹² Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 239.

¹³ Lope de Vega, *La hermosa fea*, pp. 245-246.

¹⁴ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 242.

alguna vez se ha vestido»¹⁵. De hecho, el objetivo del galán no tiene nada que ver con el amor *stilnovista*, concebido como proceso de purificación del alma en el camino hacia Dios. El cortejo de Ricardo está motivado por la intención mucho más profana de afirmar su virilidad y de conquistar a la dama a través de una insultante estrategia de manipulación. La discrepancia entre los elementos grandilocuentes de la tradición literaria y las bajas intenciones del galán se establece entonces, desde el principio, como fuente de comicidad. La motivación de Ricardo queda sintetizada en la isotopía donjuanesca de la «caza»¹⁶. El príncipe se otorga el papel activo del «cazador» que «rodea al animal»¹⁷, rebajando a Estela al estado pasivo de la presa. Esta despersonalización de la mujer se refleja también en el lenguaje de Ricardo que degrada a Estela al estado de un objeto gramatical¹⁸. La perversión sádica de este comportamiento se desprende de la metáfora caníbal del ave rapaz que se deleita con los intentos de defensa de su presa: «Pareces amante halcón, / en conquistar su belleza, / que gustan de que la caza / que han de comer se defienda»¹⁹. Además de las metáforas de caza, el discurso amoroso de Ricardo se distingue por la retórica de la guerra: Estela tendrá que «rendirse» a su deseo en esta «conquista» amorosa²⁰, evaluada como «imposible empresa» con riesgo de «muerte» y esperanza de «victoria» con «más fama que Alejandro»²¹. De esta manera, el amor se convierte en un juego de poder que Ricardo lleva inscrito en su mismo nombre compuesto del sustantivo germano *rihhi* (esp. 'poderoso', 'soberano') y del adjetivo *hard* (esp. 'fuerte', 'valiente', 'duro'). En efecto, el objetivo de la empresa de seducción del galán no consiste solo en la conquista de la dama sino también en la defensa de la virilidad presagiada por la onomástica del personaje. A lo largo de la pieza, Ricardo se define por

¹⁵ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 239.

¹⁶ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 239. Ver también la caza como cortejo amoroso en *Fuenteovejuna*, donde el Comendador se encuentra con Laurencia precisamente cuando sale a cazar.

¹⁷ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 243.

¹⁸ Ver, por ejemplo, Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 239: «Todo cuanto en Francia vi / no iguala con la Duquesa».

¹⁹ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 258.

²⁰ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 243.

²¹ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 268.

su «talle» y su «valentía»²², unos rasgos sintetizados en la imagen de «Adonis Marte» que Estela le atribuye en su primera aparición en escena²³. Lope evoca así el triángulo amoroso entre Adonis, Marte y Venus, la diosa de la belleza, con la cual se asocia a Estela tanto de manera explícita («es de la Venus de Fidia retrato»²⁴) como implícita, siendo el significado literal de su nombre, ‘estrella del alba’, la denominación popular del planeta Venus. El mismo Lope había tratado el mito de Venus en *La rosa blanca* (1624), poema de 109 octavas en el cual describe los celos que llevan a Marte a matar a Adonis para aventajarse frente a Venus. La asociación insólita de Adonis, legendario por su hermosura, y Marte, dios de la guerra, en una sola persona (Ricardo) reflejan perfectamente los dos roles antitéticos que el galán desempeña en su juego de seducción: por un lado, Ricardo-Marte lleva a cabo una lucha de poder insultando a Estela, por otro lado, se disfraza como Lauro, hermoso primo y secretario de Ricardo, que cortejará a la duquesa según las reglas cortesanas, permitiendo a Ricardo el acceso al palacio. Ricardo finge los celos por su «primo» y lo matará simbólicamente revelando su verdadera identidad. Estas caracterizaciones mitológicas anticipan la trama de la pieza y revelan que la belleza es un parámetro aplicado no solamente a las mujeres sino también a los hombres, valorados en algunas ocasiones aisladas por su apariencia física²⁵. Sin embargo, las reflexiones de Estela acerca del papel social de la mujer dejan claro que el hombre se define con respecto a las propiedades de las cuales la mujer queda excluida, es decir, el entendimiento y sus hazañas bélicas:

Una mujer no ha de ser,
Lauro, capitán ni alférez; [...]
ni ha de ser una mujer
filósofo, ni oponerse
a las cátedras que enseñan
divinas y humanas leyes²⁶.

²² Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 240. Ver también Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 239: «temerario»; y Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 241: «gallardo [...] mancebo hermoso y galán».

²³ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 240.

²⁴ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 245.

²⁵ Ver Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 240: «este nuevo Adonis Marte / por talle y por valentía».

²⁶ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 253.

Por el contrario, el reconocimiento social de Estela depende exclusivamente de su hermosura. En consecuencia, llamarla fea es «el último desprecio en condición de mujer»²⁷; aun cuando no se precise de ninguna manera en qué consiste exactamente su presunta fealdad. De acuerdo con los enfoques teóricos y filosóficos de Francis Hutcheson, Karl Rosenkranz, Luciano Bray y Umberto Eco²⁸, la «fealdad consiste solo en la privación de la belleza»²⁹ o, por lo menos, la *acusación* de fealdad se presenta como tal, ofreciéndose como una noción deducida antes que explicitada³⁰. Ahora bien, el discurso anti-petrarquista del siglo XVII presentaba una amplia gama de descripciones mucho más concretas de la fealdad femenina; baste pensar en los elogios de damas viejas, enfermas, pulgosas y desdentadas en la tradición de Giambattista Marino³¹. En su artículo «Quevedo, Lope y la mujer fea», Marcella Trambaioli ha demostrado que las mismas imágenes de la belleza defectuosa existen igualmente en la obra de Lope de Vega³². Estela no es difamada ni por ser barbuda, ni por tener una nariz enorme, formas animales, vegetales o los síntomas físicos que puedan remitir a la sífilis (cejas peladas, falta de pelo, palidez)³³. A pesar de todo, la protagonista considera la acusación de fealdad como un terrible agravio de su «honor»³⁴, estableciendo así una relación metonímica entre la fealdad física y moral:

¿Pues qué ha de ser [la mujer]? Lo primero
hermosa, discretamente
y hermosamente discreta,
que es decir [...]
que hermosura y discreción

²⁷ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 266.

²⁸ Véase la introducción a este volumen al respecto.

²⁹ Hutcheson, 1973, pp. 74-76.

³⁰ Eco, 2017, pp. 8-20.

³¹ Ver, por ejemplo, la poesía de Giambattista Marino y la tradición «marinista»: *Bella vecchia* (Giuseppe Salomoni); *Bella nana* (Giovan Leone Sempronio); *Bella zoppa* (Paolo Adriani, Sempronio); *Bella pidocchiosa* (Anton Maria Narducci); *Bellissima donna cui manca un dente* (Bernardo Morandi), etc. Para más información, véase Cavaillé, 2013.

³² Trambaioli, 2015, pp. 271-305.

³³ Ver sobre todo *El galán Castrucho*, *La viuda valenciana*, *Angélica en el Catay*, *La hermosa Alfrede*, etc.

³⁴ Lope de Vega, *La hermosa fea*, pp. 243 y 253.

la ennoblezcan igualmente.
Con esto será estimada,
dejando aparte que debe
preciarse más la virtud
que en las buenas resplandece³⁵.

La duquesa evoca aquí el principio platónico de la concomitancia de lo hermoso y lo virtuoso, de la belleza física y moral (*kalokagathia*). Aunque este principio valga tradicionalmente para hombres y mujeres, las ofensas articuladas a lo largo de la pieza demuestran que la apariencia física no ocupa el mismo lugar en la escala de valores de ambos sexos. A los hombres no se les insulta degradando su cuerpo sino su «entendimiento», considerado como «potencia» expresamente varonil³⁶. Por lo tanto, como consecuencia del agravio a la hermosura de Estela, Ricardo es acusado reiteradamente de ser «necio»³⁷. La duquesa da a entender su desacuerdo con las convenciones de género, afirmando que llamarla «necia» sería «más agravio» que «fea»³⁸ y criticando la limitación de la virtud de la mujer a la «discreción»³⁹, definida, en otras piezas de Lope, como subordinación al marido y repliegue al ámbito interior de la casa⁴⁰. Estela llega incluso a reconocer que fue «necia» en ofenderse de «agravio que no consiste / en la razón, siendo el gusto / un albedrío sin ley, que de los sentidos rey, / puede ser justo o injusto»⁴¹. Ahora bien, el reconocimiento de la subjetividad de los gustos estéticos no la desvía de su plan de venganza («no dejaré la porfía / hasta tener la venganza»⁴²). No obstante, a pesar de estas breves manifestaciones de espíritu crítico, a lo largo de toda la pieza Estela se comporta de manera totalmente conforme a las expectativas de Ricardo que fundamenta toda su estrategia de seducción en la anticipación de la vanidad herida de la duquesa; es decir, en la defensa inevitable del

³⁵ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 253.

³⁶ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 245.

³⁷ Lope de Vega, *La hermosa fea*, pp. 242-243, 245, 252-253 y 265.

³⁸ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 261.

³⁹ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 253: «Con esto será estimada, / dejando aparte que debe / preciarse más la virtud / que en las buenas resplandece».

⁴⁰ Ver, por ejemplo, Lope de Vega, *La dama boba*, pp. 72-73, vv. 225-228: «Está la discreción de una casada / en amar y servir a su marido; / en vivir recogida y recatada, / honesta en el hablar y en el vestido».

⁴¹ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 250.

⁴² Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 250.

orgullo femenino. Esta traza ultrajante es considerada inadecuada a la posición social del príncipe, degradándolo, a los ojos de la duquesa, a los modales de un rudo campesino: «contó de mi fealdad / cosas [...] que parecen, / más que de Príncipe, de hombre / que los perezosos bueyes / guía por la tierra dura»⁴³. Más concretamente, el agravio ocasiona el reproche de descortesía, invalidando a Ricardo como «gentilhombre y galán»⁴⁴, distinguido por servir a la dama según las reglas de cortesía y de gentileza caballeresca:

LA DUQUESA: [...] me ha despreciado un hombre
que solo el nombre me ofende;
que no merecen amor
los que son tan descortesos
que a las mujeres les quitan
lo mejor que las concede
Naturaleza [...] ⁴⁵

El príncipe invierte los cánones del cortejo amoroso, reemplazando el servicio cortesano de la dama por la estrategia manipulativa del agravio. En realidad, esta traza revela mucho más sobre las inseguridades del galán que sobre su hombría. En el tercer acto, Ricardo admitirá que el motivo principal de su plan de seducción es el temor del fracaso de su empresa amorosa:

[...] esta señora
por soberbia de hermosura
dio en despreciar la ventura
que tiene dudosa agora.
No le agradaba marido,
mil Príncipes despreció;
temiendo lo mismo yo,
cuánto sabes he fingido
por enamorarla así [...] ⁴⁶

⁴³ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 252.

⁴⁴ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 240.

⁴⁵ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 252.

⁴⁶ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 259.

El comportamiento de Ricardo es calificado reiteradamente de «cobarde»⁴⁷. Paradójicamente, el príncipe recurre a la técnica del «fingimiento», tradicionalmente considerada como característica femenina, para demostrar su fuerza en la lucha por el poder con la duquesa. En el fondo, su estrategia de seducción revela entonces la falta de las calidades supuestamente varoniles inscritas en su nombre: el galán se define por su temor y sus dudas acerca de la hegemonía masculina, más que por el poder, la valentía, la fuerza o la dureza. De todas maneras, su *modus operandi* se funda en la convicción del narcisismo de Estela. En efecto, desde su primera aparición en escena, la duquesa demuestra una necesidad imperiosa de saber si le gustó al príncipe⁴⁸, partiendo del supuesto de que este último se enamoró de ella⁴⁹. Además, resulta evidente que la descortesía de Ricardo, que descuida su obligación de pariente al no visitar el palacio, aumenta el deseo de Estela: «El privar a una mujer / de lo que desea ver [...] aumenta más su deseo»⁵⁰. Este fenómeno ilustra perfectamente la repetición del principio *Fort-Da* que Sigmund Freud observó en el juego infantil de su nieto de dieciocho meses. Este tenía la costumbre de arrojar lejos de sí el hilo de un carrete, simulando, según Freud, las separaciones («fort») y los reencuentros con la madre («da»). En *Más allá del principio de placer* (1820), Freud interpreta este juego como pulsión de apoderamiento que permite al niño repetir la situación de abandono subida pasivamente, colocándose en un rol activo. Este principio de alternancia entre el acercamiento y el alejamiento del objeto del deseo aparece como paradigma de toda relación amorosa en *La hermosa fea*. Ricardo quiere prevenir su rechazo por la desdeniosa Estela, recurriendo a la degradación como técnica de alejamiento en su juego de seducción. Por su parte, Estela reacciona al rechazo de Ricardo nutriendo un impulso de venganza que consiste en el menosprecio activo del galán que acaba de reducirla al papel pasivo. En este contexto, la duquesa trama un plan que no tiene nada que envidiar al sadismo de Ricardo: lo enamorará únicamente para darse el placer de despreciarlo y rechazarlo.

⁴⁷ Lope de Vega, *La hermosa fea*, pp. 245 y 254.

⁴⁸ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 241: «¿Viome a mí? [...] ¿Qué le parecí?».

⁴⁹ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 242: «Si dio materia el papel, / dirá que está enamorado [...] ¿Quién duda que te ha contado; / que es ordinario en los hombres / que en toda Francia no vio / dama, Celia, como yo / con todos aquellos nombres / de ángel, estrella, jazmín, / rosa, perla y otras cosas».

⁵⁰ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 240.

Y si me ve, ten por cierto
 que ha de adorar la fealdad
 que dice y que mi crueldad
 le ha de ver perdido y muerto.
 [...] con la risa y el desprecio
 quedará de aqueste necio
 mi sentimiento vengado [...] de la misma ofensa
 se ha de sacar el castigo⁵¹.

La duquesa narcisista presenta un deseo excesivo de admiración, generalmente satisfecho por todos los hombres que la rodean. La desviación de este esquema habitual la ofende en su amor propio e impone la venganza como único remedio para restablecer su orgullo herido. En su plan de venganza, Estela asume el papel de la dama cruel, fría y despiadada que Petrarca presenta, por ejemplo, en la rima XXXIX del *Cancionero*, en la cual describe a Laura como «la que nació solo por darle muerte» al yo lírico⁵². El tópico petrarquista del amor doloroso que lleva a la muerte aparece entonces, de manera sumamente psicologizada, como estrategia vengativa de la duquesa⁵³. Su plan de venganza se fundamenta en la aparición y el consiguiente cortejo de Lauro, el presunto primo y secretario de Ricardo:

Yo voy con Lauro tratando
 Que el Príncipe venga a verme,
 Si él viene, y viene a quererme,
 Tú le verás padeciendo,
 Porque en viéndole querer
 Tengo de darle a entender
 Que estoy por Lauro muriendo.

⁵¹ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 243.

⁵² Petrarca, *Canzoniere*, CCLXIV, v. 107: «quella che sol per farmi morir nacque».

⁵³ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 249: «cuando más cierto / de mi amor Ricardo esté, / con mil desdenes le haré / vivir abrasado y muerto. Hasta llegar a querer»; Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 252: «le tengo que enamorar [...] y cuando llegue a verse / en estado que yo pueda / a la venganza atreverme / me tengo de retirar / con tiros, con disfavores, / con celos y con desdenes / que le ponga en ocasión / que le parezca la muerte más alegre que la vida».

Lauro tiene gentileza.
¡De celos se ha de abrasar!⁵⁴

La duquesa quiere incitar los celos de Ricardo frente a Lauro sin saber que se trata del mismo príncipe disfrazado con el objetivo de infiltrarse en el palacio. De esa manera, la intriga de Estela, fundada en una especie de *contrapasso* irónico⁵⁵, es desbaratada por las astucias de Ricardo, que se impone en la lucha por el poder entre los sexos como manipulador aventajado. En el papel de Lauro —cuyo mero nombre de origen latino, «laurus», evoca el *laurel* del poeta con el cual se honró en 1341 a Francesco Petrarca siguiendo la tradición griega del *poeta laureado*— Ricardo corteja a Estela enhebrando las reproducciones y deformaciones de los clichés cortesés, petrarquistas e incluso culteranos, multiplicando las referencias mitológicas y las figuras retóricas que demuestran su virtuosismo lingüístico⁵⁶. Lauro describe su enamoramiento como adaptación irónica del tópico de la penetración del corazón por las flechas de Amor a las nuevas armas de fuego del siglo XVII que procuran, por supuesto, un dolor más insoportable que la saeta:

yo vi [...]
una tan hermosa dama
que vine a creer que amor
mudó la flecha y la aljaba
en arcabuz, como dicen
que, cual la violenta bala,
derriba el aire a la tierra,
que envuelto el cuello en las alas
baja sin sangre, que toda
por el aire la derrama;
así yo sentí de un golpe

⁵⁴ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 249.

⁵⁵ La duquesa recurre al principio dantesco de la inversión irónica del delito en la punición: «de la misma ofensa / se ha de sacar el castigo»; Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 243.

⁵⁶ Ver, por ejemplo, las numerosas referencias antiguas a Teseo, al Minotauro, las manzanas de oro etc. y la multiplicación de anáforas («Imagine») y encabalgamientos en el primer parlamento de Ricardo en el papel de Lauro frente a la duquesa; Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 251.

salir de mi pecho el alma
envuelta en tristes suspiros⁵⁷.

Alcanzado por el proyectil, Lauro declara haber pasado «la noche en mil ansias», «triste de no merecer» a la duquesa y «de amarla sin esperanza»⁵⁸. El galán adopta entonces el papel del amante cortés, enamorado de una dama inalcanzable. De hecho, al principio no admite que sus declaraciones de amor se dirijan a la duquesa, precisamente por la desigualdad social que los separa. Su discurso amoroso yuxtapone la imagen *stilnovista* de la *donna angelicata*⁵⁹ al tópico petrarquista de la *dama cruel*⁶⁰ y sintetiza las calidades sublimes y destructoras de la dama en los oxímoron irónicos de la «tirana gallarda» y la «hermosa homicida»⁶¹ que reflejan perfectamente la idea de la «hermosa fea» del título. Lauro recurre además a la figura retórica de la paradoja para describir los sentimientos contradictorios que lo desgarran interiormente, citando casi literalmente los versos 128-130 de dicha rima XXIX del *Cancionero*⁶²: Estela es concebida como «sol» que lo «enciende» y a la vez lo «hiela» y lo «acobarda»⁶³. Lauro se presenta entonces como víctima dominada por afectos antitéticos incontrolables. Lo irónico de estas patéticas alusiones al discurso petrarquista consiste en el hecho de que los sentimientos no arrastran realmente a Lauro, siendo nada más que una expresión totalmente controlada de sus fines manipuladores. La figura de Lauro permite a Ricardo presentarse como *alter ego* de sí mismo, disponiéndose para reparar las heridas narcisistas de la dama: al contrario que Ricardo, Lauro declara haber querido quedarse en Lorena para cortejar a Estela y expresa su asombro acerca de su presunto dueño, a

⁵⁷ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 248.

⁵⁸ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 248.

⁵⁹ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 253: «ángel [...] celestial en figura de mujer». Estela es descrita como «discreta» y «dulce»; Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 252.

⁶⁰ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 248: «me mata [...] muerto de sus bellas armas»; Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 254: «de tan hermosa muerte / aún se halla indigna la vida».

⁶¹ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 254.

⁶² Ver Petrarca, *Canzoniere*, CXXXIV, v. 2: «ardo e son un ghiaccio»; Petrarca, *Canzoniere*, CVI, vv. 128-130: «ho 'l cor via più freddo, / Della paura, che gelata neve, / Sentendomi perir senz'alcun dubbio».

⁶³ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 254.

quien le recrimina «malos gustos», aunque le atestigüe ser «un gran señor» de «entendimiento y valor»⁶⁴. El criado Julio formula la misma acusación de «mal gusto»⁶⁵, multiplicando las alabanzas *stilnovistas* de Estela como «ángel»⁶⁶ y las comparaciones petrarquistas de su piel con la «nieve pura», de sus ojos con «estrellas de fuego» y sus mejillas con «manutisas»⁶⁷. Lo cómico de sus parlamentos consiste en el contraste de los registros altisonantes y vulgares: compara por ejemplo la incapacidad de Ricardo de reconocer la «dulzura» angélica de Estela, con la degustación de «una cebolla sin pan»⁶⁸. La distorsión del discurso sublime se aprecia igualmente al principio del tercer acto, cuando Julio se sirve de la «luz hermosa y pura» emanada por la «divina» dama⁶⁹ para una observación lasciva y voyerista de su cuerpo que se transforma en mero objeto del deseo masculino. Julio cuenta a Ricardo que vio a la duquesa en su alcoba con «ropa de levantar» o más bien con «ropa de acostar» y compara el «faldellín en que había quedado aquel cuerpo hermoso» con un «telliz venturoso»⁷⁰. El término «telliz» designa la cubierta que se pone sobre el caballo cuando no va montado. Por consiguiente, Estela es equiparada a una «yegua» cuya «silla de montar» sería actualmente cubierta por su ropa interior. En este contexto, la tarea de Ricardo no podría quedar más clara: tendrá que acceder a la alcoba de la dama y seducirla. Este propósito se complica a causa del engaño de la doble identidad del galán. Mientras Ricardo accede al palacio y empieza a cortejar a Estela bajo su verdadero nombre, Otavio, amigo de Ricardo enamorado de Celia, intenta aprovecharse del papel de Lauro para ganar el corazón de Celia. De nuevo, los elogios grandilocuentes del discurso cortés se revelan menos eficaces que el alejamiento para atraer la atención de Estela, corroborando la hipótesis del principio *Fort-Da* como paradigma de las relaciones amorosas en *La hermosa fea*⁷¹. Aunque la

⁶⁴ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 253.

⁶⁵ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 241.

⁶⁶ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 241.

⁶⁷ Lope de Vega, *La hermosa fea*, pp. 245-246.

⁶⁸ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 242.

⁶⁹ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 259.

⁷⁰ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 259.

⁷¹ Ver también Lope de Vega, *Comedias. Parte XI*, p. 199, vv. 2193-2204: «Mas viénele bien el cuento / del perro del hortelano. / No quiere, abrasada en celos, / que me case con Marcela; / y en viendo que no la quiero, / vuelve a quitarme el jüicio, / y a despertarme si duermo. / Pues coma o deje comer; / porque yo no me

duquesa reconozca la «rara gentileza» de Ricardo que alaba las «hermosas estrellas» de sus ojos⁷² y admite sufrir de la «enfermedad» de Amor desde que le apareció su «divina belleza»⁷³, ella se muere de celos al comprobar que Lauro está cortejando a su prima⁷⁴ y ordena a Ricardo que le traiga a Lauro mientras él entretiene a Celia. El príncipe finge obedecer, pero vuelve él mismo a hablar con Estela en el papel de Lauro, mientras Otavio sigue su conversación con Celia. Al día siguiente, esta última afirma que Lauro ha estado toda la noche con ella, aumentando así los celos de la duquesa que parecen incluso «vencer» su «entendimiento»⁷⁵. Cuando Lauro recuerda a Estela que ella misma lo mandó a entretener a Celia y que «fingió querella» solo para guardar «más secreto» su amor por la duquesa, esta última le prohíbe volver a hablar con su prima y declara su intención de anunciar públicamente su amor por su secretario: «Lauro, Lauro, no más hablar con ella, / [...] Ya no es tiempo que andemos tan secretos [...] Llegada a declararme desta suerte, / no quiero discreciones»⁷⁶. Por su parte, «Lauro» se aprovecha de la situación para exaltar su *alter ego*, admitiendo que Ricardo sería el mejor partido, no solo por su rango social, sino también por ser «próspero y gallardo»⁷⁷. Reconociendo el «peligro» de «dar celos a un amante poderoso»⁷⁸ y temiendo morir de celos, pide a Estela la licencia de volver a España. Otra vez, la amenaza de privación aumenta la intensidad del deseo de Estela que reitera su declaración de amor remarcando que su «intención / no es amor, sino venganza»⁷⁹. Su plan prevé que Lauro convoque a Ricardo al palacio para desposarse con él y, cuando llegue a darle la mano, ella, amparada por sus tropas, retirará la suya diciendo con atrevimiento: «si os parezco fea, / vos me parecisteis

sustento / de esperanzas tan cansadas; / que si no, desde aquí vuelvo / a querer donde me quieren».

⁷² Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 260.

⁷³ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 260.

⁷⁴ Ver Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 261: «Muriéndome estoy de ver / que hablen juntos Lauro y Celia».

⁷⁵ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 263.

⁷⁶ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 264. Para un análisis detallado del motivo de la dama enamorada de su secretario en la obra de Lope de Vega, ver Hernández Valcárcel, 1993, pp. 481-494.

⁷⁷ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 264.

⁷⁸ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 265.

⁷⁹ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 265.

necio»⁸⁰. En cambio, Estela dará la mano a Lauro, vengándose de paso también de Celia, que confiará en que Lauro se case con ella. La argumentación de Estela pone de relieve que sus interacciones sociales se fundan exclusivamente en su afán narcisista de admiración de los demás, no en sencillas demostraciones de amor por otras personas, como pretende en su conversación con Lauro⁸¹. Después de todo, la duquesa emplea la misma estrategia de afrenta al orgullo y de amenaza de privación (*Fort-Da*) con Lauro, dándole a entender que al querer volver a España da muestras de cobardía, más que de valentía y, por lo tanto, ella tendrá toda la razón al olvidarlo⁸². De esta manera, Estela obliga a Lauro a aceptar su papel de peón en sus planes de venganza y nutre la ilusión de tener todo bajo control, mientras el espectador se ríe de su evaluación errónea de la situación y de su rol de burlada. A lo largo de toda la pieza, Estela ignora la doble identidad del príncipe sobre la cual se basa todo el engaño. Durante su cita nocturna con Lauro y Ricardo reconoce, por supuesto, que los dos «primos» tienen la misma voz y el mismo acento, pero interpreta este fenómeno como «prodigio» de la «naturaleza» atribuyéndolo a su relación de parentesco⁸³. Frente a lo que acontece en piezas como *La dama boba* o *La viuda valenciana*, donde las protagonistas desarrollan progresivamente estrategias más inteligentes que las de sus admiradores masculinos, dando a la trama el rumbo deseado, en *La hermosa fea* Ricardo maneja los hilos de la acción y, a pesar de sus estrategias de venganza, Estela no deja de ser una fuente de comicidad por su incapacidad de reconocer y desenmascarar la intriga. Sus planes son constantemente interceptados por Julio o «Lauro» y siguen generalmente el juego del príncipe que tiene un objetivo en común con Estela: la propuesta de matrimonio que ella quiere, empero, rechazar. La duquesa constata sobriamente que «pocas dichosas han sido por casarse enamoradas»⁸⁴. En efecto, el análisis ha demostrado que su declaración de «amor» por Ricardo, alias Lauro, se genera ante todo por su afán narcisista

⁸⁰ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 265.

⁸¹ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 265: «Lauro, si tú no supieras / mi calidad y valor, / ingrato a mi grande amor, / temer mudanza pudieras. / Más si quien soy consideras, / es justo que consideres / que no todas las mujeres / a cualquier viento que corre, / como veleta de torre, / mudamos de pareceres».

⁸² Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 265: «Espera, Lauro valiente, / que si, cobarde te vas, / mucha licencia me das / para que te olvide ausente».

⁸³ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 261.

⁸⁴ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 262.

de atención. Los sentimientos de Estela están dominados, por lo general, en virtud de este deseo desproporcionado de reconocimiento, por lo que la duquesa da a entender ya en el segundo acto que perdonará «cualquier atrevimiento» si es «amoroso»; es de carácter de admiración⁸⁵. Frente a la anagnórisis final del príncipe se siente burlada⁸⁶, pero su rencor y su deseo de venganza se desvanecen inmediatamente cuando comprende que el agravio a su belleza era en realidad una demostración de la admiración que necesita para alimentar su autoestima:

[...] ni yo quisiera
 más venganza de Ricardo
 que saber por cosa cierta
 que le estaba enamorando
 cuando él me daba sospechas
 de que era fea en sus ojos⁸⁷.

Por su lado, Ricardo admite su incapacidad de arriesgar el servicio cortés de la dama a causa de su temor narcisista de ser rechazado y del peligro de frustración que esto conlleva. La «demostración de poder» que el galán lleva en su onomástica se funda, al fin y al cabo, en su cobardía y en su temor de impotencia —las características más «feas» que en la época se podían imaginar para el varón—. Para decirlo con las palabras de Freud, la demostración de poder revela el complejo de castración de Ricardo, es decir, su miedo a la pérdida del falo en cuanto representación simbólica de poder, de autoridad y de superioridad masculina:

[...] la imposible empresa
 de conquistar tu desdén,
 que a tantos Reyes desprecia,
 tantos Príncipes descarta,
 tantos amantes desdeña,
 me puso tanto temor [...] ⁸⁸

⁸⁵ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 254.

⁸⁶ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 268: «Vasallos, traición es esta, el Príncipe me ha burlado».

⁸⁷ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 268.

⁸⁸ Lope de Vega, *La hermosa fea*, p. 268.

El desenlace epitalámico se ve facilitado por los rasgos narcisistas de la personalidad de ambos protagonistas. Como en la gran mayoría de las comedias de Lope, el final reestablece el orden social, poniendo término a la inversión carnavalesca de los valores y de los papeles sociales: Ricardo deja de difamar a la hermosísima duquesa como fea y revela la verdadera identidad del «secretario», posibilitando así el matrimonio entre personas del mismo rango social. La duquesa acepta las bodas y concede las de Celia y Otavio. Como no hay criada para Julio, se le otorga una renta de dos mil ducados completando así el final feliz.

En conclusión, cabe comprobar que el discurso sobre la fealdad revela más sobre la estructura psicológica de los personajes que sobre su aspecto físico. El duelo entre los sexos, sus estrategias de ataque y de defensa sacan a la luz unos rasgos poco halagadores de ambas personalidades. La violación de los códigos cortesés a través de la degradación ultrajante de la mujer revela la blandura, los miedos y las debilidades del seductor, más que su virilidad, su fuerza y su poder, mientras el desdén de Estela se nutre de la falta de amor propio nacida de la reducción social de la mujer a su mera belleza física.

Bibliografía citada

- BAJTÍN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1987.
- CAVILLE, Jean-Pierre, «L'Éloge de la laideur dans la littérature antipétrarquiste», *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, 11 (2013), disponible en: <<http://acrh.revues.org/5234>>. Acceso: 25 de noviembre de 2019.
- DE ARMAS, Frederick, *El retorno de Astrea: astrología, mito e imperio en Calderón*, Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer (ed.), Pamplona / Frankfurt am Main / Madrid, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2016.
- ECO, Umberto, *Historia de la fealdad*, Barcelona, DeBolsillo, 2017.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen, «El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Manuel García Martín (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 481-494.
- HUTCHESON, Francis, *An Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design*, Peter Kivy (ed.), La Haya, Martinus Nijhoff, 1973.
- MORLEY, S. Girswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- OLEZA, Joan, «El Lope de los últimos años y la materia palatina», en *Estaba el jardín en flor. Homenaje a Stefano Arata*, número monográfico de *Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 603-620.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, Paola Vecchi Galli (ed.), Milano, Rizzoli, 2012.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Quevedo, Lope y la mujer fea», *La perinola. Revista anual de investigación quevediana*, 19 (2015), pp. 271-305.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La hermosa fea*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas. Tomo XII*, Emilio Cotarelo y Mori (ed.), Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1930.
- _____, *La dama boba*, Diego Marín (ed.), Madrid, Cátedra, 1976.

Estética feísta y discursos de amor carnavalesco en *La hermosa fea* 129

———, *El perro del hortelano*, Paola Laskaris (ed.), en *Comedias. Parte XI*, Laura Fernández y Gonzalo Pontón (coords.), Madrid, Gredos, 2012, pp. 55-262.

LA BELLEZA PROFANADA: ANIMALIDAD EN *PERIBÁÑEZ Y EL COMENDADOR DE OCAÑA*

Timo Kehren (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho;
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza.¹

En su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), Lope de Vega recurre a la metáfora del Minotauro para ilustrar el género dramático cuyas características pretende definir. Así, el Minotauro es la concreción del «monstruo cómico»² —es decir de la comedia nueva— al que el autor se refiere poco antes. La comedia nueva es monstruosa en la medida en que reúne en sí elementos trágicos y cómicos que, según la poética aristotélica, habrían de separarse estrictamente. El arte, para Lope, solo puede alcanzar la belleza, característica tradicionalmente atribuida a lo trágico, cuando toma en consideración su contrario, es decir la fealdad, asociada con lo cómico. Hijo de Pasífae y de un toro, el Minotauro es medio hombre y medio animal³. Así refleja perfectamente los principios de la comedia nueva: su parte humana remite a lo trágico, su parte animal a lo cómico. Pero la parte animal del Minotauro no puede limitarse a la comicidad. En la mitología griega, el Minotauro es un ser amenazador, que se alimenta de carne humana. Por ello, Minos lo hace encerrar en el Laberinto de Creta, construido por Dédalo. Los atenienses, después de una tremenda derrota contra los cretenses, tienen que entregarle al Minotauro regularmente siete mancebos y siete doncellas⁴. Para liberar Atenas de este castigo, Teseo, con el auxilio de Ariadna, entra en el laberinto y mata a la bestia⁵.

¹ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 174-180.

² Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, v. 150.

³ Ver Apolodoro, *Bibliotheca*, III, 1, 3-4.

⁴ Ver Apolodoro, *Bibliotheca*, III, 15, 8.

⁵ Ver Apolodoro, *Epitome*, I, 7-11.

Tal visión de la animalidad se hace explícita en el imaginario taurino del drama de honor *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (ca.1604-1613), que se desarrolla durante el reinado de Enrique el Justiciero (1390-1406). El toro remite aquí a don Fadrique, el Comendador de Ocaña, que galantea a Casilda, la mujer del villano Peribáñez. Este personaje —recurrente en el teatro lopesco— abusa de su poder y pone en peligro la armonía social. Su animalidad contrasta con la extraordinaria belleza de Casilda, sobre la que se hace hincapié en varias ocasiones. Esto resulta sorprendente en la medida en que, según las ideas imperantes de la época, los bellos solían ser nobles y los feos villanos. El aspecto físico había, pues, de corresponderse con el estado social de una persona. Pero Lope no pone en tela de juicio este principio. Lo que me propongo demostrar, en este artículo, es que Casilda solo puede ser bella porque es el reflejo de una nobleza ejemplar; el Comendador, por su parte, representa a una nobleza corrompida, por lo cual, a través de su animalización, se asocia con la fealdad.

El antagonismo entre los personajes principales tiene una dimensión esencialmente política: Peribáñez y Casilda son ejemplares, porque son cristianos viejos. Dicha condición es uno de los pilares ideológicos de la España del siglo XVII. La cohesión de la sociedad española de aquella época se garantizaba por el catolicismo, que, al terminar la Reconquista, se había impuesto a coste del judaísmo y del islam⁶. Los villanos, por no haber mezclado su sangre con la de judíos o musulmanes, se consideraban herederos de un cristianismo original y puro. La nobleza, en cambio, se veía confrontada regularmente con la acusación de haber creado alianzas de sangre con familias conversas acomodadas durante el tiempo de la convivencia⁷. Por tanto, al reflejarse en el villanaje, la nobleza también reivindica su limpieza de sangre. De ahí resulta que la belleza en *Peribáñez* obedece a un sistema axiológico: es la mayor manifestación del respeto al catolicismo; la fealdad, por su parte, es un indicio de oposición a la ideología oficial.

I. Axiología de la belleza

Por regla general, la exposición de un drama sirve para introducir el conflicto que mueve la acción. En *Peribáñez*, en cambio, el lector-espectador está confrontado con un *locus amoenus* que parece situarse en un tiempo-

⁶ Pérez, 2004, p. 166.

⁷ Salomon, 1965, pp. 114-116.

espacio desligado de cualquier desarrollo histórico. La alegría y concordia que reinan entre los habitantes de Ocaña por la boda de sus vecinos Peribáñez y Casilda evoca el mito de la Edad de Oro, con lo cual la escena se inscribe en un mundo pastoril⁸. Según Karin Peters, Lope recurre a este mito para proyectar una utopía social cuyo objetivo consiste en establecer un conjunto de valores e ideales que les brinda un modelo de identidad a los miembros de la sociedad de los tiempos del autor⁹. Dichos valores e ideales se traducen aquí en un ingenioso diálogo en el que los recién casados se alaban mutuamente. En un largo parlamento, Peribáñez llama la atención sobre la belleza de su esposa. Esta belleza no es gratuita, sino más bien un medio destinado a simbolizar una ética propia del género pastoril:

PERIBÁÑEZ: El olivar más cargado
de aceitunas me parece
menos hermoso, y el prado
que por el mayo florece
solo del alba pisado.
No hay camuesa que se afeite
que no te rinda ventaja,
ni rubio y dorado aceite
conservado en la tinaja,
que me cause más deleite.
Ni el vino blanco imagino
de cuarenta años tan fino
como tu boca olorosa;
que como al señor la rosa
le güele al villano el vino. (I, 46-60)

Peribáñez compara a su esposa con elementos pertenecientes al mundo rural, que no pueden alcanzar la hermosura de aquella. Al contrario de lo que se podría pensar, dichas comparaciones no tienen por objetivo parodiar la poesía amorosa cortesana ni a exponer la torpeza y necedad del villano. Peribáñez recurre a imágenes con las que está perfectamente familiarizado, lo que le transmite una impresión de autenticidad al lector-espectador¹⁰. El villano forma parte del mundo que lo rodea y considera su orden como

⁸ Para la identificación del mito de la Edad de Oro con el mundo de los pastores en la literatura moderna, ver Schmidt, 1987, pp. 14-16 y 247-248.

⁹ Peters, 2014, p. 80.

¹⁰ Wilson, 1962, p. 55.

totalmente natural. Por ello dice que el olor del vino tiene sobre él el mismo efecto que el de una rosa sobre un noble; ambas sensaciones se corresponden con la realidad de cada uno. Pero el hecho de que Peribáñez distinga entre la realidad del señor y la del siervo no significa que sea incapaz de elevarse a esferas más altas. En efecto, la sutileza del villano ya es sugerida por el inventario metafórico que utiliza para dar cuenta de la belleza de Casilda. Conforme al género pastoril, esta belleza se destaca por su naturalidad y vitalidad. Se trata de una villana idealizada que tiene poco en común con las campesinas robustas y descaradas que aparecen en numerosos textos satíricos de la época. Los elementos con los que se compara a Casilda son sencillos, pero le atribuyen rasgos similares a los de las damas nobles de la poesía amorosa cortesana.

Desde el principio, la belleza de Casilda se vincula con lo divino. Ante el cura que ha celebrado la boda, Peribáñez expresa toda su gratitud por haberle dado el cielo «tan hermosa compañía» (I, 30). El cura le confirma que es justo «que a Dios se atribuya / que en el reino de Toledo / no hay cara como la suya» (I, 31-33). Para Peribáñez, la belleza de Casilda tiene un valor heurístico. Conforme a las perspectivas neoplatónica y cristiana del amor, descubre en ella una vía que le permite acceder al mundo del espíritu¹¹. Dice que la contemplación del cuerpo de su esposa le procura «la paz del alma» (I, 77), tal como lo requiere la «divina ley» (I, 79). Según Noël Salomon, el discurso del villano incluso puede relacionarse con la mística nupcial: siguiendo el ejemplo del joven pastor del *Cantar de los Cantares*, Peribáñez, por medio de los deleites de la carne, está a punto de unirse a Dios¹². El cura, por su parte, al decirles a los novios que «alegr[en] el día / en que so[n] uno los dos» (I, 26-27), hace referencia tanto a la unión de las almas como a la unión de los cuerpos. Por consiguiente, el cuerpo no se opone al espíritu en este universo campestre.

Además, gracias a la correspondencia espiritual entre los novios, la mujer puede elevarse al rango del hombre. Si las dos almas son dignas la una de la otra, la mujer no puede pasar por un ser inferior que ha de someterse al hombre. La pragmática textual favorece esta revaloración: mientras que, en la poesía, la comunicación suele reducirse a la voz de un yo lírico masculino que alaba a un destinatario femenino condenado al silencio, en el drama, implica la participación de varios personajes. Así, Casilda puede

¹¹ Salomon, 1965, p. 379.

¹² Salomon, 1965, pp. 371-372.

responder a Peribáñez con un parlamento que no le queda atrás al del villano. Resulta ser la esposa ideal para él en la medida en que no solo lo entiende, sino que también sabe responderle de forma adecuada:

CASILDA: Pues yo, ¿cómo te diré
 lo menos que miro en ti,
 que lo más del alma fue?
 Jamás en el baile oí
 son que me bullese el pie,
 que tal placer me causase,
 cuando el tamboril sonase,
 por más que el tamborilero
 chiflase con el guarguero
 y con el palo tocase. (I, 86-95)

Casilda da prueba de su virtud, relacionando la humildad —“lo menos”— de Peribáñez con la grandeza de su alma. Al mismo tiempo afirma que las sensaciones que despierta su marido en ella son más intensas de todo lo que experimenta cuando baila en las fiestas. Por tanto, Peribáñez tiene un efecto sobre su mujer que va más allá del atractivo físico. Sin embargo, las alusiones eróticas que pueden identificarse en el campo semántico del baile¹³ confirman la evaluación positiva del cuerpo dentro del mundo de los pastores. El género pastoril es probablemente el género literario que mejor se presta para conciliar el deseo de la carne con los preceptos de la fe cristiana. Las necesidades materiales de la vida poseen aquí una originalidad casi edénica, de la que los pastores gozan con absoluta ingenuidad. El deseo de la carne no es pecado aquí, sino que forma parte del sempiterno proceso generador de la naturaleza propio del Paraíso (Gen. 1:28).

II. Antagonismo animal

El escenario que se le presenta al lector-espectador es un mundo rural, que le sirve a la civilización de superficie de proyección. De esta manera, la naturaleza es dotada de una ética cristiana. Ahora bien, a través del tema de la animalidad, Lope le opone a esta naturaleza idealizada una naturaleza feroz y cruel. Paradójicamente, esta animalidad se les atribuye a representantes de la Corte, es decir a personajes que deberían encarnar los valores

¹³ Shipley, 1982, pp. 231-240.

de la civilización. El Comendador de Ocaña es así asociado repetidas veces con animales, con lo que se ilustran sus bajos instintos.¹⁴ En cada caso se escogen animales que, en el imaginario tradicional, están vinculados con la concupiscencia y la inmoderación. Para poner de relieve la valentía de su señor, Bartolo dice que este es «más gallardo que un azor» (I, 189). Pero siendo un ave de rapiña, el azor también representa una amenaza y un peligro. Peribáñez, cuando se entera de las malas intenciones de don Fadrique, lo llama «un gallo de cresta roja» (III, 689). Esta metáfora revela el verdadero ser del caballero de la Orden de Santiago, cuyo símbolo, la cruz roja, queda aquí parodiada. En otra ocasión, el villano lo compara con un «toro» (III, 977) que ha entrado en su casa con el fin de forzar a su mujer.

La metáfora del toro es la que más se explota a lo largo del drama. Se utiliza por primera vez cuando se introduce el conflicto del drama: la fiesta de la boda, de repente, es interrumpida por un «gran ruido», como rezan las acotaciones escénicas que preceden a la entrada de Bartolo. El cura le pregunta de dónde proviene el alboroto y Bartolo contesta que se debe a un encierro de novillos. Como ha hecho notar Alfonso Boix Jovaní, este acontecimiento evoca la tradición rural del *toro de boda*, que representa un símbolo de la fecundidad del matrimonio¹⁵. Así, el encierro podría vincularse perfectamente con el precedente diálogo de Peribáñez y Casilda, si no fuera que hay un «tiznado» (I, 170) entre los toros, que, por su «brío español» (I, 172), es imposible de coger. Las manchas negras con las que está cubierta su piel, a mi parecer, remiten al pecado original, por el cual los hombres fueron expulsados del Paraíso. En efecto, el toro perturba la armonía que ha reinado en Ocaña hasta ahora. Según cuenta Bartolo, les ha hecho daño a varios habitantes de la villa: le ha dado dos vueltas a Blas, le ha desgarrado la panza a la yegua de Antón Gil y le ha quitado los calzones a Tomás (I, 174-185). Por ello, Peribáñez se propone frenar al animal:

PERIBÁÑEZ:	Aunque más terrible sea, de los cuernos le asiré, y en tierra con él daré, porque mi valor se vea.
CASILDA:	No conviene a tu decoro el día que te has casado,

¹⁴ Smith, 1998, p. 111.

¹⁵ Boix Jovaní, 2014, p. 333.

ni que un recién desposado
se ponga en cuernos de un toro. (I, 210-217)

En un arranque de temeridad, Peribáñez imagina vencer al toro heroicamente. Casilda, por su parte, reconoce el peligro y se opone a su marido. Le advierte de que, el día de su boda, no ha de correr el riesgo de ponerse en cuernos de un toro. En efecto, esto lo convertiría en un *marido cornudo*, es decir un hombre cuya mujer le es infiel. Desde el principio, la escena está marcada por una tensión, que poco a poco va aumentando. Los elementos cómicos —como la representación de las primeras víctimas del toro— constituyen un contrapunto a este movimiento, con lo cual se refuerza su efecto. Hasta ahora, el toro no ha sido más que un promotor del caos y de la destrucción. La intervención del Comendador de Ocaña revela que el peligro del adulterio, al que ha aludido Casilda, representa el núcleo de la acción dramática:

BARTOLO: El Comendador de Ocaña,
mueso señor generoso,
en un bayo que cubrían
moscas negras pecho y lomo,
mostrando por un bozal
de plata el rostro fogoso,
y lavando en blanca espuma
un tafetán verde y rojo,
pasaba la calle acaso;
y viendo correr el toro,
caló la gorra y sacó
de la capa el brazo airoso.
Vibró la vara, y las piernas
puso al bayo, que era un corzo;
y, al batir los acicates,
revolviendo el vulgo loco,
trabó la soga al caballo,
y cayó en medio de todos.
Tan grande fue la caída,
que es el peligro forzoso. (I, 250-269)

Contrariamente a Peribáñez, el Comendador realmente trata de coger al toro. Pero cuando se le acerca, las patas de su caballo se enredan en la soga

que está atada al cuello del toro. El caballo ya no puede sostenerse y se cae. La «caída» —al igual que las manchas en la piel del toro— remite al pecado original. Varios críticos han destacado que se anuncia, de esta manera, el crimen de don Fadrique¹⁶. A mi juicio, la escena incluso se puede considerar como una alegoría de la *psychomachia* del Comendador. Antes de caer, don Fadrique se debate entre dos fuerzas: por un lado, está el decoro, cuyo símbolo es la «vara» que remite a su cargo judicial; por otro lado, está la furia del deseo, encarnada por el toro. Con la caída provocada por la bestia se impone la parte animal del Comendador. El caballo sobre el que está montado sirve de mediador entre don Fadrique y el toro: las «moscas negras» que tiene en su pecho y lomo evocan la piel tiznada del toro; el «rostro fogoso» y lleno de «blanca espuma» indica que tiene un furor parecido al del toro. Por metonimia, estos rasgos se transfieren al Comendador y lo marcan como un personaje que ha perdido el control sobre sí mismo.

No bien Bartolo ha terminado su relato, traen a don Fadrique a la casa de Peribáñez. Preocupado por la salud de su señor, el villano sale a buscar agua, dejándolo a solas con su mujer. Cuando don Fadrique vuelve en sí, ve a Casilda e inmediatamente se enamora de ella. Acude su criado Luján y se alegra de que, contrariamente a lo que temía, no esté muerto. El diálogo que se entabla entre los dos está basado en un *quid pro quo*, que hace explícita la relación entre la caída del Comendador y el deseo por la mujer de su súbdito:

LUJÁN:	¿Qué sientes?
COMENDADOR:	Un gran deseo, que cuando entré no tenía.
LUJÁN:	No lo entiendo.
COMENDADOR:	Importa poco.
LUJÁN:	Yo hablo de tu caída.
COMENDADOR:	En peligro está mi vida por un pensamiento loco. (I, 378-383)

¹⁶ Ver Wilson, 1962, p. 66; Güntert, 1971, p. 44; Smith, 1998, p. 110.

El Comendador malinterpreta la pregunta de cómo se siente. En vez de hablar del dolor que ha podido causarle su accidente, revela que siente un «gran deseo». Luján no sabe qué hacer con la respuesta de su amo, por lo cual precisa a qué se ha referido con su pregunta. Sin advertirlo, el criado da en el blanco, pues el enamoramiento de don Fadrique causa su caída moral. El hecho de que el Comendador tema por su vida a raíz de su «pensamiento loco» representa un caso de ironía dramática: sin tener conciencia de ello, don Fadrique anticipa el desenlace del drama. Para preservar el orden establecido, Peribáñez matará a su rival.

Incapaz de controlar sus emociones, el Comendador es comparado con una bestia. Pero la animalización de un hombre no necesariamente tiene que tener connotaciones negativas. Antes del encierro de novillos, Casilda le dice a Peribáñez que este «[p]arece en verde prado / toro bravo y rojo echado» (I, 111-112). Por consiguiente, lo que cuenta no es la comparación con el animal, sino la condición intrínseca en que se encuentra este animal: el toro que se asocia con don Fadrique está furioso y pone en peligro a los habitantes de Ocaña, mientras que el toro con el que se compara Peribáñez padece tranquilamente en un prado. De ahí resulta que Lope no recurre a la naturaleza —tal como lo hacen tantos otros autores de su época¹⁷— para oponer una aldea ideal a una Corte corrompida. En *Peribáñez*, la naturaleza es un espejo en el que se reflejan distintos estados de la civilización.

Las fuerzas antagónicas que se proyectan sobre la naturaleza también son el tema de una alegoría con elementos fabulísticos que Peribáñez integra en el discurso de defensa que pronuncia ante el rey después de matar al Comendador. Desde la Antigüedad, las fábulas sirven para iluminar el comportamiento de los seres humanos. Así, el villano recurre a este género para convencer al rey de su inocencia:

PERIBÁÑEZ: Hallé mis puertas rompidas
 y mi mujer destocada,
 como corderilla simple
 que está del lobo en las garras.
 Dio voces, llegué, saqué
 la misma daga y espada
 que ceñí para servirte,
 no para tan triste hazaña;
 pasele el pecho, y entonces

¹⁷ Salomon, 1965, pp. 187-196.

dejó la cordera blanca,
 porque yo, como pastor,
 supe del lobo quitarla. (III, 997-1008)

Peribáñez recurre al motivo del lobo que amenaza a un cordero. Da a entender que el cordero representa a su mujer, el lobo a don Fadrique. A sí mismo se viste de pastor que tiene que proteger su rebaño. Cuando se entera de la amenaza, saca la daga y acaba con el malhechor. Resulta particularmente astuto recurrir a este motivo por su origen bíblico. En el Evangelio según San Juan (10: 11-16), por ejemplo, es Jesucristo quien se compara con un pastor; los corderos son los creyentes y el lobo es el representante del mal. De esta manera, Peribáñez sugiere que ha actuado en nombre de la fe cristiana. Desde un punto de vista moral, su acto ha sido necesario para defender los valores de la sociedad a la que pertenece.

III. Profanación de la belleza

A pesar de que nobles y villanos comparten una serie de valores, existen diferencias sociales entre ellos. Estas diferencias se manifiestan principalmente en el nivel lingüístico: como ha hecho notar Edward M. Wilson, el lenguaje de los villanos se distingue por imágenes ancladas en la vida rural, el de los nobles por imágenes cultas¹⁸. Así, Peribáñez alaba la belleza de Casilda con imágenes rústicas, mientras que el Comendador se vale de expresiones de la poesía petrarquista. Los petrarquistas suelen componer sus metáforas a partir de elementos de alto valor para destacar la nobleza del cuerpo de la dama a la que se dirigen. Pero en el caso de don Fadrique, estas metáforas no son más que la expresión de su materialismo. De la misma manera que trata de obtener el favor de Casilda con «dos sartas de perlas finas, / y una cadena esmaltada» (II, 574-575), la alaba con ayuda del inventario petrarquista:

COMENDADOR: Diamante en plomo engastado,
 ¡dichoso el nombre mil veces
 a quien tu hermosura ofreces!

CASILDA: No es él el bien empleado;

¹⁸ Wilson, 1962.

yo lo soy, Comendador;
créalo su señoría. (I, 348-353)

El Comendador compara a Casilda con un diamante engastado en plomo. Mientras que Peribáñez recurre a materiales que le ofrece la naturaleza para dar cuenta de la belleza de su mujer, su rival escoge materiales artificiales, que no describen a la villana de manera adecuada. Según Marlene K. Smith, don Fadrique ve en Casilda un objeto que quiere poseer, una piedra preciosa¹⁹. Por su recurso a la lírica petrarquista, es evidente que trata de relegar a la villana al silencio. Al Comendador le parece inconcebible establecer una relación de reciprocidad con la mujer a la que desea. Pero cuando le sugiere, a través de una exclamación, que se le entregue, Casilda le señala claramente que es una mujer casada y que por mucho que se la corteje, no cederá a las lisonjas.

A pesar de este rotundo rechazo, el Comendador no se da por vencido. Incluso está dispuesto a recurrir a la violencia para imponerse. Pero mientras Peribáñez esté presente, no podrá alcanzar su objetivo. Antes de deshacerse de su rival, va a Toledo y acude a un pintor para que le haga un retrato de Casilda. Este retrato tiene una función sustitutiva, pues le permite a don Fadrique gozar de forma indirecta de la belleza de la villana. Al igual que una dama petrarquista, la mujer del retrato es forzosamente muda y no contradice a quien la desea. Además, las instrucciones que el Comendador le da al pintor revelan su incapacidad de acceder al universo de los villanos:

COMENDADOR: Retrata, Pintor, al cielo,
todo bordado de nubes,
y retrata un prado ameno
todo cubierto de flores. (I, 1037-1040)

El Comendador le manda al pintor que retrate a Casilda en un paisaje que, como lo indica la insistencia en el adverbio «todo», excede al universo pastoril que habita ella. La pintura es un mero artificio que reproduce algo contrario a la vida de los villanos. De la misma manera que trata de imitar el petrarquismo, don Fadrique quiere apoderarse del *locus amoenus* propio

¹⁹ Smith, 1998, pp. 108-109.

de Casilda y su esposo. Pero lo degrada quitándole su naturalismo y, por tanto, su autenticidad.

El exceso de este personaje también se refleja en el tamaño que desea para el retrato. Le pide al pintor que primero esboce un retrato pequeño, para luego hacer «uno grande / con más espacio, en un lienzo» (I, 1022-1023). El deseo de agrandar artificialmente a Casilda confirma el materialismo de don Fadrique. Contrariamente a lo que ocurre con Peribáñez, no puede acceder al universo espiritual al que se ingresa por medio de la belleza. El tema del exceso se reitera cuando don Fadrique dice que si al pintor los ojos de Casilda le parecen «estrellas» (I, 1048), para él son «rayos de fuego» (I, 1049). La confrontación de estas dos metáforas —escribe Georges Güntert— da a entender que la percepción de la villana varía según quien la mira²⁰. Así, don Fadrique sustituye la metáfora petrarquista de los ojos-estrellas por una imagen mucho más drástica: en vez de una luz serena y templada ve una luz infernal. Casilda se convierte así en una mujer diabólica que tienta a los hombres. Pero esta percepción no es más que un reflejo de la corrupción moral del Comendador.

El personaje que, en el drama, tiene el derecho de pronunciar las verdades suele ser el criado. Mientras que los personajes principales se identifican plenamente con el universo ficticio, el criado puede hacer abstracción de él. Sus observaciones a menudo críticas están destinadas a influir sobre la interpretación que hace el lector-espectador de la acción. Así es también en este caso Luján, que ha acompañado a don Fadrique al taller del pintor, quien da cuenta de la vileza del deseo animal de su amo: «está mi amo / todo cubierto de vello / de convertido en salvaje» (I, 1042-1044). El hombre salvaje al que se refiere el criado es un motivo literario que suele remitir a un personaje que, afectado por la enfermedad de amor, viola las normas sociales. La fealdad, la descortesía y la lascivia que se atribuyen al hombre salvaje le impiden, como ha hecho notar Alan D. Deyermond, tratar con respeto a la mujer de la que está enamorado²¹. El comentario de Luján tiene, pues, la función de subrayar el deseo carnal al que se limita el interés del Comendador por Casilda.

El retrato de la villana no solo sirve para ilustrar el yerro de don Fadrique sino también para desencadenar el conflicto entre los protagonistas masculinos. Es gracias al cuadro que Peribáñez se da cuenta de que el

²⁰ Güntert, 1971, pp. 43-44.

²¹ Deyermond, 1964, pp. 265-266.

Comendador corteja a su mujer: al principio del segundo acto, el villano es nombrado mayordomo de la cofradía de San Roque. Como el cuadro de San Roque tiene varios daños, Peribáñez tiene que ir a Toledo para buscar allí un pintor que lo retoque. El villano rechaza la propuesta de uno de los miembros de la cofradía de hacer pintar un cuadro «más grande» (II, 104), dando así prueba de su humildad. Al mismo tiempo, esta actitud marca un claro contraste con el deseo de don Fadrique de tener un retrato más grande de Casilda. El retrato sirve así de barómetro de la condición ética de los protagonistas masculinos. Llegado a Toledo, Peribáñez entra en el taller del pintor al que también se ha dirigido el Comendador. Como es de esperar, el villano descubre el retrato de Casilda. En el primer momento, Peribáñez no se da cuenta de que la retratada es su propia mujer. Solo ve a un «ángel» (II, 622) que lo fascina de manera inexplicable. Su compañero Antón le confirma lo que ve: «[e]s cosa / a vuestros ojos hermosa, / y a los del mundo admirable» (II, 636-638). Después de que la visión de Casilda ha sido distorsionada, ahora se vuelve a reanudar la visión templada y casi religiosa de la villana. Es Antón quien le dice a Peribáñez que la mujer en el retrato se asemeja a su esposa: «Pienso que os ha parecido / que parece a vuestra esposa» (II, vv. 627-629). Antón se sirve aquí de una figura etimológica basada en un juego con dos sentidos del verbo *parecer* a fin de reiterar que la mujer del retrato no puede ser sino Casilda.

Los apartes que siguen iluminan la vida interior de Peribáñez: como hay otro hombre que galantea a su mujer, el villano se ve confrontado con su «deshonra» (II, v. 634) y «está / abrasándose de celos» (II, vv. 643-644). De repente lo invaden impulsos contrarios a su ética cristiana, que están a punto de dominarlo completamente²². Para estar seguro de que la retratada realmente es Casilda, Peribáñez le hace una serie de preguntas al pintor respecto a la persona representada en el cuadro. De esta manera, el villano también se entera de que el pintor la ha retratado «a hurto» (II, v. 657) y que «ella no es sabidora» (II, v. 668) de que ha sido retratada. Aunque Peribáñez se alegra de que su mujer parezca resistir al Comendador, está desesperado por haberse casado con una mujer hermosa:

PERIBÁÑEZ: Erré en casarme, pensando
que era una hermosa mujer
toda la vida un placer
que estaba el alma pasando;

²² Salomon, 1965, p. 386.

pues no imaginé que, cuando
 la riqueza poderosa
 me la mirara envidiosa
 la codiciara también.
 ¡Mal haya el humilde, amén,
 que busca mujer hermosa! (II, vv. 707-716)

Peribáñez comprueba que el que tiene mujer hermosa nunca puede estar tranquilo, porque siempre hay otros hombres, incluso más poderosos, que la galantean. En una exclamación, que repite tres veces a lo largo de su monólogo (II, vv. 725-726, 735-736, 745-746), maldice al «humilde [...] / que busca mujer hermosa». El humilde, según Peribáñez, no solo le es inferior al poderoso, sino que, al elegir a una mujer hermosa, también traiciona su propia índole. Este razonamiento expresa el grado de confusión del villano. Al principio del drama, Peribáñez era capaz de elevar su alma a través de la belleza de su esposa; ahora, en cambio, dicho «placer» del alma se ha desvanecido por la mala influencia de don Fadrique. Las palabras «envidiosa» y «codiciara» no dan lugar a dudas de que la conducta del Comendador ha de condenarse, pero el villano considera que es el precio que tiene que pagar por no haberse conformado con una mujer de menos belleza.

Las consideraciones de Peribáñez revelan el efecto nefasto que el comportamiento de don Fadrique ha tenido sobre el mundo pastoril. Pero el villano acaba por recobrar la razón gracias al canto de un segador que le recuerda que la belleza de Casilda es una prueba de su virtud: «[I]a mujer es virtuosa / cuanto hermosa y cuanto linda» (II, vv. 872-873). El segador se presenta aquí como una instancia superior que está en posesión de las verdades más profundas del mundo rural. Por esta razón, la crítica lo ha relacionado con el coro de la tragedia griega²³. Conforme a ello, la reacción de Peribáñez lo hace aparecer como un mediador de Dios:

PERIBÁÑEZ: Notable aliento he cobrado
 con oír esta canción,
 porque lo que este ha cantado
 las mismas verdades son
 que en mi ausencia habrán pasado.
 ¡Oh, cuánto le debe al cielo

²³ Wilson, 1962, p. 87, nota 10.

quien tiene buena mujer! (II, vv. 880-886)

La palabra «aliento» evoca la idea de una inspiración divina que le quita a Peribáñez todos los pesares. El labrador, alegoría del buen cristiano (Mt. 20: 1-16), es fuerza que diga la verdad. Una vez que ha dejado de dudar de la virtud de Casilda, Peribáñez exclama algo que se opone diametralmente a lo que antes ha repetido tres veces: le agradece al cielo que su mujer sea un ejemplo de bondad cristiana. De esta manera se salva el valor ético de la belleza, que parecía amenazado por el Comendador. El que ve claro entiendo que la belleza no es una tentación diabólica, sino un signo de Dios.

IV. Pacto nacional

El progreso de la acción dramática es asegurado por una orden real, que convierte a Enrique III en un «tercero» (I, v. 972) a su pesar: en campaña contra los moros, el soberano le exige al Comendador que le envíe un ejército desde Ocaña. Don Fadrique ve en ello una posibilidad para deshacerse de Peribáñez, nombrándolo capitán del ejército. Para apropiarse de Casilda, todas las medidas le parecen buenas. Pero el villano ha entendido el juego del Comendador, por lo cual decide tomar precauciones antes de dejar Ocaña: le pide a don Fadrique que lo haga caballero, ciñéndole la espada²⁴. Esto le permitirá lo que no habría podido hacer como mero villano: vengarse del Comendador para preservar su honor. Cuando el ejército se ha alejado de la villa, don Fadrique entra en la casa de Peribáñez para forzar a Casilda. Peribáñez, por su parte, ha sacado provecho del descanso nocturno para volver a Ocaña y esperar secretamente a su rival. Una vez que tiene pruebas suficientes del delito de su rival, sale de su escondite y lo mata.

Cuando don Enrique recibe la noticia de que el Comendador de Ocaña ha sido asesinado por uno de sus súbditos, manda que se le tome preso. Peribáñez se entera de que el rey lo está buscando y acude a palacio para entregarse al soberano voluntariamente. Después de que ha revelado su identidad ante el rey, este decide ejecutarlo inmediatamente. Pero la reina interviene y consigue que su marido deje hablar a Peribáñez. En su discurso de defensa, reitera que es «un hombre, / aunque de villana casta, / limpio de sangre» (III, vv. 947-949). Lo mismo dice de su mujer: «también [es]

²⁴ Para la cuestión de la vigencia de este acto ver Ruano de la Haza, 1985.

limpia, aunque villana; / virtuosa» (III, vv. 956-957). De esta manera sugiere que don Fadrique ha tenido que morir, porque se ha opuesto a esta unión perfecta. La virtud de Casilda le es tan cara que Peribáñez incluso está dispuesto a morir por su mujer: le pide al rey que le dé a ella la recompensa que ha fijado para su cabeza para que no viva en pobreza cuando sea viuda. Invadido de dudas, el rey consulta a su mujer:

REY: ¿Qué os parece?
 REINA: Que he llorado;
 que es la respuesta que basta
 para ver que no es delito,
 sino valor. (III, vv. 1017-1020)

Lo que el rey ha considerado un delito, resulta ser una hazaña, pues Peribáñez ha defendido los valores del cristianismo ante un noble que los ha violado. Si le hubieran impulsado los celos, habría sido culpable. Pero Peribáñez ha sido capaz de dominar sus bajos impulsos para actuar en nombre de la virtud. Son las lágrimas de la reina las que llevan a esta conclusión. En efecto, las emociones expresadas por un alma noble, según el pensamiento neoplatónico, no pueden ser fingidas. Dicho de otra manera: las lágrimas de la reina indican que dice la verdad. Desde un punto de vista dramático, tienen un efecto catártico que sirve para introducir el desenlace: fiel al principio de la justicia poética, don Enrique exculpa a Peribáñez y revalida su cargo de capitán. Lleno de alegría, este le dice al rey que hace honor a su sobrenombre: «[c]on razón todos te llaman / don Enrique el Justiciero» (III, vv. 1038-1039). La reina, por su parte, le da una recompensa a Casilda:

REINA: A vos, labradora honrada,
 os mando de mis vestidos
 cuatro, porque andéis con galas,
 siendo mujer de soldado. (III, vv. 1040-1043)

Desde un punto de vista simbólico, las telas preciosas que la reina le regala a Casilda equivalen a la espada con la que Peribáñez ha sido elevado al rango de la nobleza. En realidad, la reina solo confirma lo que la hermosura de Casilda ya expresa: tiene un alma noble que se corresponde con la de la

soberana²⁵. Pero el pacto que de esta manera sellan los reyes con los dos ocañenses también tiene un sentido político: los soberanos los consideran como sus iguales, porque representan los valores de la España católica.

No es una casualidad que el desenlace del drama se celebre en Toledo, el centro político y religioso del reino de Enrique III. Ya en el primer acto se reitera su «rara hermosura» (I, v. 916), con lo cual resulta el teatro perfecto para el ennoblecimiento de «Casilda hermosa» (I, v. 85). Parece haber una relación entre esta y la sede de la Corte, que el rey llama «la corona de Castilla» (I, v. 922). Virtuosa y limpia de sangre, «Casilda» es la encarnación de «Castilla», lo que queda confirmado por el juego paronomástico. El ímpetu político del drama se reitera con una comparación de Toledo con la ciudad eterna: «[c]omo Roma está sentada / sobre un monte, que ha vencido / los siete por quien ha sido / tantos siglos celebrado» (I, vv. 928-931). Con esta frase, el rey hace hincapié sobre la colaboración de España con la Santa Sede. Para el adalid de la lucha contra el infiel, es esencial que se impongan los preceptos de la fe cristiana en todo su territorio.

El Comendador se presenta como un enemigo de la España católica, y en ese sentido está próximo a los moros y judíos. En el marco de su discurso de defensa, Peribáñez le hace notar al rey que tiene la sangre limpia «y jamás / de hebrea o mora manchada» (III, vv. 949-950). Con estas palabras le recuerda al lector-espectador las manchas del caballo de don Fadrique, así como las del toro que ha causado la caída del Comendador. La mancha —expresión del desvío religioso y del pecado— es lo que comparten don Fadrique, los moros y judíos desde el punto de vista de los cristianos. Por ello, la primera víctima de Peribáñez, cuando sale a luchar contra los moros, no puede ser sino don Fadrique. Es más: si existe una nobleza que tiene la sangre manchada, se delata por sus desvíos morales; la nobleza de sangre limpia, en cambio, se caracteriza por su ejemplaridad. Lope, en su drama, hace visible esta oposición, transmitiéndola a la fisonomía de sus personajes. Como hemos visto, la particularidad estética de la comedia nueva consiste en la combinación de elementos trágicos y cómicos, que se asocian con la belleza en el primer caso y con la fealdad en el segundo. Sin embargo, el destino del Comendador indica que, en el nivel de la acción dramática, se tiende a eliminar la fealdad para establecer una armonía tanto religiosa como política.

²⁵ Güntert, 1971, p. 51.

Bibliografía citada

- APOLODORO, *Bibliotheca*, Richard Wagner (ed.), Stuttgart, Benedictus Gotthelf Teubner, 1965.
- BOIX JOVANÍ, Alfonso, «La aventura del toro en *Peribáñez*, ¿un ritual iniciático?», en *El texto infinito: tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, Cesc Esteve (ed.), Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2014, pp. 327-339.
- DEYERMOND, Alan D., «El hombre salvaje en la novela sentimental», en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Norbert Polussen y Jaime Sánchez Romeralo (eds.), Nijmegen, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 265-272.
- GÜNTERT, Georges, «Relección del *Peribáñez*», *Revista de Filología Española*, 54.1-2 (1971), pp. 37-52.
- PÉREZ, Joseph, *Isabelle la Catholique: un modèle de chrétienté?*, Paris, Fritz Payot, 2004.
- PETERS, Karin, «Der Lukrezia-Effekt: Homosoziale Gesellschaft und politische Mythologie in Lope de Vegas *Fuente Ovejuna*», *Philologie im Netz*, 67 (2014), pp. 69-94.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Malicia campesina y la ambigüedad esencial de *Peribáñez* y *el Comendador de Ocaña* de Lope», *Hispanófila*, 84 (1985), pp. 21-30.
- SALOMON, Noël, *Recherches sur le thème paysan dans la comedia au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaine de l'Université, 1965.
- SCHMIDT, Ernst A., *Bukolische Leidenschaft oder Über antike Hirtenpoesie*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1987.
- SHIPLEY, George A., «A Case of Functional Obscurity: The Master Tambourine-Painter of *Lazarillo*, Tratado VI», *Modern Language Notes*, 97.2 (1982), pp. 225-253.
- SMITH, Marlene K., *The Beautiful Woman in the Theater of Lope de Vega: Ideology and Mythology of Female Beauty in Seventeenth Century Spain*, New York, Peter Lang, 1998.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, Enrique García Santo-Tomás (ed.), Madrid, Cátedra, 2012³.

_____, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Juan María Marín (ed.), Madrid, Cátedra, 2009²³.

WILSON, Edward M., «Imágenes y estructura en *Peribáñez*», en *El teatro de Lope de Vega: artículos y estudios*, José Francisco Gatti (ed.), Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962, pp. 50-90.

EL FEO MONSTRUO DE LA LEY: JUSTICIA IMPOSIBLE Y MASCULINIDAD TRÁGICA EN *EL CASTIGO SIN VENGANZA*

Karin Peters (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

«The monstrous body is pure culture.»

(Cohen, 1964, p. 4)

Etimológicamente, el «monstrum» latino es un signo de interpelación: nos advierte que sería muy prudente alarmarse. Porque si hay un monstruo, estamos en peligro. Culturalmente, el monstruo y su fealdad alarmante son signos de una amenaza y una crisis, sentida muy concretamente y convertida en un objeto palpable¹. Estéticamente, el monstruo finalmente es un objeto con múltiples objetivos, pero sobre todo con el de hacer manejable el terror, la amenaza, la crisis. Porque en el escenario, podemos vencer al monstruo.

¿O tal vez no? En el caso de Lope de Vega, parece más bien que el escenario muestra y produce una monstruosidad más compleja y más difícil de matar. No queda muy claro, por ejemplo, quién es el monstruo en su tragedia *El castigo sin venganza* (1631). ¿Es la dama principal, Casandra, quien seduce a su hijastro Federico? ¿Federico mismo, quien sustituye a su padre en el lecho conyugal? ¿O el Duque, persuadiéndose a sí mismo de que es justicia el asesinato de los dos? A continuación vamos a tratar este triángulo fatal dentro de un enlace más general: la relación entre soberanía, masculinidad y justicia. Pues lo monstruoso de verdad en esta obra principal del Fénix yace, en primer lugar, en un código de honor que enreda a sus actores en una violencia fundacional llamada «ley». En segundo lugar, la tragedia de honor demuestra cuán inevitable es un tal enlace trágico si el poder de cualquier soberano contrasta tan obviamente con modelos de lo masculino ejemplar. Por último, será nuestra tarea discutir por qué la sociedad española permanece en una crisis eterna —por lo menos en la

¹ Por ejemplo, la crisis de una subjetividad moderna (Halberstam, 1995), la ansiedad cultural ante la maternidad y su poder procreador (Wood y Schillace, 2014) o cuestiones de identidad, diferencia y lo «in-between» (Unterthurner y Vogt, 2012).

imaginación de Lope²—: una crisis marcada por un vacío elemental por donde hubiera podido existir un nudo fuerte entre el soberano como macho principal y su «familia» de súbditos. Simplemente no pinta una imagen eufórica de la masculinidad «real» el propio Lope. Así que fracasa una sociedad en que equivale la justicia al honor masculino y el rey al juez feroz. Es decir, fracasa la España de los Austrias porque no es capaz de vencer sus propios monstruos.

A la vez, el feo monstruo de la ley carece de una corporalidad concreta en esta tragedia tardía de Lope: no hay un cuerpo monstruoso o notablemente feo de por sí, dirigiendo nuestra lectura de la crisis. Por lo mismo podemos hablar de una monstruosidad política y fealdad moral, en relación subliminal con algunas obras teatrales que precedieron a esta tragedia, obras donde las formas monstruosas de una justicia desviada o perversa fueron más obvias. Es exactamente nuestra lectura como acto hermenéutico la que saca estos monstruos a la luz.

1. La otra cara de la Justicia: Escila y el doble cuerpo del soberano

En el centro de una mirada de comedias del Siglo de Oro está la figura del rey justiciero³. Pero lo que destaca en el caso de Lope es la duplicidad de este protagonista: no es una representación fiel de la justicia divina en el mundo de los hombres⁴. Por el contrario, casi siempre vacila entre una justicia superior, por un lado, negando a sus propios intereses y anteponiendo el bien del Estado y, de otro lado, sus pasiones, sus impulsos violentos, viriles o vengativos. Es así porque no es solamente representante de Dios (*imago Dei*⁵), sino que es un hombre también. En el lenguaje de la época:

² Aquí voy en contra de la tesis de una «cultura dirigida» del Barroco propuesta por Maravall, 1975, p. 131.

³ Ver, para el caso de Lope, Varey, 1979.

⁴ La relación entre justicia como ley divina, el rey y la institución legal del juez forma parte de la idealización del soberano en la primera Modernidad, como por ejemplo en el *Reloj de Príncipes* de Antonio de Guevara (1529). Textos como ese propagan oficialmente la asimilación de la figura real al juez ideal y su papel de «servidor de Justicia»; ver Bayrle y Sick, 1999, p. 35. En consecuencia, corresponde a una anomia social y política si el rey desestabiliza y no garantiza la justicia; ver Xuan, 2004, p. 60.

⁵ Ver *De consecratione pontificum et regum* del Normannus Anonymus (ca. 1100), las teorías de Jean Bodin en Francia (*Les six livres de la Republique*, 1583) y

tiene dos cuerpos distintos, el uno político (*corpus mysticum*), el otro natural (*corpus naturale*)⁶.

Esta duplicidad culmina a veces en una duplicación del mismo protagonista teatral en dobles fantasmáticos. Así, la supuesta fiesta del poder se transmuta en una caricatura monstruosa⁷ del absolutismo donde el rey combate prácticamente consigo mismo. Ocurre por ejemplo en *El rey don Pedro en Madrid y Infanzón de Illescas* (1616), cuando el famoso don Pedro el Cruel —también denominado don Pedro el Justiciero (1334-69)— lucha política y físicamente contra su vasallo rebelde, don Tello⁸. Ya que don Tello representa una virilidad heroica y primitiva, no domesticada por la institución real y la razón del Estado, el rey quiere equipararle. Cae víctima de una lógica mimética⁹ que lleva a un fin violento a los dos. Por ende, el rey no se corresponde con su papel de juez divino (quien hubiera sido obligado a juzgar los crímenes reales de su oponente) sino que sigue un deseo personal de demostrar su masculinidad superior¹⁰.

Una y otra vez, Lope utiliza este modelo para desenmascarar las trampas del poder tiránico y los vicios de una sociedad obsesionada por la idea del honor masculino. Resulta en cuadros literarios de una masculinidad

Edmund Plowden en Inglaterra (*Commentaries*, 1571), respectivamente, así como su discusión en Kantorowicz, 1992.

⁶ Kantorowicz, 1992, p. 65. Es cierto que el *corpus mysticum* no es equivalente a la idea de la Justicia divina. Pero me parece que la impersonalidad y trascendencia inherente en este concepto de la autoridad real tiene relaciones vitales con la identificación de la monarquía y justicia legal. Por eso me he permitido este intercambio teórico.

⁷ Así lo denomina, con referencia a *El mejor alcalde, el rey*, Cañadas, 2002, p. 155. Ver también Casa, 1994.

⁸ Young, 1979, p. 59.

⁹ Ver la teoría de la violencia mimética y sacrificial en Girard, 1979.

¹⁰ Lope de Vega, *El rey don Pedro en Madrid y Infanzón de Illescas*, p. 218: «[...] Hombre soy, / (y he deseado sabello). [Ap.] / Hombre soy que por diez valgo, / pues que contigo peleo, / aquí, que vales por tantos». Subyacen también algunos conflictos muy reales entre la autoridad real y los señoríos españoles al inicio del siglo XVII. Ver Peters, 2016, para más detalle, sobre todo en materia de distribución del poder judicial en la España de los Austrias con respecto a obras tales como *Fuente Ovejuna*, *El mejor alcalde, el rey*, *El marqués de Mantua*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *El rey don Pedro en Madrid* y *El villano en su rincón*.

exagerada y fóbica, asociada también con la fea bestialidad¹¹ del hombre. Más aún, así se concreta lo que Alban K. Forcione había resumido sobre la «hibrididad monstruosa» del rey en el teatro lopesco¹². Gracias a su cuerpo político, está obligado a representar la justicia divina, pero por culpa de su cuerpo natural, pervierte las leyes suyas.

Es muy persuasivo este principio en un emblema contemporáneo de Covarrubias, *Alit Iusticia Canes* (*vid. infra*). Aquí tenemos la fea inversión de la Justicia como una figura alegórica porque su parte inferior se compone de cinco perros o, según el *subscriptio*, «hambrientos lobos carniceros»: los ministros depravados y corruptos de la ley que niegan todos esfuerzos de «jueces buenos» con sus prácticas¹³.

Es una declaración muy fuerte ante la realidad judicial tal cómo la vivían los hombres de la época. La justicia ideal, de tal manera, se convierte en monstruo: una nueva Escila casi mítica que devora a sus víctimas. Esa Justicia-Escila reproduce entonces de una manera grotesca también la doble corporalidad del soberano. En este sentido, los «lobos», practicando una justicia perversa, siempre siguiendo su propio interés, existen igualmente dentro del soberano si no logra refrenarse, sea en su comportamiento sexual, sea en su ejercicio judicial. Si se torna en oportunismo o venganza, la justicia real no es la Justicia bella e ideal, sino la Escila monstruosa¹⁴.

Volvamos ahora a la materia de *El castigo sin venganza*: a primera vista, aquí no tiene forma fea y visible el monstruo de la Justicia perversa.

¹¹ Así, en *Fuente Ovejuna*, se convierte el deseo «homosocial» en una caza de mujeres; ver Peters, 2016, p. 114. En ella, los objetos femeninos son puros trofeos del campeonato masculino; es decir, quien posee más mujeres, tiene más valor. Desgraciadamente, este impulso compromete una lógica social donde el cuerpo de la mujer equivale al honor masculino. Ver sobre el «traffic in women», Sedgwick, 1985, pp. 25-26, y Bourdieu, 2005, p. 81.

¹² Forcione, 2009, p. 102: «The traditional doubleness of the king crystallizes as a hybridity that is truly monstrous».

¹³ Covarrubias, 1978, p. 240.

¹⁴ Son abundantes los ejemplos de una ley perversa y cruenta en el teatro lopesco, por ejemplo en *Fuente Ovejuna*. Su comendador don Fernán se comporta de juez caprichoso y abusa de su poder para eliminar a su rival sexual. Pero su asesinato no carece de crueldad tampoco así que toda la obra muestra una anomia judicial; ver Peters, 2014, pp. 85-86.

Emblema 241: *Alit Iusticia Canes*

Excepto los graciosos y los criados obligatorios, todos los personajes son nobles bellos y siguen, por lo menos superficialmente, un código ideal de comportamiento: Casandra defiende una idea casi romántica del matrimonio (aunque con el hombre falso), el conde Federico incorpora el ideal del cortesano y amante sufriente del petrarquismo (aunque se sorprende de la actitud liberal de su dama) y el Duque de Ferrara reclama la restauración de su honra para garantizar su reino (aunque le cuesta toda posibilidad de futuro a su linaje)¹⁵.

Pero al final, el conflicto político, moral y judicial está centrado menos en estos errores individuales que en la fórmula ambigua del «castigo sin venganza»: un sacrificio monstruoso de los adúlteros que no debía manchar todavía más la fama pública del soberano, asegurando así sus intereses

¹⁵ Ver, sobre la ironía inherente a toda la obra, Van Antwerp, 1981, y Thompson, 1981.

personales y protegiendo su virilidad. En el apogeo de un tribunal interno y secreto que negocia el Duque consigo mismo, con el amor sincero que siente por su hijo y con la voz interior de la «honra» como juez feroz, dice el Duque¹⁶:

DUQUE: Perdona, amor, no deshagas
 el derecho del castigo,
 cuando el honor, en la sala
 de la razón presidiendo,
 quiere sentenciar la causa.
 El fiscal verdad le ha puesto
 la acusación, y está clara
 la culpa; que ojos y oídos
 juraron en la probanza.
 Amor y sangre, abogados
 le defienden; mas no basta,
 que la infamia y la vergüenza
 son de la parte contraria.
 La ley de Dios, cuando menos,
 es quien la culpa relata,
 su conciencia quien la escribe.
 Pues ¿para qué me acobardas?¹⁷ (vv. 2897-2913)

El vocabulario legal no logra disimular que la decisión que toma es una decisión maquiavelista y soberana: decide a solas sobre la culpa y el castigo¹⁸. Con su acto vengativo, disfrazado como acto justo, deroga los

¹⁶ Dice el Duque: «prevenid, pues sois juez, / honra, sentencia y castigo» (vv. 2746-2747). Ver para la importancia poetológica de la honra la sentencia famosa en el *Arte nuevo*: «Los casos de la honra son mejores / porque mueven con fuerza a toda gente, / con ellos las acciones virtuosas, / que la virtud es dondequiera amada». Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 327-330.

¹⁷ Todas las citas de la obra siguen la edición Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, de Antonio Carreño, 2014.

¹⁸ Actúa en términos de la decisión soberana de Schmitt, decidiendo sobre un estado de excepción en materia de la ley. Así produce una anomia judicial. Ver Schmitt, 2004, p. 13.

principios de una Justicia ciega¹⁹. Se convierte en manipulador de la realidad tal y como lo desee²⁰.

A continuación, el Duque se sirve —como autor soberano que es— de una ficción doble dentro del *play-within-a-play*²¹ que es la última escena: finge ante su hijo para que le demuestre la lealtad que le tiene obligado al matar a un rebelde cubierto (que es Casandra) y, después del hecho, finge ante su corte que Federico es culpable del asesinato de su madrastra por celos y ambición política (lo que le cuesta la vida a Federico también). Así que transforma su venganza en justicia porque *parece justo* que Federico mate a un rebelde y *parece justo* que los cortesanos venguen la muerte de Casandra. Solo que no es lo que está pasando. Trasladado al lenguaje del deseo homosocial: cuando el Duque libertino, raptando o seduciendo a todas las mujeres y con ello derribando toda lógica de la sociedad patriarcal²², corre peligro de ser reemplazado por su propio hijo ilegítimo, tanto en su lecho como en el plano político, decide mostrar su *natura lupina*: en un combate a la muerte —simulado como acto judicial— destruye a su rival y destroza a su esposa. Gana su cuerpo natural con todos sus apetitos sexuales, vengativos y violentos contra su cuerpo político.

Importa señalar que, a diferencia de la serie lopesca de «comedias de comendadores»²³ —como *El rey don Pedro en Madrid*— que tratan estos conflictos de honor y competencia masculinos, la casuística es algo diferente. Aun cuando el Duque parece avanzar a la posición del rey en su pequeño reino, realmente es un señor de menor interés. Otra figura explícita del soberano real (el doble clásico del comendador) permanece al fondo y entre telas: durante su ausencia de Ferrara en el acto segundo, el Duque combate con éxito para el papa y gana sus favores. Vuelve aparentemente un hombre nuevo, casi «un santo» (v. 2363), después de haber

¹⁹ En mi opinión, es cierto que no es representante de una justicia divina tal como lo opinó Vossler, 1933, p. 283-288.

²⁰ Carreño, 1991, p. 383: «La imprudencia caracteriza a todo mal gobernante. Se extiende a la maquiavélica manipulación de hechos y acciones y a su versión en los anales del estado de Ferrara».

²¹ Ver Van Antwerp, 1981, p. 212.

²² Ver Peters, 2014, pp. 71-73.

²³ Marín, 1995, p. 29.

vivido una «viciosa libertad» (v. 100) durante toda su vida.²⁴ Solo que no es de efecto constante. Desde lejos, el soberano superior no puede ofrecer una solución *ex machina*.

En este sentido y visto a contraluz, el Duque es el prototipo del «comendador lopesco» (representado además por el mismo Lope en la escena), sin embargo en su última etapa después de una larga carrera de mujeriego y burlador: primero obligado a un matrimonio indeseado²⁵ para producir un heredero legítimo, después envejecido, legitimado y reformado —por fuerza de la autoridad del papa, es decir: el soberano real—, y al final irónicamente exitoso. Así que *El castigo sin venganza*, escrito solo unos años antes de la muerte de Lope, parece como una posdata a tantas historias que había contado durante su vida.

Lo que destaca, en cambio, es que esta versión de la historia eterna del teatro lopesco no concede ninguna conclusión reparadora a sus públicos y lectores. La crisis del poder es aún más grave al final que al principio porque el Duque destruye la esperanza de sus súbditos en la continuación de su linaje. Y con el tribunal grotesco que interpretaba el Duque para nosotros, la soberanía política queda dañada para siempre. Es decir, el hombre que aventuraba la paz en el reino antes con su licencia sexual, ahora la ha estropeado. Tampoco queda castigado por una autoridad superior, todo lo contrario: hasta el final es permitido que se comporte como representante de una Justicia divina, aunque obra como una Escila monstruosa.

En resumen, el Duque no es un soberano ejemplar sino un tirano que quiere ser más macho, aun en contra del amor que siente por su hijo. La ironía inherente por debajo de todo esto está más clara ahora: solo en el breve momento cuando su hijo le permite dejar aparte su cuerpo natural y corresponde en su plazo a sus deberes conyugales, el Duque cumple con su cuerpo político y se convierte en un soberano ideal. Al momento de su retorno, pronto reclama su identidad masculina y por ahí pierde su identidad de justo señor.

²⁴ Es evidente su identidad de burlador desde la escena inicial donde le seguimos por la calle durante la noche, buscando aventuras sexuales con mujeres casadas y prostitutas.

²⁵ Dice el Duque que ha quedado soltero hasta ahora «por no querer sujetarme» (v. 167).

2. Una mirada en el espejo: Casandra, la nueva Medusa

¿Pero qué es de los otros feos monstruos en la obra? ¿Y qué relación tienen con la anomia judicial y social en Ferrara?

En una escena clave, la rival amorosa de Casandra, Aurora, reporta a su admirador, el Marqués Gonzaga, lo que ha visto en el dormitorio de la duquesa. Es el momento donde la tragedia opera más evidentemente a efectos de una estética de lo feo. Es sobre todo una construcción estética notable porque desvela nuestra construcción mental de los monstruos: en el punto de cruce entre intereses, miradas y juicios está un espejo²⁶ en el que es posible ver lo impensable y con ayuda del cual es posible contar en el escenario lo irrepresentable: el «incesto» entre Casandra y su hijastro, el conde Federico.

AURORA: [...] vi ¡caso terrible!
 en el cristal de un espejo,
 que el Conde las rosas mide
 de Casandra con los labios.
 Con esto, y sin alma, fuime
 donde lloré mi desdicha,
 y la de los dos que viven,
 ausente el Duque, tan ciegos
 que parece que compiten
 en el amor y el desprecio,
 y gustan que se publique
 el mayor atrevimiento
 que pasara entre gentiles,
 o entre los desnudos cafres
 que lobos marinos visten.
 Pareciome que el espejo
 que los abrazos repite,
 por no ver tan gran fealdad,
 escureció los alindes [...] (vv. 2074-2092)

En su retórica, Aurora describe entonces el adulterio (que le arrebató todas las expectativas de un matrimonio feliz con Federico) no solo como «mayor atrevimiento» dentro de su propia cultura cristiana, sino también y aún

²⁶ Un «fatal instrument of revelation»; McKendrick, 1996, p. 275.

peor en el contexto de los «gentiles»: «los desnudos cafres». El horror ante el pecado que atestigua busca entonces su forma estética y lo encuentra en la alteridad. Pero no se queda en la visión de un «otro desnudo», como un africano, sino que se intensifica todavía más en una visión del «otro menos humano, más animal»: vistiéndose de la piel de la foca (el lobo marino), cubriéndose irónicamente con ello los genitales y mostrando más pudor que Casandra y Federico en su abrazo «monstruoso». En el clímax, incluso, el espejo parece oscurecerse (en la imaginación de Aurora, la plata de su trasfondo ennegrece toda la superficie) «por no ver tan gran fealdad».

En la conversación que sigue, están muy de acuerdo Aurora y el Marqués en que Casandra es, a la vez, una nueva Circe (transformando a los hombres en animales) y otra Medusa —así que solo el espejo podía salvar a la mirona Aurora: «Será de la nueva Circe / el espejo de Medusa, / el cristal en que la viste»; vv. 2138-2140. No solo es hechicera la duquesa, sino también un monstruo fatal. Sin embargo, queda claro que es una atribución: la supuesta monstruosidad de la duquesa es la mayor manifestación estética de su deseo ilícito²⁷. Aunque se abstiene de referencias al mito análogo del amor de Fedra por su hijastro Hipólito (todavía presentes en la fuente de su materia²⁸), Lope pinta a Casandra como su igual. La semejanza es aún más sugerente *en tanto que* está ausente en la imaginación de las figuras, al contrario de lo que ocurre con las muchísimas referencias²⁹ al mundo mitológico grecorromano que los protagonistas siguen utilizando una y otra vez para construir una «verdad» comprensible de su situación.

En una versión más conocida del mito de Fedra, la pieza teatral *Phèdre* (1677) del clásico francés Racine, el conflicto del amor incestuoso está más claramente traducido a la forma fea del propio monstruo. Pero lo que importa es que allí no es Fedra el monstruo, sino la venganza de su marido Teseo, que se convierte metafóricamente en tal cuando un «monstre sauvage»³⁰ surge del océano y mata a su hijo Hipólito³¹. Por el contrario, en el caso de Lope la venganza se disfraza de Justicia divina (y hemos visto

²⁷ En una construcción inversa, este deseo está pintado en imágenes mitológicas o históricas más positivas, como la referencia a la historia de Antíoco que utiliza la propia Casandra para seducir a Federico (ver vv. 1879-1903).

²⁸ Ver Henry y Thacker, 2016, p. 1417.

²⁹ Son, sin excepción, ejemplos de una imaginación desviada o falsa de sí mismos de los protagonistas; ver Henry y Thacker 2016, p. 1422 y 1429.

³⁰ Racine, 2004, p. 337, v. 1522.

³¹ Ver Leopold, 2014, p. 125.

que es ella misma la que deviene en monstruo: la Escila de una ley perversa).

Así que la fealdad moral de Casandra debe ser interpretada en el sentido de una motivación para un sacrificio social³²: aunque es ella misma una triple víctima del orden patriarcal (en primer lugar, del querer de su padre; en segundo lugar, del desprecio de su marido; y en tercer lugar, de las leyes religiosas y sociales con arreglo a la sexualidad), aparece transformada en culpable y su muerte se puede disfrazar de castigo justo y acto reparador ante una crisis. En realidad todos están ciegos en este momento, excepto el Duque, vil incorporación de una Justicia con los ojos muy abiertos. Por último, en el segundo acto violento, el acto común de la corte contra Federico («l'union de tous contre un seul», según René Girard³³), una crisis de distinción³⁴ que empezó con la sustitución del padre por el hijo en el lecho conyugal³⁵ aparece como superado. Pero en realidad aquella violencia *no* produce un grupo sociopolítico estable con un futuro seguro.

Además está el problema de que el monstruo de una Justicia invertida no puede ser expulsado o vencido a causa de su nexa elemental con los principios de la soberanía. Al final no es posible corregir y castigar al Duque tal y como ha sido posible en otras comedias de comendadores. Es decir, que el doble sacrificio de los jóvenes que habían vivido un mes de pecado —contra toda una vida de lujurias en el caso del Duque— se presenta como un justo castigo del señor desenfrenado. Muere la Medusa imaginada en vez de la eficaz Escila. Leído contra la estampa de la historia típica del rey combatiendo contra un comendador en la arena de la masculinidad, *El castigo sin venganza* niega entonces una solución mítica y eufórica por medio de la victoria sobre un malvado principal.

³² Ver las interpretaciones siguiendo la teoría de René Girard en McKendrick, 1996, p. 269; Weimer, 1996; Teuber, 2000. Según la versión de Teuber, la honra obliga trágicamente al Duque a matar —contra la ley cristiana— y vuelve el asesinato en ritual.

³³ Girard, 1979, p. 116.

³⁴ Girard, 1979, p. 76.

³⁵ Dice el Duque a Casandra: «Ya sé que me ha retratado / tan igual en todo estado, / que por mí lo habéis tenido» (vv. 2657-2659).

3. La masculinidad como tragedia

Es evidente que en este caso también la figura del rey o señor como juez es signo de lo que Terri Carney llamó «ansiedad cultural» («cultural anxiety»³⁶). La obra problematiza la estructura patriarcal de la sociedad española de su época, demuestra la pérdida de confianza en las instituciones judiciales y políticas, y revela el nexo entre ideología de honor y violencia social. Pero también descubre una ansiedad ante los mismos ideales masculinos que forman la base de estos tres pilares de la sociedad. Es decir, la cuestión principal, *¿qué es ser justo?*, está estrechamente relacionada con cuestiones como *¿qué es tener poder?* y *¿qué es ser hombre?*³⁷ Y parece quedar sin respuesta. Así lo han observado algunos historiadores del género como, en este caso, Elizabeth Leffeldt: «The most acute crisis of masculinity in Spain may have been the inability [...] to craft a systematic and coherent model of noble manhood that could be realistically embodied by seventeenth-century men»³⁸.

Es aún más visible en el caso del joven amante, el conde Federico. En una historia didáctica de la masculinidad, le tocaría desarrollar y finalmente incorporar una masculinidad ejemplar, pero en la realidad está en búsqueda permanente de un modelo a imitar. Su padre no sirve porque representa todos los elementos negativos de una masculinidad hegemónica brutal³⁹. No es sorprendente que Federico reaccione retirándose a un espacio pastoral idealizado⁴⁰ donde encontrará a la futura duquesa. Así, están muy

³⁶ Carney, 2012, p. 35.

³⁷ Ver explícitamente en la obra temprano de Lope de Vega, *El Marqués de Mantua* (1596): «CARLOTO: ¿Qué es ser rey? RODULFO: Es rey ser justo». Lope de Vega, *El Marqués de Mantua*, p. 277.

³⁸ Leffeldt, 2008, p. 475. Ver el comentario contemporáneo de Francisco de León (Baena, 1635): «Donde ay hombres en España? Lo que yo veo es Mariones [sic] [...] De hombres los veo convertidos en mugeres. [...] Aora [sic] no veo capitanes, ni soldados, ni dinero, ni ocupaciones honorosas [sic] en los de mayores obligaciones, sino una perpetua ociosidad, gustos, entretenimientos, comer, y beber, vestir precioso, y costoso». Citado por Leffeldt, 2008, p. 463.

³⁹ Ver, para el concepto (introducido primero por Connell) y su problematización, Connell y Messerschmidt, 2005.

⁴⁰ Dice Federico en su primera entrada: «antes la gente deyo, fatigado / de varios pensamientos, / y al dosel destes árboles que, atentos / a las dormidas ondas deste río, / en su puro cristal, sonoro y frío, / mirando están sus copas, / después que los vistió de verdes ropas. / De mí mismo quisiera retirarme, / que me cansa el

opuestas las dos primeras escenas de la pieza (al igual que las dos variantes de la masculinidad representadas en ellas): primero, seguimos al Duque en las calles nocturnas de Ferrara; después, somos testigos de cómo se enamoran Federico y Casandra al borde de un río plácido. Pero el ejemplo de los pastores (literarios), seres nobles y amantes fervorosos, no le sirve tampoco al joven. Cuando Federico sigue demasiado fielmente su modelo y se desespera visiblemente ante la imposibilidad de su amor, le sermonea la propia Casandra con un tono emasculante: «Detén, Federico ilustre, / las lágrimas; que no ha dado / el cielo el llanto a los hombres, / sino el ánimo gallardo» (vv. 1424-1427).

Dicha interacción entre los dos empuja tal vez a Federico a imitar más fielmente a su padre y le incita al pecado del «incesto»: aunque Federico prefiere generalmente remedar modelos literarios de un amor ideal, cortesano y distanciado⁴¹, la duquesa logra seducirlo (la venganza de Casandra contra su marido ha sido interpretada según estas líneas varias veces, pero hay que tener cuidado: tal hermenéutica atribuye la culpa principal ciegamente a la «hembra disoluta»). Él quiere ser un nuevo Ícaro⁴² pero fracasa porque le quema el «sol» (otra figura simbólica de la castración, esta vez por la figura del padre). En este sentido, su error no es la amoralidad o lujuria, es una doble falta de virilidad: ni satisface la imagen del hombre cortesano (de modelo pastoril), ni la del hombre «gallardo», rebelde y heroico (de modelo teatral y épico). Lo que hace trágico dicho error en términos teatrales es el hecho de que esté vinculado al deseo de remediar ambas carencias al mismo tiempo —una tarea rotundamente imposible—.

Desde este punto de vista, *El castigo sin venganza* realmente es la historia de una «masculinidad apocada»⁴³. A medida que su padre crea una anomia judicial, Federico cae víctima de una anomia categorial. Incluso parece un ser casi monstruoso para su criado, Batín: «Según eso, ni tú quieres / vivir, Conde, ni morir, / que entre morir y vivir / como hermafrodita eres» (vv. 1216-1219). No es por casualidad que la figura del gracioso (tan clarividente en esta obra que también denomina al Duque un «santo fingido» en

hablarme / del casamiento de mi padre, cuando / pensé heredarle [...]» (vv. 240-250).

⁴¹ Ver Henry y Thacker 2016, p. 1423.

⁴² Ver, por ejemplo, v. 1800.

⁴³ Ricapito, 2005, p. 183 cita a una interpretación de T. E. May (1960). Ricapito, p. 184, ve aquí una transferencia de masculinidad desde Federico hasta Casandra, la figura viril de realidad.

v. 2800) elija un término de género para describir al Conde en crisis amorosa. Es que no solamente el Duque participa de una ambivalencia irónica⁴⁴ (el justo cruel, equiparable al rey don Pedro), sino que su hijo también.

En lugar de un monstruo violentamente amenazante, él incorpora un monstruo que representa una amenaza más sutil, aunque no menos desequilibrante. Si Escila y Medusa son monstruos feos, medio-animales y crueles, el hermafrodita sí es humano, pero no tiene género seguro. Es la cifra de una hermenéutica en crisis y por ello el signo de un pacto social inestable. Uno no puede saber con toda seguridad si es hombre o mujer y cómo tratarlo/la⁴⁵. Es el caso de Federico también de modo más general. Hijo ilegítimo como es, aun en el momento de ver su deseo sexual satisfecho no tiene una posición asegurada en la corte y sociedad de Ferrara. Lo subrayan las muchas comparaciones del Conde con animales⁴⁶, pero lo más fuerte que queda es su señal de «hermafrodita».

Volviendo al tema de la soberanía y su vínculo con el género masculino: parece que esta denominación del posible sucesor al trono muestra desde el inicio que Federico no es apropiado para gobernar. Si bien no es a causa de su deseo sexual, sino por su falta de violencia y virilidad. Su destino es trágico desde este punto de vista también porque firma su propia sentencia al final precisamente con un acto violento⁴⁷. Juzgado desde el sinnúmero de casos en el teatro lopesco donde la amenaza por parte de la masculinidad heroica y feudal⁴⁸ queda reglamentada al final de la comedia, esta tragedia nos despide con un *phobos*⁴⁹ más complejo.

⁴⁴ Ver Van Antwerp, 1981, p. 206.

⁴⁵ Ver Imlinger, 2015.

⁴⁶ Por ejemplo, con el pelícano en vv. 1502-1520. Pasa con el Duque también, ver Henry y Thacker, 2016, p. 1417. Parece que el texto (representando la nobleza por ser tragedia) hay una tendencia de mostrar la ausencia de valores y moralidad en los nobles en caracterizándoles de animales. Ver la comparación de la relación entre el Duque, Federico y Casandra por medio de la fábula del rey, el caballo y el león; vv. 261-290.

⁴⁷ Ver, para el tema central del duelo y su nexa con la masculinidad en la Primera Modernidad, Low, 2003.

⁴⁸ Muy a menudo, la corporalidad masculina y su violencia están excluidas teatralmente por Lope para reestablecer el orden social y posibilitar la catarsis para el público; ver Peters, 2016, p. 102.

⁴⁹ Carreño, 1991, p. 393: «La conmiseración que pedía Aristóteles surge del mismo modo por la muerte de los dos amantes, sacrificados sobre un altar dedicado a un

Es, metafóricamente, el horror ante un monstruo ganador pero invisible. Cuando, al final, la capa negra (vv. 3009-3013)⁵⁰ del Conde (signo visual de sus aventuras libertinas en la primera escena) cubre a Casandra, el objeto bello, con su fea vileza, nos quedamos con el punto cero de una masculinidad positiva y ejemplar: «que siendo en Italia asombro, / hoy es ejemplo en España» (vv. 3020-3021). Esta solución es radicalmente opuesta a la de una pieza anterior de Lope, *El marqués de Mantua*. Ahí todo el mundo atestiguaba el cadáver ensangrentado del joven Carloto, heredero de Carlomagno pero amenaza para el orden homosocial por su deseo excesivo y su violencia incontrolada⁵¹. Aquí no: el horror de la violencia debe ser ocultado. Si la obra anterior todavía parecía defender la idea de que una masculinidad hegemónica (representada por el padre) puede ser la fundación del poder y de la justicia al mismo tiempo⁵², en *El castigo sin venganza* predomina una contradicción indisoluble y trágica entre la soberanía, la masculinidad y la ley.

Obviamente son numerosos los comentarios sobre lo trágico⁵³ en la comedia nueva y la obra de Lope: las evaluaciones cambian desde la imposibilidad de lo trágico (por ser textos propagandistas⁵⁴ del absolutismo español), a través de la represión de lo trágico (por ser textos suprimidos⁵⁵), hasta la oposición⁵⁶ por medio de una noción trágica subliminal. En mi

ídolo sin cara: el honor trocado, como lo fue Casandra, en interés social, político y económico».

⁵⁰ Ver Carreño, 1991, p. 379.

⁵¹ Para la visión del cuerpo sacrificado, ver Lope de Vega, *El marqués de Mantua*, p. 360: «volved los ojos a Carloto muerto / (*Enséñenle el cuerpo*)».

⁵² Aun a costa de la mezcla categorial de «poder» y «violencia», muy similar a la descripción de la «fuerza de ley» y el «fundamento místico de la autoridad» propuestos por Jacques Derrida; ver Peters, 2016, p. 103.

⁵³ En el caso de Lope, Bradbury, 1981, p. 110, subraya «the awful familiarity of the interaction between human error and perverse chance». Según Joan Oleza, lo trágico aquí está vinculado a la vida familiar privada; ver Oleza, 2013.

⁵⁴ Maravall, 1975, p. 153, habla de la tendencia a «imprimir las líneas de una mentalidad acorde con los intereses de los grupos poderosos».

⁵⁵ Así lo interpretaba recientemente Kluge, 2012, p. 193, en el sentido de «a virtual tragic taboo: the systematic, conscious, and critical confrontation, and even repression, of deterministic and pessimistic patterns of thought».

⁵⁶ *El rey don Pedro en Madrid* ha sido denominado «a subterranean tragic poem flowing, like an underground stream, beneath the surface of comedy»; Gilman, 1988, p. 240. Ver también McKendrick, 2000, y Campbell, 2006.

opinión, es cierto que existe esta noción opositora en *El castigo sin venganza*, por ser el texto de una masculinidad y una sociedad en crisis. Muestra que ser hijo y amante es una tragedia, igual que lo es ser marido y padre. No deja lugar para ninguna opción positiva en el sentido del rol masculino social. Para cercar este problema, Lope utiliza múltiples figuraciones monstruosas —afeando a sus protagonistas y sus actos— porque finalmente no puede vencer este monstruo que vio surgir desde el fondo de la sociedad de su época y que, no obstante, forma la base del poder en ella.

Bibliografía citada

- BAYRLE-SICK, Norbert, «Gerechtigkeit als Grundlage des Friedens. Analyse zentraler politisch-moralischer Ideen in Antonio de Guevaras Fürstenspiegel. Nach der Übersetzung des Aegidius Albertinus», en *Specula principum*, Angela De Benedictis (ed.), Frankfurt am Main, Klostermann, 1999, pp. 9-69.
- BOURDIEU, Pierre, *Die männliche Herrschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005; trad. de *La domination masculine*, París, Seuil, 1998.
- BRADBURY, Gail, «Tragedy and tragicomedy in the theatre of Lope de Vega», *Bulletin of Hispanic Studies*, 58.2 (1981), pp. 103-111.
- CAMPBELL, Jodi, *Monarchy, Political Culture, and Drama in Seventeenth-Century Madrid. Theatre of Negotiation*, Burlington, Ashgate, 2006.
- CAÑADAS, Yvan, «Parable, Justice and the Disguised Ruler in Shakespeare's *Measure for Measure* and Lope de Vega's *El mejor alcalde, el rey*», *Shakespeare Yearbook*, 13 (2002), pp. 147-158.
- CARNEY, Terri, «King Alfonso XI in Lope's *Amor, pleito y desafío*: A Practical and Just Model of Kingship in a Time of Moral Ambiguity», *Bulletin of the Comediantes*, 64.1 (2012), pp. 335-344.
- CARREÑO, Antonio, «La 'sin venganza' como violencia: *El castigo sin venganza* de Lope de Vega», *Hispanic Review*, 59.4 (1991), pp. 379-400.
- CASA, Frank P., «Justicia y poder en *El mejor alcalde, el rey*», en *El escritor y la escena*, Ysla Campbell (ed.), Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, vol. 2, pp. 125-133.
- COHEN, Jeffrey Jerome, «Monster Culture (Seven Theses)», en *Monster Theory. Reading Culture*, Jeffrey Jerome Cohen (ed.), Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press, 1996, pp. 3-25.
- CONNELL, Raywenn, y James W. MESSERSCHMIDT, «Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept», *Gender and Society*, 19.6 (2005), pp. 829-859.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Emblemas morales*, Carmen Bravo Villasanté (ed.), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.

- EAGLETON, Terry, *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*, Malden, Blackwell, 2003.
- FORCIONE, Alban K., *Majesty and Humanity. Kings and Their Doubles in the Political Drama of the Spanish Golden Age*, New Haven / Londres, Yale University Press, 2009.
- GIRARD, René, *La Violence et le sacré*, París, Grasset, 1979.
- GILMAN, Stephen, «El rey don Pedro en Madrid o el Infanzón de Illescas as a Tragic Poem», en *Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman*, Joseph V. Ricipito (ed.), Newark, Juan de la Cuesta, 1988, pp. 235-245.
- HALBERSTAM, Judith, *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham / Londres, Duke University Press, 1995.
- HENRY, Melanie, y Johathan THACKER, «Self-Construction and the Imagination in the Drama of Lope de Vega and Cervantes», *Bulletin of Spanish Studies*, 93.7-8 (2016), pp. 1415-1444.
- IMLINGER, Fabienne, *Hermaphroditische Anatomien*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2015.
- KANTOROWICZ, Ernst H., *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1992; trad. de *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, New Jersey, 1957.
- KLUGE, Sofie, «Ambiguous Allegories: What the Mythological Comedia Reveals About Baroque Tragedy», *Comparative Drama*, 46.2 (2012), pp. 187-207.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, «Lope de Vega y lo trágico», *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 41 (1986), p. 1-19.
- LEHFELDT, Elizabeth, «Ideal Men: Masculinity and Decline in Seventeenth Century Spain», *Renaissance Quarterly*, 61.2 (2008), pp. 463-494.
- LEOPOLD, Stephan, *Liebe im Ancien Régime. Eros und Polis von Corneille bis Sade*, Paderborn, Fink, 2014.
- LOW, Jennifer, *Manhood and the Duel. Masculinity in Early Modern Drama and Culture*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2003.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975.

- MARÍN, Juan María, «Introducción», en Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Juan María Marín (ed.), Madrid, Cátedra, 1995, pp. 11-54.
- MCKENDRICK, Melveena, «“Retratos, vidrios y espejos”: Images of Honour, Desire and the Captive Self in the *comedia*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 20.2 (1996), pp. 267-283.
- _____, *Playing the King. Lope de Vega and the Limits of Conformity*, Londres, Tamesis, 2000.
- OLEZA, Joan, «De la tragedia al drama trágico. Rupturas de la comedia nueva», en *La Tragédie espagnole et son contexte européen, XVIIe-XVIIIe siècles*, Christophe Couderc y Hélène Tropé (eds.), París, Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 127-139.
- PETERS, Karin, «Der Lukrezia-Effekt. Homosoziale Gesellschaft und politische Mythologie in Lope de Vegas *Fuente Ovejuna*», *PhiN — Philologie im Netz*, 67 (2014), pp. 69-94.
- _____, «Der ‘theatrale Grund’ der Autorität. Rechtsgewalt und phobische Männlichkeit bei Lope de Vega», en *Geschichte(n) von Macht und Ohnmacht. Männlichkeit und Gewalt*, Gregor Schuhen y Uta Fenske (eds.), Bielefeld, Transcript, 2016, pp. 99-130.
- RACINE, Jean, *Théâtre complet*, Jean-Pierre Collinet (ed.), París, Gallimard, 2004.
- RICAPITO, Joseph V., «De Bandello a Freud y Lacan: *El castigo sin venganza* de Lope de Vega», en *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires / Facultad de Filología y Literaturas Hispánicas, 2005, pp. 175-193.
- SCHMITT, Carl, *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Berlín, Duncker & Humblot, 2004 [1922].
- SEDGWICK, Eve K., *Between Men. English Literature and Male Homosexual Desire*, Nueva York, Columbia University Press, 1985.
- TEUBER, Bernhard, «Die frühneuzeitliche Tragödie als Opfer auf dem Theater? Inszenierungsformen ritueller Gewalt im spanischen Barock und in der französischen Klassik», en *Lesbarkeit der Kultur: Literaturwissenschaft zwischen Kulturtechnik und*

- Ethnographie*, Gerhard Neumann y Sigrid Weigel (eds.), München, Fink, 2000, pp. 79-99.
- THOMPSON, Currie K., «Unstable Irony in Lope de Vega's *El castigo sin venganza*», *Studies in Philology*, 78 (1981), pp. 224-240.
- UNTERTHURNER, Gerhard, y Erik M. VOGT, *Monstrosity in Literature, Psychoanalysis, and Philosophy*, Wien, Turia + Kant, 2012.
- VAN ANTWERP, Margaret, «Fearful symmetry: the poetic world of Lope's *El castigo sin venganza*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 58.3 (1981), pp. 205-216.
- VAREY, John E., «Kings and judges: Lope de Vega's *El mejor alcalde, el rey*», en *Drama and Society*, James Redmond (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1979, pp. 37-58.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El Marqués de Mantua*, en *Obras completas: Comedias*, Madrid, Turner Libros, 1997, vol. v, pp. 269-360.
- _____, *Arte nuevo de hacer comedias*, Enrique García Santo-Tomás (ed.), Madrid, Cátedra, 2006.
- _____, *El rey don Pedro en Madrid y Infanzón de Illescas: Critical Edition and Study of the Secondary Text Version*, Carol Bingham Kirby (ed.), Kassel, Reichenberger, 1998.
- _____, *El castigo sin venganza*, Antonio Carreño (ed.), Madrid, Cátedra, 2014.
- VOSSLER, Karl, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1933.
- WEIMER, Christopher B., «Desire, crisis, and violence in *Fuenteovejuna*: A Girardian perspective», en *El arte nuevo de estudiar comedias: Literary Theory and Spanish Golden Age Drama*, Barbara Simerka (ed.), Lewisburg, Bucknell University Press, 1996, pp. 162-186.
- WOOD, Andrea, y Brandy SCHILLACE, *Unnatural Reproductions and Monstrosity: The Birth of the Monster in Literature, Film, and Media*, Amherst, Cambria Press, 2014.
- XUAN, Jing, *Der König im Kontext. Subversion, Dialogizität und Ambivalenz im weltlichen Theater Calderón de la Barca*, Heidelberg, Winter, 2004.

- YOUNG, Richard A., *La figura del Rey y la Institución real en la comedia lopesca*, Madrid, Porrúa, 1979.
- ZANIN, Enrica, «Un Art nouveau de faire des tragédies: *La gran Semíramis* et *El castigo sin venganza* dans le contexte de la tragédie de la première modernité», en *La Tragédie espagnole et son contexte européen, XVIe-XVIIe siècles*, Christophe Couderc y Hélène Tropé (eds.), París, Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 95-106.