



Marcella Trambaioli

## **El protagonismo femenino en la épica de amor de la comedia urbana**

Stefano Arata, en la magistral introducción de su edición de *El acero de Madrid*, escribe:

A lo largo de estas páginas hemos utilizado con frecuencia términos y metáforas de la épica para describir el universo urbano madrileño; las calles como un mar; las cortesanas como Circes; los galanes como sirenas que atraen a las mujeres; las casas como ciudades cercadas. Los símiles no son de nuestra cosecha, proceden directamente de la pluma de Lope, que los introduce con inusitada continuidad en sus comedias de capa y espada y en la nuestra en particular. No se trata de una parodia del género épico, sino más bien de una transposición del lenguaje y de los valores de la épica al universo del amor<sup>1</sup>.

Deseando profundizar y escudriñar la sugerente propuesta del amigo y maestro desaparecido, dejamos para un ensayo de mayor envergadura el estudio detenido y exhaustivo de los referentes literarios, la materia, los mecanismos dramáticos y las razones de la épica de amor que conforma el tejido poético y dramático de las comedias urbanas de Lope de Vega. En las páginas que siguen me limitaré a analizar el papel que en dicho corpus teatral desempeñan las mujeres protagonistas, para ver hasta qué punto y con cuáles consecuencias dramáticas ciertos comportamientos, actitudes y características de las protagonistas adhieren a los de sendos héroes y situaciones de la épica, tanto antigua como renacentista. Hay que advertir que el concepto de épica al cual nos referimos es muy lato, y que, al tratarse de epopeya amorosa, cabe considerar no sólo la materia de los poemas clásicos de Homero y Virgilio y de los romanzi renacentistas, sino

también de la novela bizantina, de las Heroidas de Ovidio<sup>2</sup>, y del Romancero de tema caballeresco. Para que los resultados del presente trabajo tengan alguna trascendencia, pese a los límites ineludibles del espacio que tenemos a disposición, vamos a tomar en cuenta unas piezas de todas las épocas de la producción lopeveguesca remitiendo para más datos y análisis al ensayo que estamos preparando<sup>3</sup>.

La bella malmaridada (1596)<sup>4</sup>, como suele ocurrir con las comedias de la primera época, se caracteriza por un ambiente apicarado y materialista<sup>5</sup>, lo cual no impide que se pueda recortar una red de referencias al mundo elevado de la epopeya. Cabe destacar, de entrada, que los personajes masculinos, a partir del marido de la protagonista, infiel y despilfarrador, participan del entramado épico de la obra sólo a nivel burlesco y rebajado. Por ejemplo, cuando Leonardo, el esposo traidor, empieza a dudar de la honestidad de Lisbella, asume por contrapunto el papel de Durandarte, quien en el romancero carolingio permanece fiel hasta la muerte a la hermosa Belerma. Es su amigo Teodoro el que traza la maliciosa correspondencia: «Pues ¿qué hay, señor Durandarte?» (p. 1359, v. 1954).

Al contrario, Lisbella, la verdadera protagonista de la pieza, se connota en términos realmente heroicos, mediante una serie articulada de referencias cultas. Por ser una mujer que sufre las traiciones del esposo, y resiste a la vez al cortejo de otros hombres, es digna de figurar en una galería poética de mujeres virtuosas. En efecto, el poeta la compara con Lucrecia, la cual se suicidó tras ser víctima de la lujuria de Tarquino (p. 1318, v. 497). Frente al pretendiente, cuyo nombre, Scipión, no es evidentemente fortuito, ella se muestra dura e inflexible, reconociendo su propio valor mediante un adecuado símil histórico:

si él es Scipión, yo España.  
A España va a conquistar  
sí a mí conquistarme piensa;  
soy torre con fuerza inmensa;  
soy roca en medio del mar

(p. 1318, vv. 498-502)

Por otra parte, su papel de mujer desechada la asimila al paradigma de las Heroidas<sup>6</sup>, que, por cierto, se halla hondamente arraigado ya en el tejido poético del Furioso<sup>7</sup>, uno de los referentes épicos de los cuales Lope echa mano más a menudo. Al percatarse de que el marido la aborrece por ser su esposa, se expresa con las tópicas preguntas retóricas y recriminaciones hacia el amante ausente que caracterizan los monólogos desesperados de las heroínas ovidianas<sup>8</sup>. Luego, cuando en la II jornada el marido sospecha injustamente de su fidelidad, en su réplica apasionada se inserta el motivo de la cama vacía, presente en las epístolas «Medea Iasoni» y «Ariadne Teseo»: «[...] a mí me tenéis moza y ociosa, / y atrévese algún

hombre a vuestro lado / como a cama desierta y deseosa» (p. 1350, vv. 1637-1639)<sup>9</sup>.

Fijémonos también en que, en la I jornada, Lisbella, al salir de noche tapada, da con el marido, el cual, lejos de reconocerla, la corteja con insistencia; entonces ella pide socorro a los dioses: «cubridme con una nube / que encubra mi atrevimiento» (p. 1310, vv. 211-212). La alusión queda implícita, pero Lope, para retratarla en semejante situación, recurre al modelo virgiliano de Eneas, el cual aparece ante la reina Dido encubierto por una nube y con esta misma estratagema, que los poderes divinos de su madre le proporcionan, escapa a varios peligros.

Como vemos son varios los referentes de los cuales el Fénix echa mano para connotar la figura de la heroína de la epopeya urbana de La bella malmaridada, aislándola con respecto a los demás personajes que actúan y pertenecen a otro nivel literario, a saber, el de la comedia renacentista de abolengo italiano con su mundillo rebajado y vulgar.

En otra pieza del primer Lope, La viuda valenciana (1595-1599)<sup>10</sup>, el modelo privilegiado de la epopeya amorosa dramatizada es el Furioso, de forma específica el episodio del pastoral albergue que el poeta elabora también en las octavas de La hermosura de Angélica<sup>11</sup>, y en Angélica en el Catay, comedia más o menos coetánea<sup>12</sup>.

Leonarda, la protagonista, es una joven viuda que, al principio de la pieza, se dedica a leer libros de devoción, declarando su voluntad de no perder la libertad que su peculiar condición le permite: «a nadie he menester» (p. 108, v. 84). De forma paralela, la protagonista de Angélica en el Catay, harta de la persecución de los paladines, defiende ante Carlomagno su derecho a ser dueña de sí misma: «Es el Catay mi patria, mi ley mora, / y, aunque lo soy, ningún mortal nacido / se alabará que amor le tuve o tengo» (I, vv. 244-246). La analogía entre las dos mujeres la subraya Lucencio, tío de Leonarda, el cual la avisa de que su actitud huraña puede despertar sospechas infundadas en los vecinos: «Dirán que con el esclavo / que dentro de casa tienes, / a ser Angélica vienes» (p. 117, vv. 225-227). Para evitar el posible escándalo, él mismo le selecciona tres pretendientes para escoger a un marido -Otón, Valerio y Lisandro-, al igual que la princesa del Catay se ve acosada por Roldán, Reinaldos y Sacripante. De hecho, en los dos casos, la pasión más arrebatadora derrumbará los propósitos de soltería e independencia de ambas. Angélica se enamorará en el acto de Medoro herido, y no dudará ni un segundo de que «mujer que quiere de veras / toda se entrega en un día» (II, vv. 1660-1661). A Leonarda le pasa lo mismo con el joven Camilo; nada más verlo, exclama: «¡Quién vio mi celo y mi pecho, / oh mancebo, antes de verte!» (p. 144, vv. 627-628); tras lo cual, toma la decisión inmediata de gozar al mozo con el mismo entusiasmo erótico que su modelo literario: «¿Qué habrá que una mujer determinada / no intente por su gusto?» (p. 158, vv. 803-805). El resto del enredo dramático gira alrededor de los encuentros amorosos clandestinos entre la viuda y Camilo, siguiendo las pautas del mito de Siquis y Cupido<sup>13</sup>, pero Lope continúa dialogando a nivel intertextual con el poema ariostesco a lo largo de toda la pieza. Señalemos, por ejemplo, que los pretendientes de Leonarda empiezan a sospechar lo que temía Lucencio. De forma específica, Lisandro encara a la viuda planteando lo siguiente:

El «sí» que a todos negáis,  
Decidme, ¿en que «no» consiste?  
[...]  
porque aunque más me digáis,  
huyendo segunda boda,  
que sois Angélica toda,  
doyme a Dios si vos no amáis

(pp. 215-216, vv. 1585-1586, 1609-1612)

y cuando ya se ha descubierto la verdad, los tres cantan una glosa en la cual aún Lisandro pone al descubierto, a nivel metateatral, el núcleo diegético de la materia ariostesca que vertebra la acción dramática:

Mirando nuestros amores  
y su grave competencia,  
he presumido, señores,  
que Angélica está en Valencia  
con todos sus pretendientes.  
Vos sois Orlando el guerrero,  
y vos Sacripante fiero,  
[yo] Ferragud, bravo moro;  
pero Angélica y Medoro,  
La viuda y su escudero.

(p. 264, vv. 2337-2346)

En todo caso, lo que importa subrayar aquí es que el modelo subyacente en la caracterización de Leonarda, con su arrojo amoroso y su iniciativa, es el de la Angélica tanto ariostesca como lopeveguesca, pues cabe reconocer que esta figura ha entrado ya a formar parte del universo literario de la escritura del madrileño de forma sustancial y duradera.

La gallarda toledana (1601-1603)<sup>14</sup>, según sugiere el título, es una comedia protagonizada por una mujer varonil y audaz, verdadera heroína de la épica de amor que en ella se dramatiza. Doña Ana es la prometida de Feliciano, quien, viajando de Valladolid a Toledo, se queda atrapado por la belleza de Bernarda viéndola en la Casa de Campo de Madrid. Si el galán actúa como un novel Ulises o Ruggiero y la madrileña desempeña el papel de la maga Circe o de la Alcina ariostesca, la protagonista se connota por la ingeniosidad de Ulises, por la locura de Orlando y por la valentía de Bradamante, la guerrera francesa que en el Furioso va a rescatar al amado

de los hechizos de la peligrosa rival. Los referentes épicos en la trama argumental y en la caracterización de los personajes son, pues, múltiples y muy sutilmente superpuestos.

Al principio del acto II, después de que el criado Mendoza le ha contado que don Diego ha naufragado en el mar de amor de la capital<sup>15</sup>, y ella ha tomado la resolución de irle a buscar, la hallamos cuando, disfrazada de hombre, topa, de forma azarosa, precisamente con su prometido, que está a punto de pelearse con Feliciano por el amor de Bernarda. Ella, que no lo conoce personalmente, sale a defenderle, ganándose su estima y su simpatía burlona, dado que él se mofa de su aspecto barbilampiño. No deja de ser significativo que la joven halle implícitamente analogías entre su propio comportamiento y el del enloquecido Orlando: «¡Ay, pobre doña Ana! / ¿Adónde tienes el seso?» (p. 84). Más tarde, mientras Rosela la descalza admirando su bellissimo pie, ella vuelve a compararse con el famoso paladín al afirmar maliciosa: «Como Roldán habré sido; / encantado tengo el pie» (p. 97). Pero si la locura amorosa es el acicate que la empuja a buscar y conquistar al hombre que ama sólo de oídas, son las artimañas del Ulises homérico las que le permiten conseguir al galán de carne y hueso. En efecto, don Diego, creyendo que es un bellissimo mozo, hace que su amigo Leonardo la hospede en su casa para que enamore a Bernarda, la hermana de aquel. De esta manera, la gallarda toledana viene a ser el adecuado correspondiente urbano del caballo de Troya, puesto que logra engañar tanto a don Diego como a su enamorada en la casa de ésta. Y que el modelo griego funcione en la escritura lopeveguesca se hace explícito en un soliloquio de la protagonista:

¡Quien me dijera en Toledo  
que don Diego me burlara,  
que yo en Madrid le buscara  
con tan peregrino enredo!  
La casa de mi enemiga  
tengo ya por aposento;  
don Diego está muy contento  
de ver que su intento siga.  
Pero el caballo troyano  
que ahora está con sosiego,  
pondrá a vuestra casa fuego  
y será su intento vano.

(p. 89)

Al final de la comedia doña Ana se saldrá con la suya, ya que, aprovechándose de la noche, hará que Feliciano se reúna a oscuras con Bernarda en un aposento, y que don Diego se encuentre con ella en otro, obligándolo así a las bodas reparadoras. De hecho, ella logra lo que su futuro marido pretendía hacer con Bernarda, es decir, hacer capitular su

fortaleza ante el cerco amoroso<sup>16</sup>, mostrándose, de esta manera, netamente superior a él en muchos aspectos.

El entramado de la epopeya amorosa que se puede recortar en *El arenal de Sevilla* (1603)<sup>17</sup> es uno de los más elaborados del teatro de Lope de Vega. Cada uno de los tres protagonistas se relaciona con un modelo épico. Don Lope se aleja de su patria y de su amada Lucinda, pero a diferencia de Ulises no volverá nunca a su casa y a su Penélope, quedando enredado para siempre en los encantos andaluces de Laura. Con respecto a las demás comedias urbanas del Fénix, las protagonistas femeninas son dos, Lucinda y Laura, si bien el desenlace será diametral para cada cual (infeliz para la primera y positivo para la segunda), y, en ambos casos, el poeta recurre masivamente a la materia épica para conformarlas literaria y dramáticamente.

Laura, siguiendo un paradigma recurrente en las comedias urbanas, desempeña el papel de la maga, ninfa o sirena que consigue detener al héroe en su periplo, pero, a la vez, por debajo de su actuación se esconde el modelo de la Angélica ariostesca. Al final del acto I, don Lope, solo, es atacado por cuatro embozados que lo dejan herido en el suelo. La joven sevillana lo socorre, exclamando asustada: «¡Triste de mí! ¡Si está herido! / [...] / ¡Muerta soy!», pero él la anima diciendo: «No, mi bien: que vivo estoy, / sólo en tocando ese pecho». Y unos versos más adelante, asegura: «No presumo que es mortal la herida», con lo cual Laura se tranquiliza: «¿No? Pues yo vivo; / que en el alma la recibo, / y tiene vida inmortal» (p. 1393). Cabe destacar cómo en estas réplicas se deje percibir el eco del juego metafórico sobre la herida física de Medoro y la herida amorosa de Angélica ya presente en el *Furioso* y que Lope elabora también en Angélica en el *Catay*<sup>18</sup>. Luego, Laura toma la decisión de llevarlo a su casa, versión ciudadana del «pastoral albergue»:

este hombre he de curar yo,  
pues le han herido por mí  
[...]  
Procuraré su salud,  
si dos mil vidas me cuesta.

(p. 1393)

Fijémonos, además, en que tal como Angélica se enamora de un soldado raso, cuya única riqueza es la hermosura, Laura se prenda de un hombre que, por ella, renuncia a ir a América, y a convertirse, posiblemente, en un rico indiano. En otras palabras, las dos optan por un amor puro y desinteresado.

Que el episodio dramático se construya sobre el modelo ariostesco se hace explícito en el acto II, cuando el criado Castellanos le confirma al capitán Fajardo, enamorado de Laura, su sospecha de que el supuesto primo, el cual lleva tiempo viviendo en casa de la dama, no sea ningún pariente:

Ese parentesco ignoro;  
mas, para mí, a fe de honrado,  
que pienso que le ha curado  
como Angélica a Medoro.

(p. 1395)

Sin embargo, el que perderá el seso por los celos amorosos no será el capitán, sino Lucinda, la mujer despechada por don Lope, la cual se porta como una especie de Orlando femenino dispuesto a cualquier locura (disfrazarse de gitana, tratar de desprestigiar al hombre a los ojos de Laura mediante la invención de mentiras disparatadas, etc.) para vengarse del abandono. Según esa perspectiva, ella también reconoce la vigencia del paradigma literario subyacente, cuando exclama afligida:

¡Pluguiera al Cielo, señores,  
que con la flota se fuera,  
porque Laura no le hiciera  
Medoro de sus amores!

(p. 1399)

Más tarde, al percatarse de que no logrará reconquistar al galán, reacciona con la furia y voluntad destructora de los numerosos locos por amor del teatro lopeveguesco, todos parientes cercanos del conde francés<sup>19</sup>:

¡Oh puertas, oh casa infierno  
donde no puedo sacar  
con cantar ni con llorar  
aquel mi tirano eterno!  
¿Qué haré, que estoy como loca?  
La paciencia vuelva en furia  
la venganza de la injuria,  
que hasta las piedras provoca.

(p. 1406)

Los embustes y engaños, que ella cumple sucesivamente disfrazada de gitana, ya no pertenecen al mundo de la épica sino al de la picaresca. De manera que, a la postre, la única y verdadera heroína de la epopeya amorosa que en la pieza se representa bajo la égida de Ariosto resulta ser Laura. En cualquier caso, con respecto a las dos rivales femeninas es preciso reconocer, a la postre, que las figuras masculinas de la pieza, don Lope incluido, son rotundamente pálidas.

Si pasamos a *La discreta enamorada* (1606-1608)<sup>20</sup>, damos con otro referente fundamental para la epopeya amorosa lopeveguesca: la novela bizantina, cuya intriga, al igual que la de la comedia urbana, es, en síntesis, el cruce de varios amores e/o intereses<sup>21</sup>. Fenisa es, una vez más, la protagonista absoluta del enredo, puesto que, con su ingeniosidad, audacia y presencia de ánimo -en una palabra, discreción, según nos sugiere el título de la pieza- logra superar todos los obstáculos que impiden el conseguimiento de su objetivo: casarse con el hombre del cual se ha enamorado.

Al principio de la comedia, pese a sufrir la obsesiva presencia de su madre Belisa, no sólo consigue llamar la atención de Lucindo, haciendo caer un lienzo, sino que, con la excusa de que se lo devuelva, le revela su dirección. Cuando el capitán Bernardo, padre del galán, pide con su gran sorpresa su mano, simula aceptar el casamiento desigual para tener la oportunidad de ver a Lucindo circular libremente en su casa<sup>22</sup>. Para que éste vaya a verla y ella pueda confesarle su amor denuncia a don Bernardo el supuesto cortejo del joven<sup>23</sup>. Será Hernando, el criado del galán, quien se percate de la traza y se la explique al amo<sup>24</sup>, lo cual no hace sino resaltar la superioridad del personaje de Fenisa sobre los demás<sup>25</sup>.

Más tarde engatusa a Belisa, haciéndole creer que un papel que le ha enviado Lucindo es, en realidad, una memoria de vestidos; luego finge caer para que el joven la abrace, y, para estorbar la posible ida del joven a Portugal, convence a la madre de que él se quiere casar con ella. Notemos de paso que la reiterada amenaza de separación de los enamorados, si bien en la pieza no se cumple, es un elemento tópico de la tradición helenística.

Engañando de nuevo con la verdad, Fenisa cuenta al capitán que la noche anterior su hijo le había dejado un papel «entre la reja y ventana» (p. 171), dándole así a entender a Lucindo dónde podría hallar su respuesta<sup>26</sup>. Y será otra vez Hernando quien explique al amo el sentido oculto de sus palabras<sup>27</sup>. A continuación, de noche, mientras su crédula madre piensa que está hablando con Lucindo, el cual no es sino el criado disfrazado, ella puede platicar a sus anchas con el enamorado.

En los últimos núcleos dramáticos, tras una serie de equívocos que hacen peligrar la relación entre los dos jóvenes, la protagonista, aprovechando la oscuridad nocturna, hace que Belisa se halle en el mismo aposento con el capitán, mientras ella se reúne con Lucindo, logrando en la jocosa agnition final que los jóvenes y los viejos se casen cada cual con su cada cual, según reza el conocido refrán.

Apuntemos que la ingeniosidad de Fenisa, al igual que la de doña Ana en *La gallarda toledana*, y demás damas de la comedia urbana, pertenece a la categoría que describe Gracián en el Discurso XLV «De la agudeza por

desempeño en el hecho», refiriéndose justamente a una peculiaridad de la novela de Heliodoro:

Consiste el sutilísimo artificio desta especie de agudeza en hallar el único medio con que salir de la dificultad, en descubrir el raro modo con que desempeñarse [...] Este es el principal artificio, que hace tan gustosas y entretenidas las épicas, ficciones, novelas, comedias y tragedias; vanse empeñando los sucesos, y apretando los lances, de tal suerte que parecen a veces no poder tener salida [...] Mas aquí está el primor del arte, y la valentía de la inventiva, en hallar medio extravagante, pero verisímil con que salir del enredado laberinto con gran susto y fruición del que lee y del que oye<sup>28</sup>.

Además, si consideramos que la joven protagonista resulta ser el titiritero que mueve los hilos de toda la intriga, y que lo hace enteramente desde el reducido espacio interior de su casa, espacio obligado y único de la dama en el teatro áureo del Arte nuevo, nos percatamos de que la suya es una verdadera proeza, de hecho la más destacada de la epopeya que vamos reconstruyendo en este trabajo. Stefano Arata, con respecto al espacio doméstico en la comedia barroca observa:

el triunfo del espacio interior, que se va imponiendo a lo largo del siglo XVII, se traduce esencialmente en el triunfo de un espacio sobre los demás: el de la casa de la dama, que con el pasar de los años se transforma en el espacio por excelencia de la comedia urbana, en detrimento, por un lado, de los espacios exteriores (que sin embargo nunca llegan a desaparecer del todo) y, por otro, de los espacios interiores alternativos, algunos de los cuales serán desterrados por completo de la topografía cómica<sup>29</sup>.

Y, como vamos a ver a continuación, que Lope anticipe a Calderón en calidad de «genial arquitecto de los espacios caseros»<sup>30</sup> lo demuestra también una pieza de la madurez del poeta: *La dama boba* (1613)<sup>31</sup>, cuyo texto, por cierto, está salpicado de referencias a la epopeya, en sus distintas vertientes<sup>32</sup>.

Destaquemos de entrada que el carácter de las dos hermanas se moldea sobre paradigmas épicos diametrales. Nise, por su condición de mujer relictas, y por la enfermedad de amor que padece a raíz del abandono de Laurencio -otro motivo de la novela bizantina<sup>33</sup>-, corresponde al modelo de la épica culta. Finea, que podríamos definir una heroína del amor interesado, se contraponen a la hermana en el plano cómico-burlesco. Como se sabe, ella se enamora de un galán que corteja su bobería por la rica dote de la cual dispone, pero, a su vez, aprende de Laurencio el arte del engaño y, de tonta que era, se vuelve lista y tramposa, más que discreta, demostrando, a su manera, que el amor alberga en los iguales, tal como rezan algunas teorías neoplatónicas en boga en la literatura barroca. A fin de cuentas, el personaje de Ulises, no el héroe que vuelve a su patria después de tantas aventuras y trabajos, sino el diestro e ingenioso inventor de tretas y artificios, es el modelo épico que conforma sus respectivos

caracteres. El motivo del caballo de Troya es, como ya en *La gallarda toledana*, el eje que vertebra el jocoso desenlace, y la protagonista femenina es la fautora del engaño que le permite lograr su objetivo, el de siempre: casarse con el hombre que ama.

El caballo troyano es el propio Laurencio, el cual lleva metafórica y concretamente la traición en la casa de las dos hermanas, especie de ciudad cercada por el astuto cazador de dote. No es fortuito que, en el acto II, Duardo, aludiendo a otro famoso episodio homérico, le dirija un irónico comentario a propósito de su obsesiva presencia en la vivienda de Finea y Nise: «En esta casa parece, / según por los aires andas, / que te ha dado hechizos Circe: / nunca sales de esta casa» (p. 135, vv. 1869-1872). Por su parte, Finea, cuyo ingenio es producto del amor que el galán le inspira, pone en práctica las «liciones» de aquel, haciéndolo esconder en un desván de la casa -es decir, aprovechando el valor simbólico de su presencia doméstica-, y obligando así al padre a casarla con su digno compañero<sup>34</sup>.

Observemos que el fragmento de epopeya gatuna narrado por Clara en el acto I anticipa, en lo tocante al género poético, la hazaña de Finea, la cual también se inscribe en el marco de una epopeya urbana y doméstica, por más señas jocosa, que el viejo poeta revitalizará magistralmente en *La Gatomaquia*, el poemita épico-burlesco del ciclo de senectute. A la postre, no parece nada casual que el desván en el cual la antigua boba urde su maliciosa maquinación sea, pues, el mismo de los gatos.

Volviendo a la cuestión del espacio dramático, en una pieza donde falta prácticamente por completo la dinámica entre casa y calle, concentrándose toda la acción dramática en los espacios interiores de la casa de las hermanas, Finea, según queda dicho, consigue otorgarle una dignidad heroicómica al reducido espacio doméstico del desván. En este caso específico, «la casa de la dama», en palabras de Stefano Arata, lejos de convertirse en un «nicho claustrofóbico», gracias a la boba ingeniosa, va a ser el lugar donde triunfa el principio del placer sobre el del honor<sup>35</sup>. Para terminar con *La dama boba*, es preciso recalcar que en la épica de amor de esta comedia urbana la faceta cómica de la misma prevalece sobre la seria, que se reduce a un contrapunto secundario. Lo cual puede servir a modificar algunas lecturas tradicionales que se han dado de este texto lopeveguesco, como por ejemplo la de Diego Marín, quien observa: «la carga didáctica de la tesis sobre el poder educativo del amor no desvirtúa el efecto de amenidad, humor y desenvoltura propios de una farsa»<sup>36</sup>. Al contrario, nos parece que, justamente porque se trata de una farsa, el humor sirve para desvirtuar la pretendida carga didáctica a la cual el crítico, entre otros<sup>37</sup>, se refiere, máxime si consideramos que, en último análisis, en el mundo al revés de la pieza triunfan la pedagogía del engaño y el amor interesado.

Lope sigue elaborando la epopeya amorosa de ambiente urbano hasta su última pieza autógrafa, *Las bizarrías de Belisa* (1634)<sup>38</sup>, publicada póstuma en la Vega del Parnaso.

La protagonista, que en un principio se muestra reacia al amor, se enamora de don Juan de Cardona, y sólo después de muchos trabajos logrará que su pasión sea correspondida. En dos circunstancias se caracteriza como una mujer guerrera, ya que consigue desbaratar a los asaltantes del galán,

salvándole la vida. En este sentido, resemantiza la figura de la Bradamante ariostesca. Al mismo tiempo, Belisa mantiene alguna relación genética con la fría Marfisa, la virgo bellatrix de los romanzi, puesto que, además de su inicial contrariedad al amor, recibe en regalo una joya de parte de don Juan, cuya factura remite a la divisa de la hermana de Ruggiero: una ave fénix<sup>39</sup>. En el acto I, cuando narra su primera hazaña, Belisa se parangona con otro personaje del Furioso: «y partiendo al caballero, / me pongo de Rodamonte / a su lado» (p. 89, vv. 175-176). Más adelante, en el acto III, convencida de que su amado se casará con Lucinda, actúa de forma disparatada, emulando al conde Orlando y provocando el siguiente comentario de su criada Finea: «Pienso que anda / por esos aires tu seso» (p. 164, vv. 2148-2149). Vuelve pues, de esta manera, a revitalizarse el modelo ariostesco que, por lo visto, Lope nunca deja de lado, pero ahora los paradigmas del Furioso funcionando por debajo del personaje son aún más numerosos (las dos mujeres guerreras, el feroz combatiente moro, el paladín Orlando) que en la época juvenil, de acuerdo con las pautas de lo que Profeti llama, con una fórmula atinada, «prodigioso sincretismo» del teatro barroco<sup>40</sup>. También, el diálogo intertextual con el poema ferrarés se enriquece con otras referencias tópicas de la épica urbana lopeveguesca. Lucinda, para aludir a Belisa, la cual logra finalmente robarle el amor de don Juan, es una «encantadora Circe» (p. 139, v. 1462), según una de las comparaciones más abusadas de los versos del Fénix.

La relevancia de Belisa en la economía de la obra, subrayada in primis por el título, no es ninguna novedad en la comedia urbana, si pensamos en todas las heroínas que hemos estado reseñando, de manera que no hablaríamos de «acentuado protagonismo femenino» como hace Oleza<sup>41</sup>. Pero sí cabe reconocer con el estudioso valenciano que, tal vez, el personaje debe su carácter gallardo y brillante también a razones extraliterarias, puesto que el anciano poeta, al dibujarlo, pensaría posiblemente tanto en la actriz María de Córdoba, gran intérprete de la época, como en Marta de Nevaes, su última gran pasión, que, al parecer, era una mujer muy discreta e independiente<sup>42</sup>.

A manera de conclusión, ya que los límites impuestos no nos permiten incluir más ejemplos, diríamos que las figuras femeninas de la comedia urbana de Lope de Vega participan plenamente de la tendencia ya relevada en términos generales por la crítica en la comedia cómica<sup>43</sup>, donde las damas adquieren efectivamente una relevancia absolutamente inusual y opuesta a la que las mujeres viven en la realidad coetánea, lo cual, en palabras de Oleza, forma parte del «programa irrealista de la comedia», siendo, ésta, ámbito donde triunfan el deseo y la fantasía<sup>44</sup>. Todo ello confirma que Lope siempre lleva a cabo un proceso desrealizador en su dramaturgia, por muy costumbristas que ciertas piezas podrían parecer de buenas a primeras<sup>45</sup>.

Por lo visto, no cabe duda de que la hazaña más notable que las heroínas de la epopeya ciudadana lopeveguesca ejecutan es la de dirigir, en plan verdaderamente demiúrgico, la acción dramática desde el espacio claustrofóbico de sus casas con gran audacia e ingenio, para hacer triunfar el principio del placer tanto en su faceta elevada (amor puro) como en su versión heroico-burlesca (amor interesado).

En último análisis, la reconstrucción de la épica de amor en las comedias urbanas pone de relieve todo un entramado erudito del tejido poético que se superpone e incrusta en el texto literario para el teatro con otros referentes literarios de las más variadas procedencias, pero que, de por sí, implica un público privilegiado que reconozca las cultas alusiones subyacentes y aprecie su re-semantización teatral. Por otra parte, el llamativo protagonismo que Lope reserva a sus personajes femeninos puede participar de aquel interés humanístico por la mujer y su condición social y moral propio de la literatura filógina, que del Boccaccio del *De claris mulieribus* llega a Castiglione y Ariosto<sup>46</sup>, autores bien conocidos por Lope. Notemos que los dos fenómenos que acabamos de destacar remiten a un ámbito cultural y a un horizonte de expectativas evidentemente nobiliarios, lo cual nos lleva a otra cuestión fundamental planteada por Stefano Arata en uno de sus últimos ensayos, cuando apunta que «para la época de Felipe III tenemos que revisar la vieja idea de una neta separación entre teatro cortesano y teatro de corral como universos opuestos e incomunicados. De hecho, bajo la privanza del duque de Lerma aparecen formas de interrelación entre el mundo de la corte y el mundo del teatro que probablemente eran desconocidas en la época de Felipe II»<sup>47</sup>. Efectivamente, tenemos la sospecha de que la comedia urbana lopeveguesca se relacione siempre, de alguna manera, con los entretenimientos nobiliarios, sean los que fueran, de acuerdo con las notorias ambiciones cortesanas que el autor exteriorizó a lo largo y a lo ancho de su exterminada producción literaria<sup>48</sup>. De ser así, Lope adaptaría «la secuencia amorosa de su comedia a la semántica cortesana» no sólo del «espacio adyacente a la huerta del Duque, que estaba destinado a torneos y juegos caballerescos, como la sortija o el estafermo»<sup>49</sup>, sino a la topografía del universo palaciego in toto, lo cual haría de la comedia urbana un subgénero del teatro cortesano.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**