



IX Congreso Argentino de Hispanistas
 “El Hispanismo ante el Bicentenario”



La renovación dramática de Lope de Vega en *Si no vieran las mujeres*

Marta Villarino
 Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

La comedia *Si no vieran las mujeres* incluida en el volumen póstumo de Lope de Vega, *La Vega del Parnaso* (1637) es un ejemplo del tratamiento de la materia palatina en el tercer período de producción del poeta. El propósito de este trabajo es reflexionar sobre la evolución de los géneros dramáticos y analizar algunos de los procedimientos y estrategias de la escritura dramática de Lope de Vega.

Palabras clave: comedia palatina — escritura — procedimientos — estrategias

La Vega del Parnaso, de Lope de Vega, integrada por textos que responden a diferentes géneros y desarrollan una variada temática, incluye ocho comedias producidas en los últimos años de su vida¹, cuando un tanto alejado de la escritura dramática, había dado espacio a que otros autores estrenaran sus piezas en corrales y coliseos.

De ese corpus compuesto por comedias urbanas, históricas, mitológicas y palatinas, he seleccionado² un exponente del último subgénero, *Si no vieran las mujeres* (SNVLM). La materia palatina ha sido estudiada por varios autores desde la segunda mitad del siglo XX, desde Frida Weber de Kurlat hasta Joan Oleza³. Las últimas aportaciones del crítico español (2003, 2004) postulan que la materia palatina parece concentrarse en siete obras del período *de senectute*⁴ entre las que incluye la pieza que tratamos hoy; en ellas predomina el conflicto

¹ La comedia que hoy nos ocupa pertenece sin duda al último período de producción del dramaturgo. Juan Manuel Rozas, recordando que Frida Weber de Kurlat hablaba de un primer Lope, o Lope-preLope y de otro más maduro, Lope-Lope, vio la necesidad de “crear un nuevo término y de hablar de post-Lope” (1990: 377). A partir de entonces, críticos como Maria Grazia Profetti y Felipe Pedraza han adoptado esa denominación para esa etapa coincidente con los últimos años de Lope de Vega. Las obras escritas en el lapso comprendido entre 1625 y 1635, se caracterizan por la complejización de las tramas dramáticas y por emplear nuevos procedimientos cómicos.

² Para la realización de este trabajo he utilizado la edición *princeps* (Vega y Carpio 1637). La obra, publicada por orden de la hija del poeta, puede ser consultada en la Biblioteca Nacional (Madrid).

³ Varios críticos han realizado valiosos trabajos para su caracterizar la materia palatina; inicia la serie de estudios Frida Weber de Kurlat (1977) quien observa que en esta clase de comedias, la acción se sitúa en una localización espacial no española y en un tiempo indeterminado. Poco después, Bruce Wardropper (1978) apunta que el rasgo característico lo constituye la fábula asentada “sobre el vuelo de la fantasía”; años más tarde, Marc Vitse (1990) destaca que en estas obras es posible la interacción entre personajes de la realeza y aristocracia con otros del estado llano y Joan Oleza en trabajos realizados a lo largo de dos décadas, establece que la peculiaridad de estas obras reside en un episodio de ocultamiento de la identidad originado en la desestabilización del orden social, amoroso o moral (1981, 1997)

⁴ Juan Manuel Rozas da este nombre al período —coincidente con el de Lope-postLope— cuando analiza la última producción lírica del poeta, signada por el desengaño, el dolor causado por las



dramático sobre lo cómico, de tal modo que las comedias pierden la audacia hilarante de otras épocas y los conflictos suelen ser ejemplares, tal como los títulos de corte sentencioso.

Si no vieran las mujeres reúne todos los rasgos que caracterizan al subgénero pero nos detendremos no tanto en ellos como en la escritura, adecuada a los aspectos genéricos de la comedia palatina. Esta pieza está articulada sobre la refuncionalización de varios discursos y la acumulación de algunas estrategias dramáticas, cuya eficacia había probado Lope de Vega en obras anteriores⁵; su compleja escritura lleva a pensar que constituye una especie de banco de pruebas donde el poeta ensayó un nuevo modelo de escritura dramática, donde conviven la estética del barroco, crónicas poco confiables —a partir de las cuales se intenta iluminar la historia cercana—, la cultura popular y la cultura áulica, así como los diferentes géneros literarios.

Esta comedia parecería tener entonces, una finalidad estética. Enrique Rodríguez Baltanás (1988), estudia un tipo de comedias a las que denomina *paraliterarias*; ese corpus acotado que incluye *SNVLM* presentan "descuidos en su construcción" y afirma que esas obras no aportan nada sustancial al género dramático; sin embargo, Carmen Hernández Valcárcel (1990) al estudiar los cuentos en la obra dramática de Lope de Vega postula que *SNVLM* —junto con otras del mismo período de composición— sirven de marco a varios cuentos y de ese modo constituye una "estructura de estructuras". Se puede afirmar, que los propósitos estéticos del poeta son evidentes en toda su obra, no importa el género en que incursione. Toda la producción de Lope de Vega, aún las comedias menos logradas, según Felipe Pedraza (1996) tiene "aciertos parciales, versos brillantes y momentos de emoción"; plantea asimismo que, como el corpus de comedias articula una serie de fórmulas dramáticas intercambiables, la originalidad del poeta debe buscarse en su sistema dramático y no en cada una de las comedias. Joan Oleza (2003) nota que las últimas comedias palatinas de Lope se resuelven según una clave más dramática que cómica, quizás en "una especie de dignificación literaria"; *SNVLM* da cuenta de algunas rupturas respecto de las constantes del género, al que el dramaturgo dota de diferentes posibilidades. Analizando las diferentes aportaciones críticas debemos decidir si esta pieza de Lope de Vega es una comedia paraliteraria o una obra innovadora dentro de su modelo dramático en evolución; para ello debemos buscar *cum grano salis* todos los indicios que el Fénix diseminó en el texto.

En primer lugar se observa que *SNVLM* reitera todas las fórmulas dramáticas señaladas por Pedraza (secuencias, motivos y estructuras esenciales del modelo impuesto a partir de *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*) pero con variantes propias de la madurez dramática de Lope. Creo, como el crítico español que Lope de Vega fue capaz de reflexionar acerca de la literatura mientras incorporaba a su escritura dramática hallazgos tan interesantes como para detenernos en su construcción, de la que sólo esbozaré algunas de las estrategias más relevantes.

Mito e historia

pérdidas de seres amados y aún el resentimiento ante el aparente olvido de su obra dramática.

⁵ Muchas de estas estrategias, como la acumulación de los apartes, las escenas paralelas y contrapuntísticas serán utilizadas con gran maestría por Tirso de Molina, Calderón de la Barca y Rojas Zorrilla.



El amor y los celos originan la trama que se complejiza apenas se plantean los temas del honor y el poder. Federico, el galán, como privado del emperador conoce el camino que recorrerá su señor y temiendo los impulsos amorosos del personaje regio, solicita a Isabela, su enamorada, que permanezca lejos de la mirada de Otón; sin embargo, la curiosidad de la dama es el poderoso motor que pone en marcha la intriga. Lope de Vega en esta comedia reescribe el mito de Eros y Psique, otorgándoles a las acciones de ver y mirar el mismo valor simbólico que en la antigua historia de dioses y hombres.

La pieza conserva varios mitologemas, la pareja de enamorados, la prohibición de ver, la curiosidad de la mujer, la advertencia del castigo y las pruebas que deben superar para lograr la felicidad. Una de las innovaciones se da a nivel de los personajes, ya que el emperador opera como una Venus comprensiva y generosa, y ejerce su poder como un príncipe modélico.

Si bien el relato de Apuleyo⁶ proporciona la base de la intriga, existe una vaga referencia histórica⁷. El personaje del príncipe está trazado sobre los rasgos más notables de Otón I —llamado el grande— rey de Alemania, Italia y luego emperador germánico; educado como un caballero fue un sabio dispensador de justicia que supo ganar el beneplácito del pueblo. El personaje, en diálogo con sus nobles, pregunta por Italia, España, Hungría, recuerda luchas donde resultó victorioso, lo que permite una mínima contextualización; a pesar de esas referencias, el emperador adquiere mayor verosimilitud a partir del momento en que algunos de sus rasgos recuerdan a otro Emperador más cercano en el tiempo y en el espacio, Carlos I.

El título y sus variantes

Incluir el título o variantes del mismo en momentos estratégicos de los diálogos, particularmente en los versos finales, era una práctica habitual de los dramaturgos del Siglo de Oro.

SNVLM desarrolla un campo semántico acorde con el mito sobre el que está trazada; en *El asno de oro*, Psique transgrede la prohibición del marido invisible, lo contempla mientras permanece dormido y a la luz del candil, la magnitud de la belleza que se le revela la convierte en una víctima del amor, pues debe afrontar el abandono del amado y los celos de Venus. Sólo el sentimiento nacido de la contemplación mutua podrá redimirla: como en la comedia, en el protocuento clásico triunfan los enamorados.

El texto de Lope registra treinta y cinco ocurrencias en las que el título, así como sus variantes, amplificaciones y justificaciones, aparece aludido. Los términos más reiterados en juegos de ingenio y en metáforas son ver, mirar y curiosidad. El uso de los dos verbos citados describe la situación generada por la dama ante el deseo de ver y de ser vista.

⁶ *El asno de oro*, libro IV (XXX-XXXV), Libro V (I-XXIII).

⁷ Oleza (2003) habla de ambientación pseudohistórica que si bien no remite a personajes o acontecimientos históricos, menciona nombres, lugares o acontecimientos que evocan otros que sí lo son. A diferencia de las comedias palatinas del primer período de producción lopesca, esta “contaminación de lo maravilloso propio del género” con hechos o nombres conocidos por el espectador provocaría un acercamiento de lo ficcional a la experiencia del respetable.



El disfraz

Las comedias del período Lope-preLope incluyen el disfraz como una de las estrategias de la intriga y en ocasiones contribuye a dar mayor comicidad a las situaciones. Esta obra cuya producción dataría de 1632 ó 1633⁸, también utiliza el disfraz con diversas funciones: en el plano de los personajes, Isabela finge ser una labradora y Otón dice ser el privado del emperador; en el plano de las motivaciones, Federico e Isabela dicen no amarse con el propósito de provocar mutuos celos; en el plano de las situaciones, Federico finge delante del emperador no amar a mujer alguna y luego simula amar a Fenisa, Isabela no tener compromiso sentimental ante su padre y el emperador. Si bien Oleza (2003) considera que "la máscara identitaria queda reducida a un artilugio fugaz", el disfraz aquí tiene variantes: es traje, ficción, máscara y artificio que permite complicar la acción, tensar las situaciones o propiciar la peripecia.

Los discursos culturales

Aunque el texto dramático rescribe el mito conocido del amor que vence pruebas y dificultades hasta lograr la unión de los amantes, el emperador, para movilizar la acción propone un debate a la manera medieval sobre cuál es la mayor pasión del hombre (ira/amor). Sin embargo, pronto se abandona ese modelo medieval para insertar en el tejido textual disquisiciones filosóficas provenientes del platonismo y neoplatonismo, chistes conceptuales, discursos amorosos profusamente adornados de imágenes y recursos retóricos. No faltan los refranes — o las frases ingeniosas con apariencia de refrán—, un *ars amandi* verbalizado con una retórica moderna ni el recuerdo de los textos poéticos canónicos. El ámbito inicial donde se da el encuentro amoroso —"campo" acota el texto— recrea el mundo pastoril desde la estética barroca; los modelos de Teócrito, Virgilio y Garcilaso de la Vega se complican, varían y complejizan a partir de un discurso poético más acorde con el que los ingenios de la corte utilizaban en ese momento para componer sus obras.

Carmen Hernández Valcárcel, al detenerse en esta comedia alude a la recopilación de cuentecillos —de origen culto o popular— que se insertan en el discurso de los personajes y permiten detener o retardar la acción. *SNVLM* incluye en total siete cuentos, uno de ellos mitológico, que dialoga con la historia de los protagonistas⁹; dos, son narrados por el emperador y Federico; los cuatro restantes, de clara raigambre popular, están en los diálogos de Tristán y Flora, los graciosos.

Lope de Vega incorpora otros microrrelatos que funcionan como ejemplos y breves referencias a mitos. Los ejemplos son cuatro: a) el del bandolero, narrado por el galán para entregar su vida y sentimiento a Isabela; b) el que alude al mito de Paris y Elena, a partir del cual Federico marca su rol así como los de Isabela y Otón; c) el de Aristóteles que sirve de argumento al Emperador para convencer a Federico de las bondades del amor y d) el de la fiera con rostro humano que permite al galán demostrar a la dama su conducta. En cuanto a

⁸ Castro y Rennert (1969) dicen que fue representada en Aranjuez el 1º de mayo de 1633, por Luis López y por Juan Martínez el 5 de octubre de 1635.

⁹ Se trata del cuento de Palas, Marte y Venus, dioses que forman parte también del mito de Eros y Psique, con lo que la trama que viven simples mortales, se carga de nuevo significado.



los mitos aludidos, son seis (Cupido, la canícula, acuario, Dafne y Apolo, Adonis y el jabalí, Venus y Vulcano); como sucede con los ejemplos, son cultismos explícitos que embellecen los parlamentos de los caballeros. Su inserción en el texto dramático da cuenta de la maestría alcanzada por Lope de Vega no sólo para unificar diferentes discursos culturales sino también para parodiarlos.

Los apartes

Si bien los apartes¹⁰ son parte legítima e integral de la obra, esta comedia presenta un número elevado de realizaciones a partir del momento en que el emperador Otón contempla a Isabela mientras permanece oculto en el monte. Con mayor frecuencia representan el silencio del fuero íntimo, cuando dan cuenta de los sentimientos o matizan lo verbalizado por ese u otro personaje, pero resulta novedoso el empleo de ciertos apartes *in voce*.

El amor oculto de Federico por Isabela origina un doble comportamiento del caballero, quien ante el emperador debe fingir que no tiene sentimientos amorosos y ante Isabela sufrir el embate de los celos. Hay dos escenas que implican dos planos de realización, dos personajes dialogan, mientras que en un espacio próximo se produce otro diálogo entre uno de esos personajes y un tercero. El uso de esta forma del aparte permite impulsar la trama mientras dota al público de un conocimiento total de la intriga; este recurso afecta la construcción de una larga secuencia cómica cuyo tema son los celos, allí las réplicas se articulan sobre la técnica de contrapunto, como en la música barroca.

Conclusiones

Esta comedia palatina compleja y a la vez perfecta, es un magnífico ejemplo de cómo el dramaturgo escribía pensando en las competencias de su público.

Tanto el espectador culto como el formado en el corral disfrutarían, a pesar de los cambios de vestuario exigidos por las circunstancias y el decoro de los personajes (trajes de corte, de camino, disfraces), de una obra no tanto visual como auditiva. Pocas obras dramáticas de Lope de Vega tienen una construcción tan literaria, en el sentido de utilizar textos previos ajenos a su pluma para diseñar la intriga y el esquema de personajes en un perfecto trabajo de reescritura.

Si el texto está articulado sobre el mito de Eros y Psique, lo hace sobre una variante relacionada con el par de opuestos que define el género de la comedia (amor/ celos, honor/ poder), con lo que la trama se actualiza y adquiere verosimilitud. Por otra parte, la acción cobra impulso cuando el emperador plantea una disputa de tipo medieval, cuando el galán debe obedecer a su señor buscando a quien amar, ocultar su amor por Isabela y no despertar

¹⁰ Me resulta productiva la siguiente definición: "El aparte es un parlamento corto que se habla en el momento en que otros personajes se hallan en la escena. Generalmente expresa éste de un modo audible lo que el personaje está pensando o lo que sabe que los demás personajes no saben, y lo que el dramaturgo quiere que el público, pero no los demás personajes, sepan o escuchen". Rafael Novo (1958: 311-336).



los celos reales mientras sus propios celos —y los de la dama— producen tanto escenas emotivas, como de alta comicidad.

La acción que comienza en el campo permite la recreación del mundo pastoril estilizado por Garcilaso de la Vega, sin embargo el discurso sobre la naturaleza y el amor, así como el diálogo amoroso —tanto en el campo como en la corte— no es renacentista sino barroco, por lo que el modelo vuelve a adaptarse al período de producción y al horizonte de expectativas del respetable.

Lope de Vega compone una obra barroca cuyo discurso dramático presenta estrategias novedosas, variedad y profusión de intertextos, discursos culturales y signos teatrales. Del mismo modo que hoy reconocemos fragmentos del tejido textual de diversos momentos de la serie literaria española, el público oía cuentos tradicionales o mitológicos que cumplían con su función de entretener y enseñar, pero refuncionalizados permitían verosimilizar el lenguaje artificioso de los cortesanos. El ambiente lúdico creado por el disfraz, los apartes cómicos, las escenas en dos planos, los contrapuntos producidos en los hemistiquios de un mismo verso dicho por dos personajes, son también recursos propios de la escritura barroca.

Esta comedia autorrefiere el título de un modo diverso a otras obras del mismo autor, se diría casi de un modo musical, ya que las realizaciones y variantes, eje estructurante de algunas escenas de intenso lirismo, constituyen un *leit motiv* que atraviesa en particular el discurso de los protagonistas y en menor medida el de los graciosos¹¹, aunque en clave humorística.

Luego de todo lo expuesto, podemos afirmar que *Si no vieran las mujeres* no es una obra paraliteraria porque no se limita a buscar un efecto estético, sino que se trata de un nuevo modo de escribir la comedia palatina, expone la originalidad del sistema dramático del poeta (Pedraza, 1998) y frente a las otras obras de materia palatina del período Lope-postLope es la más cercana al esquema de la comedia. En esta pieza, importa más la apelación a la competencia literaria del público que la localización imprecisa de la acción o la intriga basada en la fantasía. Lope de Vega se supera a sí mismo, proponiendo un modelo nuevo, distinto del que lo convirtiera en el poeta preferido de los corrales, porque su obra siempre estuvo sujeta a evolución, acorde con las necesidades de su genial capacidad creadora y los rumbos hacia los que la escritura dramática iba transformándose.

Así como Velázquez se retrata en *Las meninas*, Lope de Vega deja oír su voz a través de Belardo, el viejo labrador capaz de expresarse ingeniosamente con nobles y plebeyos. El heterónimo de Lope, que circula tanto en el romancero como en otras comedias¹², en esta pieza tiene varias funciones: describe la monarquía ideal cuando retrata al emperador sin conocerlo, presenta a las damas, defiende a quien sufre el destierro a causa de las calumnias generadas por la envidia y pide retribución; cuando se traslada a la corte, lamentando ser un criado, alaba la vida en la aldea, pero también describe los efectos del amor y se transforma en el tercero entre el emperador y la dama¹³. Los versos donde Belardo alude a su avanzada edad iluminan la comprensión total de la obra:

¹¹ Tristán lleva el peso de la comicidad más directa, pero Belardo, el villano que se traslada a la corte se erige en una voz cómica no exenta de ironía.

¹² Suele personificar a un jardinero.



¿No habéis visto un árbol viejo,
Cuyo tronco, aunque arrugado,
Coronan verdes renuevos?
Pues eso habéis de pensar,
Y que pasando los tiempos,
Yo me sucedo a mí mismo.

El villano ingenioso, instrumento a través del cual emerge la voz autoral, confirma la hipótesis de que esta comedia no es un mero ejercicio de escritura dramática, sino que propone en forma explícita un ejemplo diferente de un modelo dramático en evolución.

Bibliografía

- Castro, Américo y Hugo Rennert (1969). *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya.
- Hernández Valcárcel, Carmen (1992). *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger - Universidad de Murcia.
- Vega y Carpio, Lope de (1637). *La Vega del Parnaso*, Madrid, Imprenta del Reyno.
- Novo, Rafael (1958). "Las técnicas del teatro. La actuación teatral". Guillermo Díaz Plaja (dir.), *El teatro. Enciclopedia del arte escénico*. Barcelona, Noguer: 311-336.
- Oleza, Joan (1986). "La propuesta teatral del primer Lope de Vega". J. Oleza (ed.), *Teatro y prácticas escénicas. II. La Comedia*. London, Tamesis Books: 251-308.
- (1997). "La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del *Arte Nuevo*". *Edad de Oro XVI*: 235-251.
- (2003). "El Lope de los últimos años y la materia palatina". *Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata. Criticón* 87-88-89: 603-620.
- (2004). "Las opciones dramáticas de la senectud de Lope". José María Díez-Borque y José Alcalá-Zamora (coord.), *Proyección y significado del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción cultural exterior: 257-276.
- Pedraza, Felipe (1996). "En el taller de Lope: secuencias y motivos tópicos en *Las paces de los reyes*". José Berbel y otros (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses/ Diputación de Almería: 203-221.

¹³ Los parlamentos de Belardo llevan la ideología autoral, de modo que la vida del personaje puede leerse decodificando la clave autobiográfica.



IX Congreso Argentino de Hispanistas
"El Hispanismo ante el Bicentenario"



- (1998). "Algunos mecanismos y razones de la rescritura en Lope de Vega", *Criticón* 74: 109-124.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. y Rafael González Cañal (eds.) (1997), *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1996*. Almagro, Festival de Almagro/ Universidad de Castilla-La Mancha.
- Profeti, María Grazia (1997). "El último Lope". Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal (eds.), *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1996*. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha: 11-39.
- Rodríguez-Baltanás, Enrique J. (1988). "Literatura y paraliteratura en el teatro de Lope de Vega: hacia un nuevo deslinde en la producción dramática del Fénix", *Rlit* L: 99.
- Rozas, Juan Manuel (1990). "Texto y contexto en *El castigo sin venganza*". *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Castalia: 355-83.
- Villarino Marta (2004). "*El desprecio agradecido*, una comedia urbana de Lope de Vega". Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso (eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación internacional de hispanistas. New York, 16-21 de julio de 2001. II Literatura Española Siglos XVI y XVII*. Newark (Delaware), Juan de la Cuesta - AIH - The graduate center - Fundación Duques de Soria: 581-587.
- (2005). "*El guante de doña Blanca*. Una comedia palatina de Lope de Vega". Melchora Romanos, Ximena González y Florencia Calvo (eds.), *Estudios de teatro español y novohispano* (3. Lope de Vega), Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA) - AITENSO: 195-204.
- Weber de Kurlat Frida (1976). "Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope de Vega y su época". *Segismundo* XII: 111-131.