



HAL
open science

Diana, Laura y Fenisa o las leyes del deseo en tres obras de Lope de Vega

Manuel Borrego

► **To cite this version:**

Manuel Borrego. Diana, Laura y Fenisa o las leyes del deseo en tres obras de Lope de Vega. Pandora :
Revue d'études hispaniques, 2008, pp.309-325. hal-03410629

HAL Id: hal-03410629

<https://univ-fcomte.hal.science/hal-03410629v1>

Submitted on 4 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Diana, Laura y Fenisa o las leyes del deseo en tres obras de Lope de Vega

MANUEL BORREGO

Université de Franche-Comté

RESUMEN

En este artículo partimos de los análisis que conciben el teatro de Lope de Vega como un campo abierto a la experimentación de unas virtualidades existenciales que no se acaban de expresar completamente en la sociedad de la época. Así, la existencia de ciertos conflictos sociales, de ciertos comportamientos femeninos en las obras de Lope y de otros autores, constituyen probablemente la puesta en escena de actitudes inconformistas que no encuentran un modo abierto de manifestarse en la realidad. En este caso concreto, estudiamos en las tres obras (*El perro del hortelano*, *El llegar en ocasión* et *El anzuelo de Fenisa*) el modo en que los deseos prohibidos de tres mujeres encuentran, no una justificación, sino un modo de exposición que los hace verosímiles. Al mismo tiempo que se subraya la prohibición interiorizada, que frena por momentos la expresión de los deseos, Lope llega a mostrar su desarrollo tortuoso. De modo que los celos abrirán la puerta del deseo de Diana (en *El perro del hortelano*) hacia su secretario; el recuerdo y la memoria de los placeres pasados provocarán las prisas de Laura (en *El llegar en ocasión*) por satisfacer sus deseos pocas semanas después de la muerte de su marido, sin que sea un inconveniente que tenga que sustituir en el último momento al amante previsto por otro distinto; y Fenisa, que con su carácter calculador sobresale entre las otras prostitutas, perderá su instinto comercial a partir del instante en que se enamora de una mujer disfrazada de hombre. Esos tres ejemplos constituyen en sí tres experimentos de Lope, los cuales, dando una conclusión, moral en apariencia, permiten de todos modos mostrar un comportamiento que se sustrae a esa moralidad de conveniencia.

ABSTRACT

This article takes the scientific approaches (B. Wardropper, M. Vitse) which view the theatre of Lope de Vega as a field open to exploring the unexpressed existential potentialities latent in the society of the time. Thus, the presence of certain social conflicts and feminine attitudes in the plays of Lope and others, probably constitute a setting for nonconformist attitudes lacking free reign to manifest themselves in reality. In this particular case, we examine the way in which the forbidden desires of three women in three plays (*El perro del hortelano*, *El llegar en ocasión* and *El anzuelo de Fenisa*) are expressed and thus find credibility if not justification. Lope traces their arduous journey while highlighting the internalized prohibitions

which inhibit the expression of these desires. Just as jealousy opens the door to Diana's passion for her secretary (in *El perro del hortelano*); the memory of pleasures past drives Laura to satisfy her desire only a few weeks after her husband's death, although at the last minute she must give up her intended lover for another. Meanwhile, Fenisa, whose calculating nature singles her out from the other courtiers in the sex business, loses her edge from the moment she falls for a woman disguised as a man. These three examples constitute three of Lope's experiences, which, while apparently making for a respectable ending, do not fail to expose the hidden side of decorum.

Los estudios del teatro español del Siglo de Oro han superado ya ampliamente el enfoque de una parte de la crítica que durante mucho tiempo se empeñó en considerarlo sobre todo un instrumento al servicio de la ideología dominante. Es la tesis que con mayor autoridad difundió José Antonio Maravall¹ y es por supuesto la opinión que quizá con más desparpajo que otros, expone Agustín García Calvo, emitiendo una condena sin paliativos de toda la producción dramática de la época. Aunque, en su caso, juzgando insuficiente el rechazo del componente ideológico, alarga la condena hasta la consideración de la calidad artística de esas obras:

¿Qué se quiere decir cuando se dice que el teatro español del Siglo de Oro español es malo? Quiero prevenir, sobre todo, un error. Podría pensarse que este teatro es malo en cuanto que, en sus tramas y argumentos, sustente actitudes morales y políticas depravadas y serviles. Esto, por otra parte, es evidente y se puede decir tranquilamente y en general. Sin salvar casi nada. Depravadas y serviles.²

Son obras en las que se muestra “el esclavizamiento de los hombres” y “el menosprecio de las mujeres”³.

No es nuestra intención desenterrar artificialmente esa polémica. Hay multitud de estudiosos que yendo más allá de la decena de obras que confiesa haber leído nuestro ilustre filólogo⁴ han valorado de modo muy distinto, y a veces en el mismo momento en que él se expresa, el teatro clásico. Así, por dar un ejemplo conocido y que muestra un punto de vista opuesto en cuanto a la acusación de servilismo y de representación vejatoria de la mujer, podemos citar a Bruce W. Wardropper, que hablando de la comedia dice:

En mi opinión, la comedia –y muy especialmente la comedia española del Siglo de Oro– no es cosa de mucho ruido y pocas nueces, sino expresión positiva de la necesidad de

¹“El teatro español, sobre todo después de la revolución lopesca, aparece como manifestación de una gran campaña de propaganda social, destinada a difundir y fortalecer una sociedad determinada, en su complejo de intereses y valores y en la imagen de los hombres del mundo que de ella deriva”, J. A. Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid : Seminarios y Ediciones , 1972, p. 21-22.

²A. G. Calvo, “Propuesta de un auto de fe para el teatro español del Siglo de Oro”, en *Jornadas de teatro clásico español, Almagro 1978*, Madrid, Dirección general de teatro y espectáculos, 1979, p. 138-139.

³*Ibid.*, p. 139.

⁴“Yo no he leído los millares y millares de dramas, autos y demás productos que nos han quedado de nuestro Siglo de Oro. Apenas he leído, y no recientemente, alguna decena de ellos”, A. García Calvo, *op. cit.*, p. 141.

cambio, de la necesidad de una sociedad más abierta, de la necesidad de entrada de lo femenino en el gobierno masculino de la sociedad.⁵

Opinión que queda ampliamente respaldada por las soliviantadas protestas que condujeron en diversas ocasiones al cierre de los teatros durante los siglos XVI y XVII. Si fuera necesario ir más allá en cuanto a la demostración del grado de malestar que la revolución teatral produjo en los espíritus más timoratos -y en algunos que no lo eran tanto-, bastaría con aludir a la controversia ética y estética que expone con un sólido aparato erudito y analiza en profundidad la obra clásica de Marc Vitse⁶. Lo que a nosotros nos interesa destacar inmediatamente de esa controversia, por la relación que guarda con el tema que vamos a tratar, es la repulsa moral relativa a la representación de actos deshonestos en los personajes femeninos, como la que aparece en boca de un acusador Momo, en una obra de Salas Barbadillo que intenta mostrar todos los puntos de vista del momento: “Allí se aprenden todas las tretas y burlas de amor; las doncellas y casadas hallan nuevos caminos de cautelas y engaños para la ejecución de sus livianas pretensiones”⁷; o en la de Núñez de Castro, que se escandaliza más abiertamente por el descaro con el que se ponen en escena los actos más lujuriosos:

Que en España, donde está el imperio, el albergó de la religión y de la justicia, se representan, no sólo en secreto, sino en público, con extrema deshonestidad, con menos y palabras a propósito, los actos más torpes y sucios que pasan y hacen en los burdeles.⁸

¿Son compatibles las aseveraciones de un Núñez de Castro y sus coadláteres con la defensa denodada del teatro que hacen otros y la consideración del mismo como un ejercicio, donde se nos descubren “las rayas de la naturaleza humana”⁹ o que “sirve para dar cuerda al pensamiento”¹⁰? Es un lugar común bien conocido que para los poetas de ese período el arte poético es una suma de todas las ciencias y que el poeta, para serlo de verdad, debe estar ducho en todas ellas. Las citas mencionadas no desdichan tales presupuestos, pero parecen apuntar a una concepción moderna de la práctica científica, de modo que el dramaturgo en el caso que nos ocupa, no sería un simple

⁵ B. W. Wardropper, “La comedia española”, en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española, Barroco*, Barcelona, Ed. Crítica, 1993, p. 247.

⁶ M. Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1988, p. 29-249.

⁷ C. A. J. de Salas Barbadillo, *Don Diego de noche, “Aventura tercera”*, Madrid, 1623, fol. 103v (cf. M. Vitse, *op. cit.*, p. 108).

⁸ E. A. Núñez de Castro, *Libro histórico político. Sólo Madrid es corte y el cortesano en Madrid*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1658, en E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, p. 435a (cf. Vitse, *op. cit.*, p. 125). Para abreviar, y puesto que no radica en estos elementos el aporte fundamental de nuestro trabajo, sino que son las bases a partir de las cuales se realiza nuestra investigación, indicaremos a partir de ahora únicamente el nombre del autor y la referencia a la obra de M. Vitse de donde proceden.

⁹ Francisco Cascales, cf. M. Vitse, *op. cit.*, p. 65.

¹⁰ *La villa de Madrid*, cf. M. Vitse, *op. cit.*, p. 70.

receptáculo de conocimientos, sino que su trabajo sería de por sí una suerte de experimentación, una investigación de casos. Dando por sentado que globalmente hay ingredientes contestatarios en la producción teatral del Siglo de Oro, como nos dice Wardropper y que la experimentalidad parece estar en la base misma del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope¹¹, nuestro propósito es comprobar si tales rasgos se pueden apreciar en un aspecto concreto de sus obras: en la representación del deseo y la provocación sexual femeninos.

Tomando en cuenta las actitudes discordantes de los contemporáneos de Lope y buscando ejemplos en los que las acusaciones de deshonestidad femenina pudiesen ser verosímiles, hemos querido estudiar tres obras de Lope de Vega: *El perro del hortelano*, *El llegar en ocasión* y *El anzuelo de Fenisa*¹². Nuestro objetivo es determinar qué novedad escandalosa y qué objetivos “experimentales” puede haber en ellas, si los hay, en particular en lo que se refiere a la representación de los deseos sexuales o la provocación sexual de las tres protagonistas femeninas: Diana, Laura y Fenisa. O si, por el contrario, podemos reducir las escenas encausadas a una forma de azucar y complacer los instintos primarios del espectador mediante la presentación en escena de algunas de sus inconfesables fantasías. ¿Se contenta Lope con mostrar lo que contenta al vulgo o pretende también enseñar en el sentido didáctico de la palabra?

Recordemos brevemente el planteamiento de la acción principal en las tres obras. En *El perro del hortelano* se exponen las dificultades que encuentra Diana, condesa del Belflor, y la resolución de las mismas, para colmar sin escándalo los apetitos que han despertado en ella los escauceos amorosos de Teodoro, su secretario con una de sus doncellas. Diana, dama esquivada, famosa por rechazar a los pretendientes más acordes con su posición social, se siente poderosa y repentinamente atraída por su humilde secretario.

En *El llegar en ocasión*, donde el erotismo aparece en los mismos inicios de la obra¹³, Laura, dama de buena posición, viuda desde hace pocas semanas, ha decidido aprovechar la libertad que le da su nuevo estado para ceder a los deseos del duque de Ferrara, expresados de antiguo, de yacer con ella. Sin embargo, una conjura iniciada por Federico, primo del duque, obliga a éste a anular la cita nocturna con Laura, dejando así a su frustrada amante en una excitación que la conducirá a corresponder

¹¹ Su misma formulación, el vocabulario y el uso constante del imperativo le dan los visos de una receta culinaria o médica: “Elíjase el sujeto” (v. 157), “Lo trágico y lo cómico mezclado” (v. 174), “El sujeto elegido, escriba” (v. 211), “Remátense las cenas” (v. 294), etc. Edición de J. M. Rozas, *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

¹² Para *El perro del hortelano* usaremos la edición de A. David Kosssof, en Madrid, Castalia, 1970. Para *El anzuelo de Fenisa*, hemos usado la edición de Menéndez Pelayo en *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Atlas, BAE, 1971, vol. XXXI, p. 261-331. Igual que para la obra *El llegar en ocasión*, que se encuentra en el mismo volumen p. 59-125.

¹³ Frédéric Serralta analiza la presencia de la sensualidad en la obra en: “*El llegar en ocasión*, una comedia sensual”, en F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello (ed.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega*, Almagro, Universidad de Castell-La Mancha, 2003, p. 271-282.

con rapidez a los deseos de un desconocido. Se trata de Otavio, un viajero al que unos fingidos acompañantes han desvalijado y dejado casi desnudo, por lo que se acerca a la casa campestre de Laura en busca de ayuda y alojamiento y recibe los cuidados (baño, comida y cama) que en un principio estaban previstos para el duque. Los dos amantes buscarán varias soluciones para evitar que la dama tenga que cumplir sus promesas y propiciar que Otavio pueda permanecer a su lado y compartir su cama.

En *El anzuelo de Fenisa*, obra situada en Palermo, la protagonista es una cortesana hermosa, variante de la dama esquivada, que desempeña con éxito y audacia su profesión. El encuentro en el puerto con Lucindo, un comerciante valenciano temeroso de verse despojado de sus ganancias por la hábil cortesana, va a constituir un desafío para ella. Después de engañarlo en una primera ocasión, será ella quien caiga en la trampa que el valenciano le ha tendido. Paralelamente a este acontecimiento, el perfecto dominio de sus emociones en asuntos amorosos y pecuniarios se verá menoscabado, turbado al parecer por el efecto creciente que producen en ella los encantos ambiguos de Dinarda, una española disfrazada de hombre.

En cada una de esas obras se nos presenta a una mujer que desea, se siente atraída y busca los medios de satisfacer sus apetitos, con la particularidad de que en *El anzuelo de Fenisa*, ese deseo es fingido o al menos no preponderante con respecto a sus intereses económicos hasta la aparición de Dinarda. Esa misma constatación podríamos hacer de otras obras contemporáneas, no dramáticas, como las novelas de María de Zayas, de las que Díez Borque nos dice que en ellas “se muestran las necesidades sexuales también desde la mujer y no sólo desde el hombre, incluso son descritas con cierta minuciosidad”¹⁴.

Y quizá también podríamos añadir la frase que sigue en ese pasaje: “No obstante, hay un sentido moral último que minora éste que podría haber sido el gran logro del feminismo de nuestra autora”¹⁵. En efecto, en las tres obras tenemos un final que pone coto a la libertad o desorden moral abierto en el planteamiento de la comedia.

Así, en *El perro del hortelano*, la imaginación de Tristán, criado de Teodoro, pondrá a disposición de éste, mediante una serie de artificios, la nobleza que necesitaba. De ese modo, los indomables deseos de Diana podrán colmarse sin pérdida de su honra, teniendo ya Teodoro categoría suficiente para contraer decoroso matrimonio con su dama y ama.

En *El llegar en ocasión*, tras las muchas artimañas para evitar las pretensiones del duque de Ferrara, Otavio confesará la verdad a éste y, siendo como es, hijo de un

¹⁴ J. M. Díez Borque, “El feminismo de doña María de Zayas”, en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Toulouse, Université de Toulouse, 1979, p. 77.

¹⁵ *Ibid.*

senador de Ferrara y habiendo obtenido el perdón del duque, podrá casarse con su amada, quedando así bendecidos sus placeres.

En cuanto a Fenisa, cortesana que se aprovecha del deseo que despierta en los hombres para esquilmarlos, saldrá debidamente escarmentada y por tanto la moral, salva. Escarmentada en lo económico, sufriendo el engaño de Lucindo, pero también en el terreno amoroso, pues su amor sincero por Dinarda, ése mismo que parece haber acarrado su certero instinto en los negocios, se revelará imposible al descubrirse que la linda “cara, manos, talle y pies” del que se hace llamar don Juan, son en realidad los encantos de una dama sevillana.

En las tres obras queda cerrada la vía de la libertad sexual femenina con que arranca la acción. La deshonestidad en imaginación y en acto que se explaya por momentos en las dos primeras, lleva a sus protagonistas, como única solución posible, al callejón sin salida de la unión matrimonial. Esta no aparece al principio como una fatalidad en *El perro del hortelano* ya que Teodoro indirectamente propone a Diana que goce de él de manera anónima:

Que si esa dama que dices
hombre tan bajo desea,
y de quererle resulta
a su honor tanta bajeza,
haga que con un engaño
sin que la conozca pueda
gozarle¹⁶

Las ambiguas palabras de Diana parecen confirmar la decisión y quizá hasta simbolizar el acto de rendirse a sus deseos, en particular el fingimiento de su caída es demasiado enfático como para no tener una significación sexual: “Caí. ¿Qué me miras? Llega. / dame la mano”¹⁷; y más adelante: “con que te he dicho que tengas / secreta aquesta caída, / si levantarte deseas”¹⁸.

Tampoco es una fatalidad en *El llegar en ocasión*, puesto que el inicio mismo de la obra se plantea como la satisfacción de los apetitos sexuales de Laura y del duque, sin otra condición que el recato para que no cause escándalo. Y viéndose frustrado el encuentro con el duque, la relación sexual prevista y ansiada por Laura, se desarrolla de todos modos, comienza de inmediato, la misma noche en que estaba prevista y cuando, por casualidad llega Otavio a casa de Laura. El desarrollo de buena parte de las peripecias de la obra se puede entender incluso como las diferentes soluciones que la ingeniosa Laura y su amante utilizan para esconder a algunos criados y al duque su unión. Es la

¹⁶ *El perro del hortelano*, vv. 1121-1127.

¹⁷ *Ibid.*, vv. 1143-1144.

¹⁸ *Ibid.*, vv. 1170-1172.

imposibilidad de defenderse del acoso del duque lo que conduce a lo que podríamos llamar, paradójicamente, el desenlace matrimonial. Previamente Laura muestra una satisfacción en la que no entran tales consideraciones:

Perdió el Marqués la ocasión
 por culpa o descuido suyo.
 Ya no tiene que intentar,
 tuya soy, mi gusto estimo¹⁹.

De modo que tras algunas alusiones ambiguas a esa posibilidad matrimonial, Otavio la va a presentar con más energía, con el propósito de evitar que Laura acabe accediendo a las renovadas pretensiones del duque:

Laura, yo soy bien nacido;
 si fías de lo que soy,
 palabra y mano te doy
 de que seré tu marido;
 mas con una condición,
 que hayas de salir de aquí
 antes que el Marqués por ti
 vuelva con loca afición²⁰

En cuanto a la tercera obra, por las características de la protagonista, una prostituta con ínfulas de dama, que goza de una entera y reconocida libertad sexual, se viene a exponer el único cauce que podría encontrar una satisfacción plena y constante de tales apetitos. La prueba del nueve de tales condicionamientos morales es que Fenisa, la cortesana, no puede acceder al matrimonio al que aspira. Su propio desorden moral se lo impide, mostrando el ridículo de sus pretensiones, ya que a quien corteja, halaga y de quien está perdidamente enamorada es una mujer, disfrazada, desde luego, pero con un disfraz que no impide que varios personajes masculinos tengan sospechas acerca de su feminidad.

¿Equivalen estas conclusiones provisionales a sugerir que aquí Lope usa el socorrido procedimiento de idear en el arranque de sus obras una situación chocante, de suscitarse con ella una inquietud que incomode al espectador, que lo excite o le produzca un ligero vértigo, para después, al final de la pieza, encarrilarlo mejor y con mayor mansedumbre por los rumbos hipnóticos y lenitivos del orden establecido? ¿Que esa situación chocante y provisional es únicamente la acomodaticia fantasía de un mundo al revés y no una indagación que ponga al descubierto territorios inexplorados de la sociedad o el alma humana?

¹⁹ *El llegar en ocasión*, Acto II, p. 97b (al no contar con una edición que tenga los versos numerados nos tendremos que contentar con dar el número de página y columna de la edición de la BAE).

²⁰ *Ibid.*, Acto III, p. 118b.

Empezaremos por intentar responder a la primera pregunta. Incluso refiriéndonos a la conclusión de esas obras y centrándonos en el tema de la expresión de la sexualidad femenina que nos ocupa, podemos albergar algunas dudas en cuanto al carácter conservador que a primera vista pudiera parecer palmario. En *El perro del hortelano*, la voluntad de Diana de convivir con el hombre que quiere carnalmente²¹ se impone en un medio hostil. Recordemos que el conde Federico y el marqués Ricardo, los dos pretendientes de Diana, se confabulan para procurar la muerte de Teodoro. La solución la encontrará su criado, Tristán, al que los dos nobles han confundido con un hampón. Pero las precipitadas componendas de Tristán para dotar a Teodoro de una nobleza postiza suscitan en el espectador o lector más incomodidad que alivio. Wardropper ha subrayado la dinámica de esa comedia al revés, donde el artificio, que deja desconcertado al espectador, es mayor al final que al inicio de la obra²².

En *El llegar en ocasión*, ya hemos indicado que la conclusión matrimonial llega forzada por el acoso del marqués de Ferrara, temido no tanto por su condición de rival amoroso de Otavio, como por su condición de poderoso señor capaz de imponer su voluntad a los díscolos amantes. Los dos amantes han agotado antes todos los recursos de su ingenio para escapar a las pretensiones del duque: el primero de tales recursos ha sido convertir a Otavio en pastor para justificar su presencia; alterna ese disfraz con el de caballero, primo de Laura que habría ido a verla para intentar casarla con un pretendiente español; cuando la presencia del primo empieza a incomodar seriamente al marqués y éste busca el modo de expulsarlo, Laura se las ingenia para resucitar y hacer hablar a su difunto marido y atemorizar así al marqués que ha creído ver al aparecido con sus propios ojos:

Mi marido,
que todo en tiernas lágrimas bañado,
me dijo que cumpliese ciertas cosas
que haciendo testamento se ha olvidado²³

Otavio no queriendo quedarse atrás en esa especie de ingeniosa competición que han emprendido él y Laura por encontrar la burla más eficaz contra el confuso pero obcecado pretendiente, declara haber sido atacado por un perro y haber contraído la rabia, que se va a apresurar a transmitir a Laura:

¡Cielos, mostrad el cuidado
de un ingenio enamorado,
cuando la desdicha es cierta.
Guárdate, Tirso, de mí;

²¹ La carnalidad de sus deseos queda subrayada de manera emblemática al final de los dos primeros actos. En el primero con el episodio de la caída ficticia, en que Diana reclama el contacto con la mano desnuda de Teodoro. En el segundo con las bofetadas de Diana, que desflora así simbólicamente a su hombre.

²² B. W. Wardropper, "Comic illusion: Lope de Vega's *El perro del hortelano*", en *Kentucky Romance Quarterly*, vol. XIV, n.º 1, 1967, p. 101-111.

²³ *El llegar en ocasión*, p. 109a.

¿no ves cómo me mordió
aquel perro que pasó? ²⁴

En las dos obras, es la imposibilidad de esquivar la violencia del orden impuesto la que fuerza el encauzamiento de la pasión de los protagonistas a una solución tolerable para los representantes de la norma social.

Tanto o más ambiguo que los que hemos visto, por lo menos para el lector o espectador actual, puede parecer, al final de *El anzuelo de Fenisa*, la forma en que queda defraudada la pícaro protagonista. Es en el momento en que cae en las redes de un amor sincero, cuando en parte abandona sus argucias y su fingida generosidad se vuelve auténtica, es entonces cuando sufre el rechazo de todos aquellos que habían aceptado de buena gana su comercio sexual y compartido alguno de los beneficios que obtenía con él. Ni el capitán Osorio, cómplice suyo, ni Bernardo o Fabio a los que había regalado para obtener los favores de su supuesto amo –Dinarda disfrazada de don Juan-, ni la propia Dinarda a la que había dado también un diamante están dispuestos a devolver sus regalos en el momento en que se descubre la verdadera identidad de Dinarda y, por lo tanto, la trampa en que Fenisa había caído. El engaño material y moral que sufre Fenisa no deja una muy buena imagen de esos otros personajes españoles, en su mayoría nobles y, en todo caso, en una situación social superior a la suya. ¿Es su carácter interesado y sus aparentes preferencias sexuales lo que queda condenado o se condena a ese florilegio de militares y señores encumbrados que han recalado en Palermo para dar rienda suelta a sus más bajos instintos?

No es nada sorprendente que las conclusiones de las tres obras que sometemos a examen puedan dar pie, según la óptica que adoptemos, a interpretaciones diversas e incluso contrarias. Si atendemos a las orientaciones del estudio de M. C. Martino Crocetti en su trabajo sobre *El Rufián Castrucho* y *El anzuelo de Fenisa*²⁵, la contestación de los modelos político-social y amoroso vigentes sería una constante de la producción dramática de Lope y hasta un rasgo genético de ésta expresado fehacientemente en su *Arte Nuevo*: “la verdadera preceptiva lopesca esconde, a mi entender, cierta dirección que estaría en conflicto y en tensión con el estamento político y social del momento”²⁶, dice con respecto al primer punto. Esa contestación del modelo político-social no siempre se puede separar de la del modelo amoroso, con respecto al cual, la misma estudiosa se expresa de la siguiente forma: “Lope desea que su obra entre en contacto con otro modelo amoroso que está teñido por el interés, la superficialidad, el desengaño y la ironía”²⁷.

²⁴ *Ibid.*, p. 114b-115a.

²⁵ M. C. Martino Crocetti, *Autorevisionismo en dos comedias de Lope de Vega: “El rufián Castrucho” y “El Anzuelo de Fenisa”*, New Haven, Yale University, 1994.

²⁶ *Ibid.*, p. 39.

²⁷ *Ibid.*, p. 46.

Ya hace tiempo que se ha captado en *El arte nuevo de hacer comedias* de Lope el insustituible papel de la ironía, gracias al cual es capaz de reivindicar ese arte corrupto, mezcla de tragedia y comedia, alternando versos de arte mayor y menor, estilo alto y bajo, desafiando el equilibrio y medida de los clásicos. Si Diana es salvada para el orden social vigente de un modo tan pueril y gracias a las habilidades de un criado zarrapastroso; si Laura se dirige al matrimonio forzada por las circunstancias y después de haber dudado de la conveniencia de librarse de Otavio tras pasar la noche con él²⁸ y si Fenisa es condenada la primera vez que ama sincera y rendidamente. ¿No hay que ver en todos esos finales una fuerte componente irónica y recordar de paso con Bajtín que: “La forma de la ironía está condicionada, por otra parte, por el conflicto social: significa el encuentro en una misma voz de dos evaluaciones concretas y la interferencia, el choque que se produce entre ellas”²⁹.

Y si el final de las obras que tenemos puestas sobre el tapete no admite conclusiones unívocas, y aún menos perentorias, en cuanto a su conservadurismo, otros elementos que están presentes en ellas y que evocaremos a continuación, aún permiten menos su adscripción a un conformismo recalitrante³⁰. Ahora bien, habíamos aludido a una práctica experimental que estaría presente en las obras de Lope y que justificaría la defensa de Cascales de ese teatro que descubre “las rayas de la naturaleza humana” y que según otros sirve “para dar cuerda al pensamiento”. No casa con el temperamento de Lope de Vega ni con su obra la búsqueda de la provocación bronca y a salto de mata. Sí, la búsqueda de todas las vías posibles de la exploración. Su *Arte nuevo* lo dice, sus obras lo demuestran y no hay innovación formal como la suya sin que se establezca un diálogo renovado con el entorno social, con sus valores³¹.

²⁸ “FENISA (criada): Extraño suceso ha sido, / ¿quieres que entre a despertarlo? / LAURA: Que ya estuviera en la calle / fuera mejor prevenido / FENISA: ¿Por qué no le echaste luego? / LAURA: Por detener al ladrón. / Que ha robado mi opinión, / honra, paz, vida y sosiego; / que mientras en casa está, / aún pienso que tengo honor. / FENISA: A la fe, porque, en rigor, / contento el verle te da. / Preto cobraste afición / a un extraño; fácil eres. / LAURA: Esto puede con mujeres / el llegar en ocasión” p. 82b.

²⁹ M. Bakhtine, “Le discours dans la vie et le discours dans la poésie”, en T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 210. He aquí la versión francesa, que yo he traducido: “La forme de l’ironie est d’ailleurs conditionnée par le conflit social : c’est la rencontre dans une même voix de deux évaluations concrètes et l’interférence, le heurt qui se produisent entre elles”.

³⁰ F. Serralta rechazaba en uno de sus estudios sobre Solís la tendencia de una parte de la crítica a valorar ideológicamente las obras teatrales a partir de la conclusión de las mismas: “entendemos que sería un error apreciar el alcance social de una comedia ateniéndose al desenlace, y medirlas todas con el mismo rasero bajo el pretexto de que todas, o casi todas, terminan igual. No se borraría tan pronto en el público el recuerdo y la influencia de los lances anteriores” Frédéric Serralta, “Amor al uso y protagonismo femenino”, *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1979, p. 99.

³¹ “ On peut dire que l’œuvre poétique est un condensateur puissant d’évaluations sociales inexprimées : chaque mot en est saturé. Et ce son précisément ces évaluations sociales qui organisent les formes artistiques comme leur expression directe”, M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 201.

Por los motivos evocados, no nos parece que los pasajes más impactantes de la obra se puedan pasar por alto incluyéndolos en la socorrida fórmula de un mundo al revés “en que los autores imponen el orden natural a quienes se habían atrevido a desafiarlo”³². Lejos de ser una excusa, los enredos que Lope fragua en cada una de estas obras, son una exploración del deseo, de las formas y máscaras que este adopta, de las estrategias mentales, conscientes e inconscientes que adquiere para manifestarse o para ocultarse. Más particularmente, se interesa por la exploración de esas estrategias del deseo femenino. No necesariamente para mostrar un mundo al revés, donde las mujeres manifiestan de manera paradójica unos ardores que generalmente deben mantener amorzados, sino más sencillamente para investigar la verdad, la credibilidad psicológica de unos deseos carnales que parecen alimentados y asfixiados alternativamente por la censura social y que por esa misma causa, toman caminos a veces tortuosos.

Empecemos por *El perro del hortelano*, donde, en la escena inicial, asistimos a los gritos de Diana, al descubrir a un hombre dentro de su palacio, “un gentilhomme” cree ella. Ese acontecimiento sucede en un contexto en el que, como comprobaremos poco después, Diana, condesa de Belflor, joven, atractiva y con una más que honrosa posición social, está sufriendo el insistente acoso de numerosos pretendientes que desean contraer matrimonio con ella. Así se lo dice su mayordomo:

¿No hay mil señores que están,
para casarse contigo,
ciegos de amor?...³³

Añadiendo que “El condado de Belflor / pone a muchos en cuidado”³⁴. Los más destacados cortejadores de la condesa son dos nobles de alta alcurnia, uno de los cuales es primo suyo. La pompa y ceremonia con la que se conduce el marqués Ricardo y el más tímido, pero no menos insistente cortejo de su primo Federico, se ajustan a todos los criterios de su clase social. Uno y otro representan una alianza adecuada a las conveniencias de clase y de posición social de la condesa.

Sin embargo, ya hemos visto, Diana se muestra desdeñosa de un enlace de esas características. Tan desdeñosa ante esas expectativas como agitada por la presencia en su casa de un hipotético galán, probablemente impaciente por obtener de un modo u otro sus favores, y del que ha creído ver únicamente las plumas de un sombrero que se ha imaginado magnífico. Tales suposiciones son falsas, pero suficientes para poner en marcha la imaginación de la condesa. Y lo que Lope nos va demostrando durante los dos primeros actos de la obra es que esa imaginación de Diana, la misma que la ha engañado acerca de la calidad del sombrero del fugitivo, es la responsable de que caiga en los

³² F. Serralta, *op. cit.*, p. 98.

³³ *El perro del hortelano*, vv. 66-71.

³⁴ *Ibid.*, vv. 105-106.

brazos de su secretario. Su enorme decepción, que la deja sin palabras, al comprobar el lamentable estado de la prenda que se encuentra en las escaleras, parece dar cuenta de procesos psíquicos ocultos donde la indignación no sería el único ingrediente:

FABIO: Con el sombrero he topado,
 Mas no puede ser peor.
 DIANA: Muestra. ¿Qué es esto?
 FABIO: No sé.
 Éste aquel galán tiró.
 DIANA: ¿Éste?
 OTAVIO: No lo he visto yo
 Más sucio.
 FABIO: Pues éste fue.
 DIANA: ¿Este hallaste?³⁵

Esos procesos psíquicos sugeridos, nos permiten comprender mejor la agitación excesiva, casi histérica del principio, así como el hecho de que a ésta le suceda el resquemor de los celos:

Mil veces he advertido en la belleza
 gracia y entendimiento de Teodoro;
 que a no ser desigual a mi decoro,
 estimara su ingenio y gentileza.
 [...]

 La envidia bien sé yo que ha de quedarme,
 que si la suelen dar bienes ajenos,
 bien tengo de que pueda lamentarme,
 Porque quisiera yo que por lo menos
 Teodoro fuera más, para igualarme,
 o yo, par igualarle, fuera menos³⁶.

Unas urgencias nuevas, incontenibles e inconfesables, van abriéndose camino en la esquivada Diana. La dificultad de aceptarlas explica las provocaciones al secretario para atraérselo, seguidas de inexplicables rechazos, cada vez más violentos, que concluyen con una posterior y definitiva recaída en su pasión por él, al final del segundo acto. La misma condesa se convierte en exploradora e instigadora del fenómeno que experimenta. En ocasiones, preguntándole a su criada Marcela cuáles son las palabras con las que Teodoro la enamora y pidiendo a Teodoro que le explique con detalle sus cortejos. Otras veces acechando los encuentros intermitentes entre los dos amantes. Procedimientos todos, con los que vuelve a encender el fuego del deseo que creía haber aplacado. En definitiva, Lope más que presentar escenas lujuriosas y chocantes,

³⁵ *Ibid.*, vv. 107-113.

³⁶ *Ibid.*, vv. 325-328 y 333-338.

parece interesado en esta obra por los caminos extraños que puede adoptar el deseo. Aquí es el misterio, los celos, la propia curiosidad y hasta cierto complacido voyeurismo, los que hacen incontenible en la condesa el deseo de “caer”.

Un proceso algo distinto pone de manifiesto nuestro autor en el desarrollo de *El llegar en ocasión*. También aquí se trata de un despertar del deseo femenino, pero así como en la obra anterior eran la vista y el oído de escenas, objetos y palabras sugerentes los que lo desencadenaban, en esta ocasión esa tarea corre casi enteramente a cargo de la memoria. Es la memoria de los placeres pasados, la que parece impulsar a Laura a aceptar las proposiciones eróticas del marqués de Ferrara sólo unas semanas después de la muerte de su marido. Su criada Fenisa, hablando con ella lo expone, como si se tratara de la voz de su conciencia, con el evidente propósito de dar cuenta al espectador de ese proceso interior:

FENISA (criada): A la fe, señora mía,
 como estabas enseñada
 a tener, siendo casada,
 tu ya muerta compañía,
 echas menos los amores,
 los regalos y caricias
 y suplir algo codicias
 de los pasados favores.
 no te suena ya “mi vida”
 tan apriesa en las orejas;
 desta soledad te quedas
 piadosa y enternecida³⁷

El deseo de Laura, pues, se nos viene a decir, no es un amor particular por un individuo, ni tampoco una especie de impulso animal, sino una fabricación mental que se produce a través de ciertas experiencias rememoradas y examinadas con delectación. Se nos muestra desde el principio que Laura no está enamorada. El marqués encaja con el modelo y las expectativas de lo que para Laura puede ser un encuentro erótico exitoso:

Fenisa, el Marqués me agrada;
 al Marqués pienso agradar.
 [...]

 El es gallardo, Fenisa,
 y señor, que al fin es oro
 de mi yerro³⁸.

Y muestra su impaciencia creciente por encontrarse con él:

Mira si están los criados

³⁷ *El llegar en ocasión*, p. 62b.

³⁸ *Ibid.*, p. 62b-63a.

de mi labranza y hacienda
 en casa, para que entienda
 en domésticos cuidados,
 que me diviertan un poco,
 no del muerto, más del vivo³⁹.

Pero, pasando a una segunda etapa, lo que Lope parece querer demostrar es que una vez que la excitación se ha puesto en marcha, el fuego de ésta se extingue difícilmente y puede encontrar consuelo en un improvisado sujeto, por mucho que no haya ninguna garantía de que se ajuste a las exigencias sociales que en un principio parecían imprescindibles. El marqués no podrá acudir a la cita y veremos cómo, Laura, ni corta ni perezosa, aprovecha la llegada a su casa de un apuesto joven, Otavio, víctima de un robo, de cuya condición no sabe ni puede saber nada con seguridad, para ofrecerle el mismo regalo -baño y comida, y, tras una demanda no muy insistente, la cama- que tenía previsto para el marqués. Así, tras preguntarle a Fenisa por “el talle” del desconocido y saber por su boca que es joven galán, su curiosidad, no exenta de segundas intenciones, se hace incontinente:

LAURA: Deseos me das, Fenisa,
 de verle.

FENISA: Yo voy por él.

LAURA: ¡Cruel fue el marqués!

[...]

Sólo quiso despertarme

El deseo que me deja⁴⁰

Tampoco aquí parece que el interés del autor esté en presentarnos escenas escabrosas, ni en condenar o alabar a quienes se dejan llevar por sus deseos, sino más bien en mostrar el carácter plausible de estos comportamientos, el modo en que se desarrollan y explican en una protagonista femenina.

En nuestra tercera obra, *El anzueto de Fenisa* podríamos pensar que no tienen lugar tales exploraciones, al menos en lo que se refiere al deseo femenino. Y es cierto que en el inicio de esta comedia, se nos presentan más bien los mecanismos del interés que mueven a Fenisa y los mecanismos del deseo que mueven a algunos de los personajes masculinos. Es el caso de Albano, cuyos particulares y -pensarán algunos- retorcidos gustos lo llevan a desear a una Fenisa, mercenaria más que declarada del sexo. Y si le atrae, no es por su inexistente virtud, sino exactamente por todo lo contrario: por la populosa competencia que encuentra en su entorno y por las exigencias económicas que comportan las relaciones con ella. Así, ante las recriminaciones de su criado, le responde con los siguientes tercetos:

³⁹ *Ibid.*, p. 63a.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 77a-b.

Lo mismo que te cansa a mí me obliga.
 aquella libertad me rinde y mata,
 y el ver que deje amor e interés siga.
 Una mujer que quiere y se recata
 de ofender al galán con pensamientos,
 aunque la den un Potosí de plata,
 allá puede tratar de casamientos:
 que amor ha de ser fina picardía,
 poca seguridad, menos contentos.
 No ha de estar el amor sin compañía,
 digo sin competencia y sin disgustos:
 que por la noche es tan hermoso el día⁴¹

Un caso similar será el de Lucindo, comerciante valenciano que queriendo jugar temerariamente con el peligro que supone para su bolsillo tal relación, caerá en la trampa con estruendo. Sin embargo, lo que nos interesa aquí, buscando la analogía con las dos otras comedias, es la implícita explicación que nos da Lope del comportamiento de Fenisa. A ésta le guía el interés, pero esa extrema capacidad suya para seducir y engañar, con cierta donjuanesca habilidad, a sus víctimas, oculta de hecho una particularidad inconfesada y quizá inconfesable de su deseo, que es su preferencia por las mujeres. Poco después de ver a Dinarda disfrazada de hombre dice: “Fuera de la cara hermosa, / me matan piernas y pies”⁴². Esa preferencia por los individuos de su propio sexo se hace patente conforme avanza la obra, puesto que todos los personajes van cobrando conciencia del verdadero sexo de ese guapo mozo menos ella. La perseverancia en esa pasión y los extremos de devoción a los que llega, apuntan de modo implícito a que es su homosexualidad, consciente o inconsciente, lo que permite a Fenisa tener con los hombres la misma desalmada actitud que tiene don Juan con las mujeres y para la cual se ha dado a veces esa misma explicación⁴³. Sin embargo, esa significación no aparece de forma explícita en *El burlador de Sevilla* u otras obras que utilizan el mismo este-reotipo y, en cambio, está muy clara en ese paralelo femenino que podría ser Fenisa.

En definitiva, hemos querido mostrar que en las tres obras analizadas el autor es uno de los responsables, como indica J. Duvignaud, de:

L'invention d'un discours poétique, capable de susciter l'existence réelle de personnages imaginaires et de fournir ainsi une trame d'émotion a des expériences virtuelles ... Le théâtre espagnol et anglais ouvre, pour ainsi dire subitement à l'homme européen, un

⁴¹ *El anzuelo de Fenisa*, p. 264b.

⁴² *Ibid.*, p. 286a.

⁴³ G. Marañón. *Don Juan*, Madrid, Espasa Calpe, 1958.

domaine inexploré encore de sentiments et de participations : il dévoile à l'existence réelle les ressources de l'expérience éventuelle.⁴⁴

En el desarrollo de cada una de esas comedias, situadas en Italia, ajenas a un contexto español, en el que Lope se habría mostrado más recatado, ha hecho tres apuestas distintas para mostrar los procesos invisibles y a menudo inconscientes del deseo, con sus ocultaciones voluntarias o no, sus modos de fabricación, sus modos de expresión conscientes e inconscientes. Todo ello en unas obras donde, si bien el final se ajusta a las exigencias del orden establecido, la imposición de ese orden parece realizarse a regañadientes, como de mala gana en las dos primeras y con una expeditiva crueldad en la tercera, invalidando así su carácter de sentencia definitiva.

⁴⁴ Citado por M. Vitse en *Éléments...*, p. 200.

BIBLIOGRAFÍA

- BAKHTINE, M., “Le discours dans la vie et le discours dans la poésie”, en T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- CALVO, A. G., “Propuesta de un auto de fe para el teatro español del Siglo de Oro”, en *Jornadas de teatro clásico español, Almagro 1978*, Madrid, Dirección general de teatro y espectáculos, 1979, p. 135-181.
- COTARELO Y MORI, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, número monográfico.
- DÍEZ BORQUE, J. M., “El feminismo de doña María de Zayas”, *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Toulouse, Université de Toulouse, 1979, p. 73-88.
- MARAÑÓN, G., *Don Juan*, Madrid, Espasa Calpe, 1958.
- MARAVALL, J. A., *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972.
- MARTINO CROSETTI, M. C., *Autorevisionismo en dos comedias de Lope de Vega: “El rufián Castrucho” y “El Anzuelo de Fenisa”*, New Haven, Yale University, 1994.
- NÚÑEZ DE CASTRO, E. A., *Libro histórico político. Sólo Madrid es corte y el cortesano en Madrid*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1658.
- ROZAS, J. M., *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- SALAS BARBADILLO, C. A. J. de, *Don Diego de noche, “Aventura tercera”*, Madrid, Viuda de Cosme Delgado, 1623.
- SERRALTA, F., “Amor al uso’ y protagonismo femenino”, *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, n.º 7, 1979.
- , “*El llegar en ocasión*, una comedia sensual”, F. B. PEDRAZA JIMÉNEZ, R. GONZÁLEZ CAÑAL y E. MARCELLO (ed.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, p. 271-282.
- VEGA, L. de, *El perro del hortelano*, A. D. KOSSOF, (ed). Madrid, Castalia, 1970.
- , *El anzuelo de Fenisa*, M. Menéndez Pelayo (ed) *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Atlas, BAE, 1971, vol. XXXI, p. 261-331.
- , *El llegar en ocasión*, M. Menéndez Pelayo (ed) *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Atlas, BAE, 1971, vol. XXXI, p. 59-125.
- VISTE, M., *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1988, p. 29-249.
- WARDROPPER, B. W., “La comedia española”, F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española, Barroco*, Barcelona, Ed. Crítica, 1993, p. 239-247.
- “Comic illusion: Lope de Vega’s *El perro del hortelano*”, *Kentucky Romance Quarterly*, vol. XIV, n.º 1, 1967, p. 101-111.