

LAS POSIBILIDADES EXTREMAS DE UNA TRAZA GRAVE: *EL AMOR DESATINADO*, DE LOPE DE VEGA.¹

JOAN OLEZA

Universidad de Valencia

A Luciano, serio amigo, sabio en entremeses y parodias.

1. El método, los conceptos, el juego combinatorio.

En un reciente trabajo me esforcé en perfilar un método de análisis capaz de captar lo que, desde un cierto punto de vista, me parece constituir la lógica de un sistema como el de la Comedia Nueva: un esquema estable de instrucciones a la vez que un juego de expectativas y de sorpresas siempre renovado. Podría describirse la Comedia Nueva como un sistema generativo que tiene la capacidad de producir multitud de argumentos sobre unos elementos y unas reglas de base limitados en número y que permanecen estables. De ahí esa sensación de que la comedia, aún repitiéndose a sí misma, siempre es distinta.

En el trabajo aludido² partía del estudio de *motivos* característicos repetidos en una serie de piezas para elaborar, a partir de ellos, una serie de conceptos: el de *traza*, el de *función*, el de *microgénero* y el de *caso*. Los *motivos* condensan acontecimientos prototípicos en una unidad breve y a la vez completa de la intriga. Una cantidad limitada de estos motivos, cuyo inventario todavía no hemos sido capaces de establecer, se colecciona en lo que podríamos llamar la despensa de la comedia nueva, prontos a entrar como componentes en cualquier pieza. Algunos son más propicios a tal o cual género, y otros están disponibles para cualquiera de ellos. Motivos que conoce todo lector del teatro clásico español son el del “La complicidad de una

¹ Este trabajo se ha beneficiado de mi participación en los Proyectos HUM 2006-9148, y HUM 2005-00560, del Plan Nacional I+D, patrocinados por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia y por los Fondos Feder.

² “Trazas, funciones, motivos y casos. Elementos para el análisis del teatro barroco español”, actualmente en prensa, en el *Anuario Lope de Vega*, en un número dedicado a *Estudio y edición del teatro del Siglo de oro*.

esclava/criada/pariente de la dama para que facilite al amante (en ocasiones mediante soborno) la entrada en su casa y alcoba”, el de “El marido/amante que es enviado a la guerra/al exilio/a una misión lejana por un soberano que desea a su esposa/dama, con la intención de que la deje sola y accesible para él” (es una actualización del motivo bíblico de David y Urías), el de “La despedida de los esposos, en la que los presagios y temores de la esposa se combinan con señales aciagas o funestas”, el del “Relato a un personaje de una historia aparentemente ocurrida a terceros, pero que en realidad es la suya apenas velada”, el del “Regreso en secreto y de forma imprevista a la casa del marido/galán ausente, temeroso de que en su ausencia se consume su deshonor”, etc. Los motivos, si se repiten de forma sistemática en un número significativo de obras pueden llegar a caracterizar a todo un género³, pero lo que nos interesa aquí es destacar que estos motivos cumplen unas *funciones argumentales* (narrativas) dentro de un determinado prototipo de argumento, caracterizado por alguno de los *conflictos* de base del sistema de la *Comedia Nueva* y por su *traza*. Escribía en el trabajo aludido: “al calor de los aproximadamente 500 argumentos que hemos diseccionado en nuestra base de datos, *Artelope*, hoy ya casi en fase de finalización, considero que puedo fundamentar el concepto de *traza* como una combinación precisa de *funciones narrativas*, muchas de ellas concretadas por motivos, y caracterizar un *microgénero*, esto es, un grupo de obras con un mismo conflicto de base, como el despliegue en diversos textos dramáticos de una misma *traza*”. La *traza* que estudié en aquella ocasión la denominé *la traza de la lujuria del déspota*, que afecta a un numeroso y muy significativo núcleo de piezas de muy distintos géneros: comedias y dramas palatinos, comedias urbanas, dramas caballerescos, finalmente dramas historiales tanto de hechos particulares como de hechos públicos e incluso algún drama del Antiguo Testamento (*El robo de Dina, La venganza de Tamar...*). No es que las trazas sean indiferentes al género, pero tampoco se corresponden con exactitud. Un mismo *género* (pongamos el de los dramas históricos de hechos particulares) puede contener *trazas* muy distintas, y una misma *traza* puede darse en *géneros* distintos (por ejemplo, en comedias urbanas y en drama históricos), puesto que una cosa es la estructura de la *traza* y otra el modo de elaborarla, que puede ser cómico o dramático, urbano o rural, histórico o de libre invención. Pero también es cierto que las *trazas* tienen sus preferencias, de manera que

³ Por ejemplo, el motivo de la pendencia callejera entre caballeros embozados en sus capas, que echan mano de sus espadas al encontrarse frente a las rejas o el balcón de una dama por la que compiten, ha caracterizado hasta tal punto a la comedia urbana de costumbres contemporáneas que incluso le proporcionó título al *género*: comedia *de capa y espada*

una *traza* dada parece rehuir determinados *géneros* y presentarse con preferencia en otros. Es el caso de *la lujuria del déspota*, que sería difícil encontrar en las comedias pastoriles, en las picarescas, o en las novelescas, por la simple razón de que en ellas no es habitual el personaje de un soberano despótico. Y sólo algunas raras comedias urbanas, de conflicto de capa y espada pero de ambientación histórica, y con intervención de personajes históricos, como *La niña de plata*, propician la presencia de esta traza. Por ello mismo, la traza de *la lujuria del déspota* se presta más a un tratamiento dramático, y dentro de él, y aunque es frecuente en los dramas históricos de hechos particulares, y poco en los de hechos públicos (un caso es el de *El postrer Godo de España*), podría encontrarse en su más completa comodidad en los dramas imaginarios, y dentro de estos en los de libre invención, en los palatinos, que parecen constituir su escenario predilecto.

Tal como la caracterizamos en el trabajo aludido, la traza de *la lujuria del déspota* la constituye una secuencia variable de diez funciones, que especifico a continuación:

- 1.- *El/la Déspota concibe un deseo ilegítimo por una dama (o un galán).*
- 2.-*El Déspota solicita colaboraciones para satisfacer su deseo.*
- 3.- *El Déspota recurre a la agresión contra sus oponentes.*
- 4.- *El oponente del Déspota, advertido del peligro que le acecha, se pone en guardia.*
- 5.- *El Déspota intenta dar satisfacción a su lujuria.*
- 6.- *La dama o el caballero codiciados reaccionan al deseo del déspota.*
- 7.- *La dama o el caballero codiciados reciben la ayuda de otros personajes.*
- 8.- *El acoso del déspota provoca sospechas y celos entre los amantes.*
- 9.- *Los oponentes agraviados reaccionan a su deshonor.*
- 10.- *El soberano resuelve el conflicto provocado por la lujuria del Déspota.*

Los *géneros* forman, junto con las *trazas* los ejes vertebradores del sistema de la *comedia nueva*, pero no determinan más que su dispositivo de reincidencias. Otra cosa es el juego de las variantes. Una misma *traza*, como la de *la lujuria del déspota* puede dar lugar a variantes tan divertidas e irreverentes como *El lacayo fingido*, o tan trágicas como *La locura por la honra*, a piezas de fuerte impregnación histórica, como *El postrer godo de España*, y a otras totalmente imaginativas, como *El perseguido*, o legendarias, como *El marqués de Mantua*, pongamos por caso. Y es que lo propio de la *traza* no es sólo su recurrencia, su esquema estable de acontecimientos, el núcleo

conflictivo que siempre es el mismo, sino también su capacidad de engendrar variaciones ilimitadas.

La responsabilidad de esas variaciones reside en *los casos*, pues toda *traza* o estructura subyacente se despliega, muta y se ejecuta en múltiples *casos*: *casos* distintos según circunstancias distintas, precedentes distintos, personajes distintos, azares distintos, intrigas distintas, verdades y engaños distintos... Hay en la *Comedia Nueva*, pero muy especialmente en la de Lope, una celebración casi dionisiaca de la diversidad de la vida, que se expresa en la diversidad de las *trazas* pero sobre todo en la diversidad de los *casos*. Los *casos* se engendran en un doble movimiento: por un lado en la distinta realización de cada una de sus funciones, por el otro en la libre combinatoria de las funciones de la *traza*.

Pongamos algún ejemplo de las distintas realizaciones que toda función puede ofrecer, jugando con las circunstancias y los personajes que intervienen en ella. Si tomamos como prueba la función última, la 10, la del desenlace (*El soberano resuelve el conflicto provocado por la lujuria del Déspota*), nos encontramos con dos vías alternativas de resolución: o bien el soberano es el propio déspota lujurioso, o bien éste es un príncipe, una infanta o la propia soberana, alguien por debajo del soberano inocente, que será quien resuelva. En el primer caso, se pueden presentar dos situaciones distintas: o bien la agresión real no ha pasado del intento (*El lacayo fingido*), o bien se ha consumado (*El postrer godo*). En la primera de estas situaciones, la resolución más frecuente es la del arrepentimiento, la entrada en razón, y la compensación a los agraviados por medio de mercedes, prebendas o bodas honrosas (*El lacayo fingido*, *La batalla del honor*, *La ventura en la desgracia*). Una solución distinta es la de *La Condesa Matilde*, obra en la que el Rey no ha podido deshonorar a la dama casada, pese a sus intentos, pero sí tomar conciencia de la lealtad hacia él y de la abnegación del esposo agraviado, que ha dado su vida en el campo de batalla y que, antes de morir, le ha confiado a su esposa. El Rey, cambia entonces sus deseo lujurioso ilegítimo por la boda con la dama enviudada. En la segunda de las situaciones, cuando se ha consumado la agresión, sea mediante el asesinato del oponente, como en *La Estrella de Sevilla*, sea mediante la violación de la dama, como en *El postrer godo de España*, el daño es irreparable. En *La Estrella de Sevilla*, ni Sancho Ortiz ni Estrella Tavera pueden aceptar la boda que les propone el Rey como compensación, a pesar de su mutuo amor: la sangre inocente del hermano asesinado lo impide. En *El postrer godo de España*, la violación de la Cava trae consigo su suicidio, la muerte de su padre el

Conde Don Julián, que ejerció su derecho a la venganza como traición a la patria, y la muerte del propio Rey Don Rodrigo en el campo de batalla. En ambas obras la culpabilidad del Rey es contundentemente razonada sobre la escena.

Si por el contrario quien resuelve las culpas de algún pariente directo suyo (incluso del heredero) es un soberano inocente, entonces no es tan frecuente la solución del arrepentimiento: se da en *La niña de plata*, en la que el Infante Enrique renuncia a su propósito de deshonor y apadrina a la dama en sus bodas, un arrepentimiento que será avalado por el monarca, el Rey Don Pedro. Más frecuente es el caso del culpable que, reconocida su culpa, es condenado moralmente pero legalmente perdonado, al tiempo que se compensa a las víctimas: *La locura por la honra* y *La fuerza lastimosa* elaboran esta solución. En *El robo de Dina* el príncipe violador, Siquén, ofrece tomar por esposa a la mujer a la que ha violado, pero ni ésta quiere ni sus hermanos, los hijos de Jacob, renuncian a la venganza.

La forma más severa de desenlace supone el castigo del culpable, así el Duque de Borgoña condena, repudia (“Ya ni soy, ni quiero ser marido”) y destierra a su mujer, la Duquesa Casandra, en *El perseguido*, a pesar de su arrepentimiento y de la intercesión de la víctima en su favor. En cuanto al Emperador Carlomagno, en *El Marqués de Mantua*, hace ejecutar a su heredero, el Delfín de Francia, y ordena exhibir su cadáver para escarmiento de la corte.

He aquí como una sola función puede ser realizada hasta por ocho vías distintas, y ello sin entrar en la combinatoria de cada una de esas ocho vías con las otras funciones y todas sus posibles vías de realización. Pongamos un solo ejemplo de esta combinatoria: tomemos el caso del déspota no soberano, sino allegado al soberano. Aplicada conjuntamente con la F1, y no tomando en consideración más que la identidad del déspota, éste puede ser el Príncipe heredero (*El robo de Dina*), la Reina o soberana (*Carlos el Perseguido*), una princesa (*La fuerza lastimosa*), el príncipe hermano incestuoso de la princesa deseada (*La venganza de Tamar*), etc. Lo que en F10 eran cuatro posibilidades de desarrollo para el déspota no soberano, en F1+F10 da, al menos, cuatro variantes distintas para cada una de aquellas, es decir dieciséis posibilidades. Si vamos añadiendo las distintas funciones, entonces los casos posibles resultantes se multiplican extraordinariamente.

También la distinta combinatoria de las funciones produce efectos de variación importantes. Tomemos una obra como *La Estrella de Sevilla*. En ella, Busto Tavera comienza a prevenirse de la deshonor de su hermana que el Rey pretende llevar a cabo,

tan pronto como empieza a recibir las mercedes y prebendas inmerecidas con que el Rey quiere ganarse su complicidad y va adoptando una serie de precauciones (Función 4: *El oponente del Déspota, advertido del peligro que le acecha, se pone en guardia*). Tras sorprender al Rey en su casa, por la noche (función 5: *El Déspota intenta dar satisfacción a su lujuria*), Busto Tavera lleva a cabo una rápida indagación y descubre que ha sido la esclava quien le ha facilitado la entrada (función 2: *El Déspota solicita colaboraciones para satisfacer su deseo*), por lo que la mata y la cuelga frente a las ventanas del Rey (función 9: *Los oponentes agraviados reaccionan a su deshonra*). No obstante, y a pesar de estas precauciones y de este aviso-amenaza al monarca, no es capaz de prevenir la agresión mayor del Rey contra él, la que provocará su muerte por medio de su amigo y ejecutor, Sancho Ortiz (función 3: *El Déspota recurre a la agresión contra sus oponentes*). Este orden y su resultado (el éxito de la función 3) determina, como es obvio, que la función 9 no se realice de forma exitosa, pues el oponente (Busto Tavera), aunque toma precauciones y reacciona con una primera venganza no puede culminar con éxito su defensa contra la agresión del rey. Sólo posteriormente, Estrella, la otra agraviada, comparecerá ante el Rey para exigirle justicia (de nuevo la función 9, pero con otro protagonista). La secuencia entre estas funciones es 4>5>9>3>9. En una obra como *El marqués de Mantua*, en cambio, la función 5, *El Déspota intenta dar satisfacción a su lujuria*, se anticipa hasta el principio mismo de la intriga, en que vemos como el déspota aborda directamente a la dama, la corteja, la acosa, e intenta forzarla. La puesta en guardia del oponente Valdovinos (función 4) no se produce en la práctica, o se produce únicamente en la mente del personaje (es testigo de los temores de su esposa, comprueba los augurios funestos, se da cuenta de que el relato de Carloto sobre lo acontecido a un tercero le avisa de su suerte), y no cristaliza en la adopción de precauciones concretas. Se ejecuta entonces la función 3, y Valdovinos es asesinado (*El Déspota recurre a la agresión contra sus oponentes*), y a ella la sigue la función 9 (*Los oponentes agraviados reaccionan a su deshonra*), con el juramento de venganza del Marqués de Mantua y la comparecencia ante el Emperador, denunciando el asesinato y exigiendo el castigo de los culpables. A diferencia de *La Estrella de Sevilla*, la secuencia es 5>4>3>9. En una obra como *La ventura en la desgracia*, la función 9 (*Los oponentes agraviados reaccionan a su deshonra*) se verifica reiteradamente a lo largo de la intriga, mientras que en otras como *La niña de plata*, *La Condesa Matilde*, *La batalla del honor*, no se manifiesta la función 7 (*La dama o el caballero codiciados reciben la ayuda de otros personajes*).

Sea por combinación distinta de las distintas funciones, sea por reiteración de algunas de ellas, sea por manifestación insuficiente o neutralización de otras, las *trazas* pueden dar lugar a multitud de *casos* diferentes.

2. *El amor desatinado: un caso límite o las posibilidades insólitas de la traza.*

En el sistema que la *Comedia Nueva* construye hay *casos* que parecen desafiar la estabilidad misma de ese sistema, o que expresan las posibilidades más excéntricas, más insólitas de una *traza*, que una preceptiva clasicista no podría aceptar nunca, dada la capacidad de deconstruir desde unos *casos* lo que se construye en otros. Si esto ocurre a lo largo y a lo ancho de la producción de Lope, es en el Lope joven donde se manifiesta con mayor irreverencia, con más declarada osadía, esa facultad de poner a prueba las propias reglas de juego. En principio, y por la índole misma del conflicto representado, el deseo ilegítimo de un soberano tiránico y las calamidades que provoca, esta *traza* de *la lujuria del déspota* parece reclamar para sí un ámbito trágico, y así ocurre en múltiples obras, como, *El Marqués de Mantua*, *La locura por la honra*, *La fuerza lastimosa*, *La Estrella de Sevilla...* de Lope. La tradición del teatro clásico, de Esquilo (*Agamenón*) o Eurípides (*Hipólito*) a Séneca (*Fedra*, *Agamenón*, *Octavia*), así lo avalaba, y así había pasado al Timoneda de *La Filomena*, al Juan de la Cueva de *La tragedia del príncipe tirano*, a *La gran Semíramis*, de Virués, a *La Alejandra* de Lupercio L. de Argensola, a *El amor constante* o *El conde Alarcos*, de Guillén de Castro... Y sin embargo Lope osó reconducir el conflicto al terreno de la comedia, de una comedia moderada, tenuemente dramática, y con participación de personajes históricos, como *La niña de plata*, pero también de una comedia palatina de desenfadada audacia, como *El lacayo fingido*, que convierte la lujuria del déspota en un tema risible, y que nos hace presenciar, como espectadores, las burlas a que la dama donaire somete al rey encendido en deseo⁴. Pero probablemente nunca fue tan lejos, nunca forzó tanto sus propias reglas de juego, sin llegar a romperlas, nunca desafió tan descaradamente el sistema de expectativas forjado por la preceptiva clásica, como en esa rara comedia del primer Lope (su autoría es indudable) que es *El amor desatinado*, copiada por Gálvez, y en cuyo manuscrito puede leerse la fecha del 4 de junio de 1597.

⁴ Sobre esta comedia y sobre el desafío deconstructivo de Lope ya trabajé en "Hagamos cosas de risa las cosas de calidad: *El lacayo fingido*, de Lope de Vega, o las armas sutiles de la Comedia", en VVAA, *La puesta en escena del teatro clásico. Cuadernos del Teatro Clásico*, Nº 8, 1995, pp.85-119; y en "Reyes visibles, reyes temibles. El conflicto de la lujuria del déspota en el teatro de Lope de Vega", en C. Couderc y B. Pellistrandi, "Por discreto y por amigo". *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*. Madrid. Casa de Velázquez. 2005, pp. 305-318.

La comedia tiene por protagonista a un fingido Rey de Inglaterra, llamado Roberto: es posible que la sátira feroz que se aplica a su figura tenga algo que ver con la perspectiva anglófoba que se puede comprobar en ese mismo año de 1597 en la escritura de *La Dragontea*, aunque ésta estuviera motivada más que probablemente por un encargo y por la pretensión de Lope de situarse ventajosamente, en un momento crítico de final de reinado, en la órbita del mecenazgo del todavía príncipe heredero y de su círculo de influencia, encabezado por Lerma⁵.

Pero Lope tenía, además, con Inglaterra, la cuenta pendiente de la Armada Invencible, en la que él se alistara nueve años antes, a finales de mayo de 1588, y a cuyo fracaso sobrevivió, y era una cuenta que se sumaba a la del pueblo español y, sobre todo, a la de su monarca, Felipe II, largamente alimentada durante los últimos treinta años por el asalto de los corsarios ingleses, Hawkings y Drake sobre todo, a los galeones españoles y por el saqueo de los puertos de las Indias Occidentales (especialmente devastadores los de 1585 en Santo Domingo y Cartagena de Indias) y aún de la misma península, como la muy humillante exhibición de Drake en la bahía de Cádiz en 1587; alimentada también por el apoyo de la reina Elizabeth de Inglaterra a los rebeldes de Flandes (ese año de 1585 desembarcó allí Leicester con todo un cuerpo de ejército), y por la conspiración de Felipe II en apoyo de María Estuardo, la reina de Escocia e hija de Catalina de Aragón (la hija de los Reyes Católicos repudiada y destronada por Enrique VIII), como alternativa católica al trono de Inglaterra, conspiración abortada finalmente por la ejecución de María en 1587. Treinta años en los que la tensión entre los dos países no había hecho más que crecer, y en los que habían ocurrido episodios tan significativos como la expulsión recíproca de embajadores, o la larga preparación de una intervención en Inglaterra para derrocar a Elizabeth, que Felipe II comienza a plantearse hacia 1570 y que desemboca en el intento fracasado de la Invencible. Es ese clima de animadversión entre las dos monarquías el que, sin duda, autoriza a Lope a tratar a un Rey de Inglaterra de manera tan burlesca como lo hace en esta obra.

No debería sorprender a nadie, tampoco, que en el mismo argumento de la pieza, en la que el Rey mantiene un adulterio público con una dama particular de su corte, que a su vez lo engaña con un amante, mientras relega a su esposa la reina primero al

⁵ Como ha mostrado Elizabeth R. Wright: *Pilgrimage to patronage. Lope de Vega at the Court of Philip III 1598-1621*. Lewisburg. Bucknell U.P. 1984. Insiste en ello A. Sánchez Jiménez en su edición del poema en Madrid. Cátedra. 2007.

encierro y después a una humillante condición de cautiva, haya un eco de los acontecimientos de la corte de Inglaterra en tiempos de Enrique VIII, que relegó a la reina hasta poder divorciarse de ella y destronarla, que se amancebó con Ana Bolena (después de hacerlo con su hermana, María) y llegó a hacerla su esposa, a la que sin embargo acusaría finalmente de adulterio y haría ejecutar. El amor desatinado del Rey Roberto de Lope debe bastante a lo que, considerado desde lejos y sin demasiados elementos de juicio, debieron parecer a los españoles de a pie los desatinos del rey Enrique VIII de Inglaterra.

Sean cuales fueren las resonancias históricas, la pieza comienza poniendo en juego la lujuria del soberano, que se planta a esperar ante la puerta de la dama a la que desea y envía por delante a Teodoro, su consejero y hombre de confianza, para que negocie con ella sus favores. Cuando finalmente la dama acepta darle entrada en su casa, el Rey la corteja y le declara que de no estar ya casado no dudaría en casarse con ella. Sus halagos (le ofrece, además de “reinos, tesoros, vida”, nada menos que convertir a la reina en cautiva de la dama) corren parejos con sus intimidaciones, pues llega a espetarle que “es cometer traición/ negarme la voluntad”, pues ella le debe al fin y al cabo la misma obediencia que todo su pueblo. En estas escenas iniciales se cumple la primera de las funciones narrativas, la de la concepción y declaración del deseo ilegítimo.

Pero también se agolpan los acontecimientos propios de la función segunda, según la cual el déspota solicita colaboraciones para satisfacer su deseo, y éstas son dobles. Por un lado, y sin él saberlo, solicita la colaboración como mediador del galán de la dama, como en *El lacayo fingido*. Teodoro, en efecto, está enamorado de Rosa, y tiene que apechugar con la misión de persuadirla para que acepte ser la concubina del Rey. Lo sorprendente en esta comedia es que, incitado por la dama, negociará a la vez su boda con ella y el concubinato con el rey. He aquí fragmentos de la conversación que los dos amantes mantienen, en apartes, mientras el Rey los observa y se impacienta con la tardanza de la dama en dar su consentimiento.

Rosa.- ¿Quiéreste casar conmigo
 o hago el gusto del Rey?
 [...]

Teodoro.- ¿Qué haré, señora querida,
 del alma que has de costarme?

Rosa.- Casarte o licencia darme.

[...]

Teodoro.- Ya soy tuyo.⁶

La decisión de Teodoro de casarse con Rosa corre paralela a su aceptación del concubinato real. Y en esa doble posición veremos a Teodoro ser el primer confidente de la felicidad del Rey tras haber gozado toda una noche de Rosa:

Rey.- ¡Oh qué regalos, qué amor,
qué belleza, qué blancura!

Teodoro.- (¡Ay de mi negra ventura,
y en blanco diré mejor!)

Teodoro, que tiene la seguridad de que le espera la muerte si el Rey llega a conocer su boda con Rosa, tiene que escuchar cómo el Rey se declara perdido de amor por su esposa, y asiste atónito al desprecio con que el Rey trata a la Reina, e incluso intercede por ella, y sermonea al Rey:

Teodoro.- A la mujer diola Dios
para tenerla respecto,
que este amor santo, en efecto,
es recíproco en los dos;
y no hay amor verdadero
si no es el de los casados.

Rey.- ¡Hola, traed, traed, criados,
púlpito a este majadero!
¡De mañana me predica!

Claro que la recompensa son las mercedes del Rey, que no deja de enaltecerle y mejorar su destino. Teodoro llega a conquistar una posición tan fuerte que puede salir bien librado cuando en el Acto II el Rey recibe un anónimo en que se le acusa de ceguera por no ver que Rosa tiene trato con “cuatro o cinco” (como se acusó a Ana Bolena)...

aunque dicen que a Teodoro
tiene por su joya y brinco.
Este es quien ella regala
y a quien ninguno se iguala.

⁶ Todas las citas corresponden a la edición de esta comedia por J. Gómez y P. Cuenca, en Lope de Vega: *Obras Completas. Comedias V.* Madrid. Biblioteca Castro-Turner. 1993, pp. 363-458. La falta de numeración de los versos impide citarlos con precisión.

Rosa finge entonces encolerizarse con el Rey, se lamenta de su deshonra (“¡Nunca yo fuera nacida!”), le requiere que la deje y que se vaya. El rey, enloquecido, le ruega, le implora, llega a pedirle a Teodoro que interceda por él (“¡Teodoro, llégate a ella,/ ruégaselo tú!”), y para mostrarle a ella que no cree nada de lo que dice el anónimo nombra Conde de Anglisea a Teodoro, y pone el reino en sus manos:

Rey.- y del reino ambos haced
 lo que vuestro gusto sea:
 mandad, quitad y poned.
 No reine yo, reina tú,
 reine Teodoro.

En el Acto III llega Teodoro a la cima de su fortuna al darle al Rey la noticia de que Rosa sigue viva, y nombrarle el Rey, en recompensa, su Condestable.

La segunda colaboración que el Rey pide, para sus amores, es la del padre y el hermano de la dama. En el Acto I, cuando ambos sorprenden de noche y con disfraz al Rey en su casa, el padre actúa como el viejo celoso de su honor de tantos dramas de la honra, y recrimina al Rey que pudiendo ser recibido con todos los honores en su casa, haya preferido entrarse en ella a escondidas. El viejo Filiberto hace alarde de la nobleza de su estirpe y de su lealtad para con la corona, a la vez que deja patente su recelo. El Rey entonces, y al tiempo que excusa su presencia con la coartada de haber venido a negociar la boda de Rosa con Teodoro, responde repartiendo honores y prebendas, como tantos otros tiranos en casos semejantes: a Filiberto lo nombra gobernador, y a su hijo marqués de Nordobico. Cuando el Rey, a continuación, pide llevarse con él a Rosa y a Teodoro, a pesar de que la boda no es más que de palabra, y no se ha celebrado la ceremonia, todavía resisten el viejo Filiberto y su hijo Enrico, temerosos del deshonor que se les pueda seguir y de las habladerías del vulgo. El rey entonces le contesta:

Rey.- ¿No eres gobernador?

Filiberto.- Sí.

Rey.- Pues castiga [al vulgo maldiciente].

En la escena siguiente, y una vez padre e hijo a solas, Filiberto da rienda suelta a su ira contra el rey, a quien tilda de tirano, a quien llama “Heliogábalo vil” y a quien reprocha que le ascienda para deshonrarlo (“¡Gentil modo de honra:/ hacerme más, para mayor deshonra!”). También se vuelve contra su hijo, censurando su falta de valor y que no se resuelva a “matar a un tirano”. Pero su hijo le contesta con sereno pragmatismo, poniéndose él, que es joven, en el papel del viejo Néstor para así poder aconsejar a su

impetuoso padre: no hay tribunal al que se pueda apelar del rey, como no sea el del cielo, le dice, y no hay monarquía sin algún bastardo. Después de todo, si es cierto que el Rey “nos deja afrentados, con tiranía” también lo es que los ha engrandecido. A fin de cuentas quien goza de su hija es un rey, y no un criado, y a quien corresponde el deshonor es a Teodoro, que es el esposo, y no al padre ni al hermano. El padre, sin estar del todo convencido, tiene que admitir: “Altamente has hablado”. En este mismo Acto I, y en una escena posterior, el padre y el hermano visitan y admiran la quinta y el vergel en que el Rey ha alojado a Rosa, y Enrico vuelve a mostrar su pragmatismo: él quiere conservar su cuello, y si el Rey le hace un sobrino, ya se encargará de cuidarlo en sus propios brazos. Filiberto, el padre, le replica: “Tú hablas como hombre de este tiempo”, y Enrico lo acepta, pues “ya se pasó la edad del otro antiguo”, la “edad de hierro”, la de los romanos y sus tremendas leyes del honor. Filiberto se queja, pero el hijo vuelve a atajarle, con frases claramente alusivas a la batalla que estaba librando entonces *la comedia nueva*, para su propia legitimación frente a la preceptiva clásica:

Enrico.- Muy trágico te pintas, más que un Séneca.
 ¡Deja, por Dios, ahora el traje escénico
 y andemos con el tiempo en sus mudanzas!

Enrico le propone a su padre un estupendo sofisma: ¿No le debe Filiberto al Rey la vida? ¿Y la vida no es sangre? Y su hija, ¿no es su sangre? Pues si le da su hija, le da su sangre, que es lo que le debe como vasallo. Filiberto reniega:

Filiberto.- No me agrada el sofístico argumento,
 que es diferente dar sangre sin honra,
 o dar al rey la sangre sin deshonra.

Pero es la lógica de Enrico la que se impone, y en el Acto II y en el III veremos a Filiberto, y tras él a su hijo, convertirse en los ejecutores del Rey, los veremos prender a la reina, enfrentarse con Arsindo que trata de defenderla, e incluso los veremos llegar a la prisión, acompañados de un verdugo, para decapitar a la reina, pues como dice el viejo: “yo sé lo que me importa, /que Isabel muera y que viva/ Rosa, mi hija”.

Como puede comprobarse, esta F2 se realiza de modo insólito para las expectativas de un drama: el déspota solicita la colaboración de sus previsibles oponentes para satisfacer su deseo, nada menos que el galán, el padre y el hermano de la dama, y ellos, desoyendo las exigencias del honor, se dejan convertir en cómplices de su propia deshonra.

Tan insólita o más aún es la realización de la F6, que suele concentrar en los dramas de la honra todo el dramatismo de la reacción de la víctima, la dama o caballero acosados por el deseo del tirano. Aquí, una dama tan astuta como poco melindrosa, aprovecha los requerimientos del rey para negociar con su embajador el precio de su entrega: ella aceptará convertirse en concubina del rey, como Teodoro le pide, si Teodoro acepta casarse con ella. Y la escena, que inaugura la obra, se despliega con una pormenorizada argumentación, en la que la dama va oponiendo obstáculos (el rey está casado, ella tiene que preservar el honor de su padre y hermano, ella ama a un criado del rey y quiere casarse con él, para todo marido es una falta imperdonable que su mujer no le haya guardado el honor antes de las bodas) para obligar a Teodoro, temeroso del Rey, a que los supere, a que justifique que ha de entregarse, que es imposible resistirse a un Rey, por lo que ella no sería culpable, en caso de aceptar. El último obstáculo que le contrapone Rosa a Teodoro es declararle que el criado a quien ama y con el que quiere casarse es él. Teodoro ha de digerir este último obstáculo, y asumir así, después de algunas dudas, pero en consecuencia con toda su argumentación, que no hay otro remedio que satisfacer al Rey. Ella no se da por satisfecha, sin embargo, y antes de dar el sí definitivo al Rey le exige a Teodoro que se case con ella, lo que Teodoro, muy a su disgusto, pero acuciado por las voces de un Rey cada vez más impaciente, termina por aceptar. La situación se resolverá consintiendo ella en ser la concubina del rey, callando su relación con Teodoro, a quien también se va a entregar, y repartiendo beneficios:

ROSA.- ¿Pues no es consuelo quererte
 y engañar de aquesta suerte
 al Rey?

TEODORO.- ¿Y lo harás así?

ROSA.- Mejor lo haré, que lo digo⁷,
 y tú mi gloria serás,
 que puedo hacer por ti más.
 Mas calla, al mayor amigo,
 que si en esto eres discreto
 podrás gozar mi favor.

Y tal como lo acuerdan lo practican, y hasta límites que vulneran toda noción de decoro real. En el Acto Segundo, Rosa y Teodoro se cortejan y retozan junto al rey, que

⁷ La edición de J. Gómez y P. Cuenca lee este verso de forma diferente: “Mejor que lo haré, lo digo”, pero a mi modo de ver es una errata textual de fácil corrección: “Mejor lo haré, que lo digo”.

se ha dormido, y hasta se burlan de él pinchándole una oreja con un mondadientes y le dedican sus abrazos, hasta que el rey despierta: “¡Mal sueño me ha despertado!” Este Acto se cierra con una burla más: el Rey, que ha leído el anónimo, en lugar de reaccionar con sospecha e ira, se arrastra a los pies de Rosa, que finge estar enojada, y derrocha honores, nombramientos y beneficios sobre los amantes para hacerse perdonar. Cuando sale, Rosa tranquiliza a un Teodoro que todavía tiembla de miedo, explicándole que eso y más “puede una lagrimilla mía”.

En estas condiciones, una función como la 8, con el acoso del déspota que provoca celos y disgustos entre los amantes, prácticamente no existe, o mejor dicho, se apunta como una huella en negativo, como lo que podría haber sido pero que no es, pues si Teodoro opone alguna resistencia al arreglo antes de llegar a él, en las primeras escenas de la comedia, pronto se conforma, y cuando el Rey ha estrenado a su esposa y le cuenta, aún enfebrecido, el deleite de esa noche, Teodoro apenas emite alguna tímida queja, queja que repetirá ante Rosa, al encontrarse con ella: “¿Soy tu marido o qué soy? [...] ¿Qué? ¿Te gozó?” Pero ella le convence pronto para que disfrute de sus favores y calle su secreto.

Y también la función 5 (*el Déspota intenta dar satisfacción a su lujuria*) se desarrolla sin resistencia ni dramatismo alguno, pues la misma noche en que el Rey se presenta ante su puerta se la lleva consigo a palacio y la goza, con la colaboración de Teodoro, que al día siguiente llevará a efecto, junto con el Duque Arsindo, las órdenes del Rey de vestir la casa que ha puesto a su querida con todo lujo de tapicerías, plata, doseles, ricas camas y estrados, además de enviarle “diez acémilas cargadas/ de cofres de gran tesoro [...] con ropa y con oro/ y tres coches de criadas”. Pocas veces Lope ha presentado tan desenfadadamente, con tan escasa reverencia por el decoro de la persona real, los amores de un Rey, como en el Acto Segundo de esta comedia en el que los espectadores del corral tienen la oportunidad de presenciar, con no poco regocijo, las escenas del vergel, en que el Rey se entrega al amor de su dama, y se duerme en sus brazos, o se deleita con ella con la sola compañía de los músicos, despreocupado de los asuntos de estado, mientras permanece ajeno, ciego y sordo a la burla que de él hacen ante sus mismas barbas la dama y su amante.

La función 7, según la cual la dama deseada recibe la ayuda de otros personajes para eludir o resistir el acoso del tirano, se cumple en sentido inverso al habitual: los que han de ayudarla, su esposo, su padre, su hermano, la ayudan en efecto, pero no para

resistir o escapar del acoso del déspota sino para permitir que satisfaga su lujuria del modo más beneficioso para todos.

El papel de oponente al deseo del déspota no corre por consiguiente a cargo de los allegados a la dama, sino de la esposa del déspota, de la Reina, de “esta enojosa francesa” a la que el Rey declara no estimar y a la que repudiaría si no fuera hija del Rey de Francia, e incluso la mataría si no fuera por el temor de Dios, pero a la que, en compensación a su dama, está dispuesto a ofrecérsela como “cautiva, que tú la puedes mandar”. Contra ella se dirigen pues sus agresiones (Función 3). El desprecio que muestra hacia su esposa se muestra ya en el Acto I, cuando ante sus quejas responde con ira, o cuando tras ser informado de que está sufriendo un ataque se va a dormir tranquilamente. En el Acto II, el Rey de Francia nos informa que el hechizo de una mujer ha provocado lo que ya el vulgo desbocado no duda en calificar de “amor desatinado”, y que el Rey ha entregado el reino en manos de su amante, y una carta de la reina nos hace saber que durante “dos años y más” ha vivido apartada en un oratorio, sin contacto con el Rey, hasta que éste la ha llevado al vergel de Belmira, donde mantiene a su amante, y “en el servicio me ha puesto /de su amiga, sin que falte/ a la comida y la cena/ de sus personas reales”, servicio en el que la humillan y tratan como a una esclava tanto el Rey como, sobre todo, su amante, y en el que hay días en que la hacen pasar hambre. A más llegará el Rey, pues tras soñar que la Reina y el Duque conspiran contra él, cosa que le confirman con sus insinuaciones Rosa y Teodoro, ordena su arresto, “prender la reina codicio,/ porque importa a mi servicio/ y mayormente al de Dios”⁸, y la acusa de adulterio con el Duque. En el Acto III ordenará ejecutarla, y sólo la intervención del Duque, al liberarla con un ardid de la prisión, podrá preservarle la vida y facilitar su huída a Francia.

De esta inversión insólita en la identidad de los oponentes (que pasan a ser los allegados al déspota) y de los ayudantes (que pasan a ser los allegados a la dama deseada) se deriva que quienes se ponen verdaderamente en guardia, ante las asechanzas del tirano (Función 4) no sean ni el marido, ni el padre ni el hermano de la dama (que consienten el concubinato y se ponen a su servicio), sino el padre de la reina, el Rey Enrico de Francia, y los nobles de su corte. A ellos les escribe la Reina una carta pidiéndoles ayuda y ellos tramarán un plan verdaderamente sorprendente, aún para quien está acostumbrado a todas las sorpresas que puede deparar el teatro de Lope.

⁸ ¿Cómo podía interpretar el público esa alusión al mejor servicio de Dios?

Es así como los nobles franceses, encabezados por el Duque de Orliens (sic), se proponen desembarcar en Inglaterra disfrazados de “tratantes en paños, joyas y otras mercancías” que ofrecerán a Rosa, ocasión que aprovecharán para matarla, iniciando así la puesta en práctica de la Función 9. Si la habitual acción del Rey padre o hermano de la víctima, en este tipo de dramas, consiste en declarar la guerra e invadir el reino del tirano, aquí se desplaza esta acción (que se producirá también, pero ya en el Acto III) en beneficio de una operación clandestina, de comando o de agentes secretos, lo que ya es insólito, pero mucho más lo es todavía el desenlace de esta operación, pues nada más desembarcados en Francia los barones, tras regalar al espectador con una sarta de endecasílabos esdrújulos de carácter paródico, acuerdan no matar a la infame sino “afrentarla no más”, y hacer “de suerte que los dos queden inútiles para gozarse más”. Y así es como Tibaldo, el Duque de Orliens, recibido por Rosa, la corteja con las joyas que le muestra y que le ofrece como regalo, la requiebra, la fascina con su historia de una isla que guarda un manantial milagroso, con el trato de entregarle, a cambio de un beso, un pomo de ese agua que tiene la virtud de proporcionar a quien se lava la cara con ella un hechizo amoroso irresistible para todos cuantos la contemplan, y que hará que el Rey se case con ella. Rosa, voluble y astuta, le sigue el juego, coquetea con él, le abraza, le promete placer, le cita para la noche en el jardín, donde le dará entrada en su alcoba, “si el Rey duerme”. El Acto III se abre con un Rey desatado en su ira, que prorrumpe en maldiciones y blasfemias (“Cristiano soy, pero cristiano loco”), porque los tres supuestos mercaderes franceses

la han gozado [a Rosa] y robado
y su cuerpo de azotes lastimado!
¡Azotado aquel cuerpo y carne hermosa!
¡Oh, Rosa, vuelta en rosa
de sangre y cardenales!

Pero no por ello siente a Rosa deshonrada ni desea en consecuencia repudiarla, como pretendían los nobles franceses, pues:

No es bien que se atribuya
A vicio lo que es fuerza.
¿Quién culpará a Lucrecia, si la fuerza
Tarquino por engaño?
No es ésa, no, mi afrenta ni mi daño.

Todo al contrario, se siente más amante que nunca, y su dolor procede del dolor de ella, que irrumpe entonces en escena “con alguna sangre y los cabellos sueltos” clamando venganza, y anunciándole al Rey, entre otras cosas, que le han matado el hijo que llevaba en su vientre (“¡Ya estás muerto, Roberto,/ en este hijo que en mi vientre han muerto!”). Sus arrebatados lamentos debieron provocar en los corrales carcajadas procaces, cuando la actriz que desempeñaba su papel contaba:

Que los verdugos fieros,
con las vainas crueles
de sus armas cobardes,
el cuerpo, que no aguardes
ver vivo entre los brazos como sueles,
me han puesto como un lirio
con afrentoso y áspero martirio.

Su discurso acababa con una patética exclamación “¡Mira, Roberto,/ que fuiste dueño de este cuerpo frío!”, y acto seguido caía al suelo.

REY.- ¿Es muerta o desmayóse?

TEODORO.- No, señor, que es desmayo.

Y entonces el Rey alza la voz para proclamar el juramento de castigo contra sí mismo hasta no alcanzar la venganza que otras veces hemos oído proclamar en el teatro barroco con acentos trágicos⁹, que aquí se vuelven inevitablemente entremesiles:

REY.- Ni cortaré cabello,
ni mudaré vestido,
ni de este lado quitaré la espada,
hasta que vea el cuello
de Tibaldo atrevido,
pasado hasta la cruz de una estocada.

Es esta función, la de la reacción de los oponentes, una de las de más densa realización en toda la comedia, y junto a esta vertiente asombrosamente desenfadada, de unos nobles que se hacen pasar por mercaderes y que seducen primero, y después violan

⁹ *El marqués de Mantua*. Final del Acto II, el Marqués ante el cadáver de su sobrino Valdovinos: “Mas yo hago juramento/ a los Evangelios cuatro/ que de Dios Hombre escribieron/ Juan y Lucas, Mateo y Marcos, / de no comer a la mesa/ pan sobre manteles blancos,/ dormir en cama desnuda,/ ni entrar jamás en poblado,/ desnudar armas, y luto,/ cortarme el cabello largo,/ desceñirme aquesta espada [...] hasta vengar, Valdovinos,/ la muerte que lloro tanto [...] Doy esta palabra al cielo, / a tu sangre, a tus abrazos, / a tu madre y a tu esposa,/ amigos, deudos, vasallos, /y de no dar sepultura/ a tu cuerpo desdichado/ hasta vengar en Caín/ la sangre de Abel tan santo”.

y azotan a la amante del Rey, presenta otra más canónica, la del noble leal y valeroso, representada aquí por el Duque Arsindo que, al contemplar las sevicias y humillaciones a que es sometida la Reina, se pone de su lado y se enfrenta al Rey, matando a quienes en su nombre van a detenerlo, y ayudando a escapar de prisión a la reina aún a costa de ocupar su lugar. Será él quien, conducido ante el Rey, denuncie su hechizo y sus desatinos: “¡Ah, Rey perdido,/ Rey hechizado y loco!”, le dice, y le acusa de haber perseguido por adúltera a una reina que es “una santa, que has hecho mártir” y de haberse dejado embaucar por una mujer llena de mentiras y de intrigas, y uno de cuyos defectos (entre los “muchos” que tiene) es que “tu privado, /este Teodoro la posee y goza/ desde el segundo día de tu gusto”, y entre ambos tramaron “este concierto/ de decir que la Reina te ofendía”. Las palabras de Arsindo tienen la virtud de abrirle repentinamente los ojos al Rey mozo y hechizado, que pasará de perseguir a la Reina para matarla a perseguir a Rosa y a Teodoro para lo mismo, y con igual empeño.

Con la última de las funciones argumentales (10: *el soberano resuelve el conflicto provocado por la lujuria del Déspota*) la comedia, hasta ahora descaradamente transgresora, vuelve al orden. En el desenlace de este tipo de obras pueden distinguirse dos situaciones diferentes, como ya se ha dicho: o bien el soberano es el culpable, o bien el culpable es uno de sus más directos allegados. En *El amor desatinado* se verifica la primera de ellas, y en su alternativa más grave, aquella en que se ha consumado el deseo ilegítimo, provocando víctimas (en este caso la Reina). Es, en potencia, la misma situación que la de *La Estrella de Sevilla* o de *El postrer godo de España*. Pero a diferencia de estas obras aquí el daño no es irreparable, pues la dama ha consentido y aceptado el deseo del tirano, y no ha habido víctimas mortales entre terceros, pues la Reina logra escapar de la muerte a que la había condenado el Rey por adulterio. El caso más parecido al desplegado aquí, entre los que recuerdo, es el de *Servir con mala estrella*, drama en el que Doña Sancha acepta libremente convertirse en concubina del Rey, pero a costa de provocar víctimas entre terceros: por un lado es ella la que promueve el asesinato de su propio hermano, que se oponía a la deshonra, y por el otro queda embarazada y da a luz a una niña bastarda (la futura *desdichada Estefanía*). El condicionante de género (se trata de un drama histórico), y estos males causados de forma irremediable decidirán el desenlace, en el que Sancha pedirá y obtendrá del Rey su recogimiento en el monasterio de Las Huelgas. En *El amor desatinado* se produce la resolución más frecuente cuando no se ha consumado la violencia, que es la del arrepentimiento del tirano, su entrada en razón, y la

compensación a los agraviados por medio de mercedes, prebendas o bodas honrosas: así ocurre en *El lacayo fingido*, en *La batalla del honor*, en *La ventura en la desgracia*, y en nuestra comedia. Aquí, el Rey se presenta con banderas blancas y arrepentido ante su suegro, el Rey de Francia, “con un saco de sayal y una soga al cuello”, y llevando consigo a “Teodoro y Rosa atadas las manos”. El Rey de Inglaterra confiesa humildemente al de Francia todas sus culpas y pide para él y para la pareja adúltera la muerte. La reina, piadosa, intercede entonces por él y le perdona, exculpándole por el hechizo que sufrió, y con ella lo hace también el Rey de Francia. En la reconciliación general serán el Duque Arsindo y, a modo de mueca divertida del poeta, un barquero, los principales beneficiados, mientras que a Rosa y a Teodoro se les conmutará la pena de muerte por la del exilio en Flandes¹⁰, con lo que también ellos quedan convenientemente contentos y agradecidos para la despedida de la comedia.

Es un cierre que pone palmariamente de relieve cómo una traza tan estable y grave como la de *la lujuria del déspota* puede dar lugar a un caso tan extremado, en su cumplimiento de las posibilidades del esquema narrativo, como el de este *amor desatinado*, que da título a una de las comedias menos cautelosas, más insolentes y con mayor desparpajo de toda la producción del primer Lope.

L’Elia, octubre-noviembre del 2008.

¹⁰ ¿Otra broma de Lope, dados los sucesos nada apacibles de Flandes?

