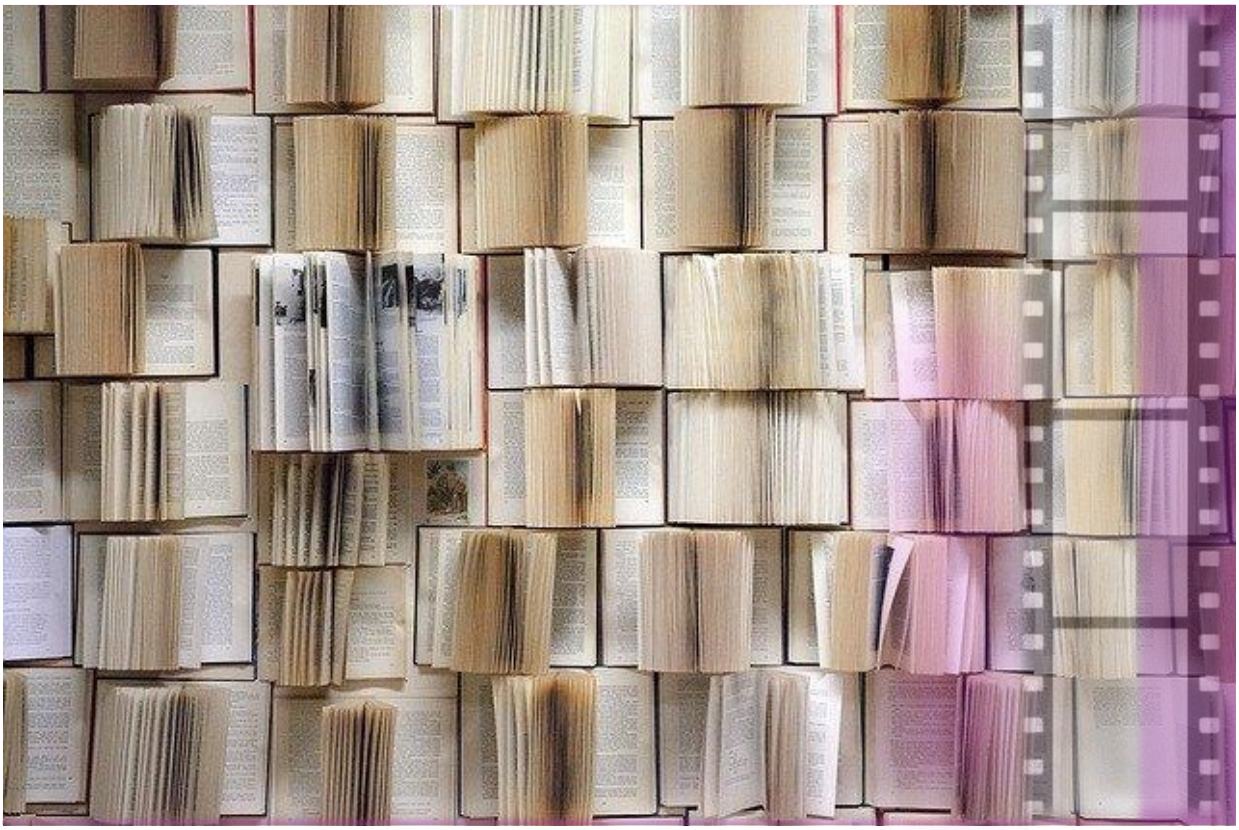
Les Langues Néo-Latines



Concours 2025

Complément au n° 411 de la revue
***Les Langues Néo-Latines* (décembre 2024)**

Société des Langues Néo-Latines
Centre Culturel Espagnol de Rennes
ISSN 2677-2930

POUR CITER CE DOCUMENT :

Concours 2025, C. Marion-Andrès (éd.), décembre 2024, ISSN 2677-2930. ©Publications numériques de la Société des Langues Néo-Latines, Complément au n° 411.
URL : https://neolatines.com/slnl/wp-content/uploads/complement_411_SLNL.pdf

TABLE DES MATIÈRES

Complément n° 411 (numérique)

MILAGROS TORRES
Bellezas de la opilación: Eros, barro, fisiología y dramaturgia en *El acero de Madrid* 5

Ce volume complète le numéro 411 de la revue de la SLNL dont vous pouvez faire l'acquisition sous deux formats : format numérique ou format papier. Pour ce faire, rendez-vous sur le site de la S.L.N.L [https://neolatines.com/slnl/], cliquez sur « Vous abonner / commander un numéro » et faites votre choix.

N° 411 (imprimé)

DANIEL LECLER
Éditorial

Dossier
Lina IGLESIAS, Dedans vs dehors : une spatialisation de la tension historique dans *La caída de Madrid*, de Rafael Chirbes

Thomas STEINMETZ, L'analyse filmique au Capes : *El caso Padilla*

Almudena DELGADO LARIOS, L'isthme de Panama et les enjeux internationaux à l'époque des impérialismes (1870-1914)

Joséphine MARIE, *Sab* à la croisée des champs culturels : épigraphes, héritages et créations

Philippe MEUNIER, « Madrid me mata » : *La celosa de sí misma* ou les pièges de la fiction théâtrale

Lirios MAYANS, *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes : portraits d'une éducation sentimentale sous le franquisme

Cecilia KATUNARIĆ NÚÑEZ, Culture pop et oralité folklorique : empreintes littéraires du néogothique chez Mariana Enriquez

Paula KLEIN, De la maison hantée à la maison « occupée » : réécritures de l'invasion et de la disparition chez Mariana Enriquez

Chronique pédagogique
César RUIZ PISANO, Et si vous rejoigniez l'Éducation Nationale en tant qu'enseignant contractuel ?

Chronique linguistique
Lauro CAPDEVILA, Prenons-le au mot... La langue espagnole, trois poètes et quelques autres III. Le début du XXe siècle : Rubén Darío

Comptes rendus
Claude ESTEBAN, *Par-delà les figures. Écrits sur l'art, 1964-2006*
Xavier Bruel et Paul-Henri Giraud (éd.), préface de Pierre Vilar (Juan Carlos Baeza Soto)
Costanza JORI, Corinne LUCAS FIORATO, Jennifer RUIMI, Hélène TROPE (dir.), *Professions et métiers du sang dans l'Europe romane des XVe- XVIIIe siècles* (Roxane Poullard)

BELLEZAS DE LA OPILACIÓN: EROS, BARRO, FISIOLOGÍA Y DRAMATURGIA EN *EL ACERO DE MADRID*

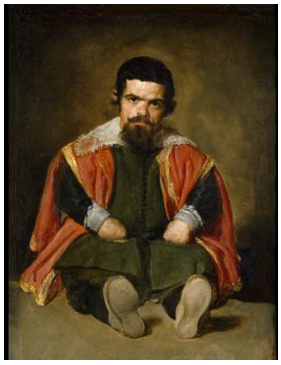
MILAGROS TORRES
Université de Rouen Normandie (EA 4705)

A la memoria de Maggie Smith, que hubiera representado una admirable Teodora

Pocas veces la *inventio* teatral habrá llegado más lejos en el arte de conjugar la representación del cuerpo por dentro, de los aspectos más osados y más escondidos de la fisiología, y el arte dramático, con la magia que permite, que en lo que se lleva a cabo en *El acero de Madrid.* En esta comedia urbana de madurez, Lope poetiza uno de los aspectos más íntimos de la actividad corporal, digámoslo claramente, del estreñimiento y por lo tanto de la defecación, y ello en el universo femenino, lo que representa una audacia suplementaria en el contexto social de la comedia áurea. El motivo que sustenta el armazón de la pieza, tanto en su poética más esencial como en la caracterización de los personajes, en los recovecos de la acción de esta comedia llamada de intriga, en los recursos cómicos espectaculares es claro: se trata del motivo de la falsa opilación, la provocada por una costumbre ligada a la búsqueda de una belleza forzada en la piel de las mujeres, por las mujeres, tomando barro para favorecer la palidez. Todo, absolutamente todo el entramado de la pieza depende de ello. "Niña del color quebrado/ o tienes amores o comes barro", dice la cancioncilla que subyace a la invención, y que, como en tantos casos, Lope utiliza como elemento clave de la inspiración inicial. Recordemos además antes de seguir adelante que la utilización simbólica *in absentia* de la materia fecal en la comedia no funciona como la escatología que el propio Lope utilizó en su teatro con objetivos abiertamente cómicos y grotescos en otras comedias, sobre todo del primer Lope, como por ejemplo en *Las ferias de Madrid* o *El lacayo fingido*, y mucho menos como la escatología quevediana; se trata de otra cosa.

La preocupación por el cuerpo y sus funciones en los Siglos de Oro es creciente e invade los campos de la medicina y de la ciencia en general, así como el arte. Los aspectos corporales marginales, extravagantes, prodigiosos, admirables, sorprendentes, monstruosos fueron tema recurrente en la pintura del Barroco, en particular en Velázquez y Ribera; recordemos los enanos representados en los bufones de Velázquez o *El niño cojo* de Ribera, por citar solo dos ejemplos admirables. Se observa en el segundo caso el contraste turbador ligado a la emoción del que contempla entre la sonrisa campechana del niño en la parte superior del retrato y el pie cojo abajo, en la parte inferior de la tela[1].

El niño cojo, José Ribera



El bufón El Primo, Diego Velázquez

El Niño de Vallecas, Diego Velázquez

De igual modo, la tristeza en la mirada de los bufones contrasta con la funcionalidad cómica de su oficio en la corte, ligada con las mismas particularidades muchas veces degradadas de sus cuerpos, que Velázquez elevó a categoría estética sin juicio de valor. Citemos para terminar el caso de la llamada *La Monstrua*, Eugenia Martínez Vallejo bufona de la corte de Carlos II, pintada por Juan Carreño de Miranda, tanto vestida con lujoso traje rojo anaranjado, que pone de relieve su elevado peso, manifiesto en el desnudo con hoja de parra cubriendo sus partes pudendas y que recuerdo con especial emoción pues constituyó la ilustración del coloquio para el que escribí mi primer artículo sobre erotismo en el primer teatro de Lope, en la Universidad Autónoma de Madrid[2].

[1] Ver al respecto Claudine MARION-ANDRÈS, "Les rires équivoques de portraits (Ribera, Vélasquez, Murillo)", *Les langues néolatines*, n° 380, febrero 2017, p. 41-54.
[2] Ver Milagros TORRES, "Algunos aspectos del erotismo en el primer teatro de Lope", *Edad de Oro*, 9 (1990), p. 323-333.

Eugenia Martínez Vallejo, desnuda
Juan Carreño de Miranda

Eugenia Martínez Vallejo, vestida
Juan Carreño de Miranda

En otro orden de cosas, dentro del marco religioso, el cuerpo demacrado se estira y retuerce en el martirio de San Bartolomé, o se abre mostrando su interior en *Lección de anatomía*, de Rembrandt.

La lección de anatomía du doctor Tulp, Rembrandt

En todos los casos hay algo común en el funcionamiento de la imagen y de su recepción, la movilización de una especie de *admiratio* inversa que turba y atrae, apena y complace, todo a la vez.

Como Stefano Arata destaca en su utilísima introducción a su gran edición de *El acero de Madrid*:

> El fenómeno de las opiladas y la moda de tomar el acero dieron lugar a un breve pero afortunado tema poético, que podríamos llamar la *falsa opilada.* Una de sus primeras manifestaciones es la canción anónima "Niña del color quebrado", publicada en 1589 *Flor de varios romances nuevos y canciones*:

Niña del color quebrado
o tienes amores o comes barro.
[…]
Hablando al sereno
la noche entretienes,
o tu cuerpo tienes
de búcaros lleno,
que como veneno
al vientre encamina,
la barriga empina
y ensancha el costado,
o es de fuego ardiente
o de agua fría.
[…]
que aunque comes yeso
lo echarás con hueso
su tiempo llegado[3].

Se puso de moda el buscar la blancura extrema de la piel en las damas y para ello tomaban barro, arcilla, lo que producía la llamada opilación, es decir, una especie de anemia cuya consecuencia era la palidez de la piel, pero también, entre otras consecuencias médicas, el estreñimiento. Como Arata aclara:

> El barro se podía comer en pastillas confeccionadas con azúcar y ámbar o directamente rompiendo las vasijas de casa, entre las cuales las más preciadas eran los búcaros portugueses de Estremoz[4].

La receta médica que consistía en tomar agua acerada para curar la opilación, se convierte en nuestra comedia en elemento central de su arranque, organizando inmediatamente la caracterización de los personajes en torno al médico fingido, Beltrán, criado de Lisardo, el galán, que será médico de amor, como es frecuente, pues en realidad todo ello es una estratagema para que la dama, Belisa, pueda salir de casa a pasear curativamente y ver al hombre al que ama, Lisardo, un noble no muy adinerado. El asociar la opilación con el mundo femenino y con la temática amorosa constituye un modo nuevo

[3] Lope de VEGA, *El acero de Madrid*, Stefano Arata (ed.), Madrid, Castalia, 2000, p. 31. En la elaboración del trabajo, utilizaremos la edición de Arata (Castalia), y la oficial para la *Agrégation*, la de González-Barrera (Cátedra). Para las citas del texto, utilizaremos siempre la edición de Cátedra, más accesible, citando únicamente los números de verso. A parte de las citas del texto, las alusiones a una y otra edición se harán de forma abreviada: "*Acero*, Arata", seguido del número de página, o "*Acero*, González-Barrera", seguido del número de página.
[4] *Ibid*. p. 30.

de otorgar protagonismo teatral a la imagen femenina y sus circunstancias, llevando los caminos de la seducción y del deseo por derroteros realmente osados y singulares.

A continuación, abordaremos en once puntos otras tantas claves de lectura para la comedia desde la perspectiva de la representación del cuerpo y de sus dolencias, de la fisiología, como vía de representación del deseo y del amor, estableciendo relaciones semánticas nuevas y explorando nuevos caminos teatrales que abren los ojos del espectador, permitiendo establecer connivencias entre dramaturgo y público, y liberando al mismo tiempo la representación de la femineidad.

1. Madrid y la fiesta

Comienza la comedia con alusiones a la ciudad donde se sitúa la acción; Madrid, como otras comedias festivas como *Las ferias de Madrid* o *El mesón de la corte*, por ejemplo, las dos anteriores pertenecientes a la producción del primer Lope. Era Madrid fuente de inspiración teatral, pues se había convertido en capital, y se había transformado en hervidero de transacciones comerciales e intercambios de todo tipo, de paso de viajeros y visitantes, lugar también festivo, propicio al trato entre las gentes y al encuentro amoroso. El situar la acción en Madrid no es casual, pues es además la ciudad de nacimiento del Fénix, famosa por la intensa actividad teatral de sus corrales, en la que Lope es pieza esencial desde que en el decenio de los ochenta se convirtiera Lope en primer dramaturgo de España.

Plano de la villa de Madrid dibujado por Pedro Teixeira Albernaz en 1656, por encargo de Felipe IV

"Desde aquí la podéis ver", dice Lisardo a Riselo, caballeros los dos, situándose en un lugar apropiado para ver la salida de la iglesia en un día de fiesta grande, la de la Cruz, y construyendo así una especie de espectáculo dentro del espectáculo, una *mise en abyme* en la que la salida de la iglesia brindará la posibilidad de admirar al objeto de deseo de Lisardo, a la bella Belisa. La fiesta de la Cruz de Mayo es el marco en el que se desarrollan los acontecimientos, favoreciendo el clima de goce y de disfrute vital al que Lope es tan aficionado desde los primeros momentos de su creación y práctica escénicas. La fiesta implica salir e invadir la calle, espacio de distracción por excelencia, y en ese salir el paseo, se transforma en actividad propicia al encuentro y al cruce de miradas, tan importantes en esta sociedad de las apariencias que es la sociedad áurea, y tan propicia a la mirada seductora y erotizante. La cruz de Mayo sevillana era la más famosa, de ahí el intercambio de réplicas entre Lisardo y Riselo:

RISELO Notable ha estado la iglesia.

LISARDO Este día de la Cruz
ponen cuidado en la fiesta.

RISELO Si viérades a Sevilla
lo dijérades de veras. (vv. 2-6)

Aunque Arata defiende el hecho de que el diálogo y su potencial imaginario es suficiente para dibujar los elementos del escenario festivo, y que "bastaba con evocarlos en el diálogo"[5], nada impide que postulemos que pudieran utilizarse accesorios festivos, fáciles de elaborar, tales como guirnaldas o altarcillos adornados con flores, tal y como se hacía en la realidad exterior al teatro. Estamos ante un teatro en buena medida pobre, con decorados y accesorios reducidos, pero con enorme potencial evocador e icónico, que apelaba a la participación del público en la construcción imaginaria. Nada dice la acotación, como es frecuente en Lope, y todo queda sumido en el misterio bien conocido por los que nos dedicamos a estudiar el teatro de los siglos de oro; no sabemos cómo se realizarían las puestas en escena de la comedia. Pero lo interesante es ver cómo se utiliza

[5] *Acero*, Arata, p. 87. Sobre la utilización de términos y metáforas de la épica de amor en la comedia de capa y de espada, ver p. 56-57. Sobre esta idea fecunda, ver el valioso desarrollo efectuado por Marcella TRAMBAIOLI, *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*, Madrid, Visor Libros, 2015.

el diálogo para evocar ese decorado, como señala Arata, y, por otro lado, la sencillez de los accesorios que el texto, con la inteligencia escénica de su dramaturgo por detrás, y su posible puesta en escena o escenografía permitirían.

Las calles de Madrid, en su barrio del Prado, lugar del paseo y de galanteo por excelencia; se transforman y metamorfosean en escenario de la fiesta, con *columnas, gradas, rejas*; un escenario arcádico, como Stefano Arata señala; "Será la fuerza imaginativa de los jóvenes lo que transformará los elementos constrictivos de la ciudad en una arcadia urbana hecha a la medida del amor"[6]. La salida de Belisa de la iglesia permite el paso del espacio religioso, *in absentia*, al profano, al espacio de la calle, que recibe e ilumina su presencia:

> Cantad lisonjeras, aves
> de las jaulas de esas rejas;
> calles de Madrid, volveos
> prados y alfombras de seda;
> caballos de aquestos coches,
> como animales y fieras,
> haced regocijo al alba,
> que sale vertiendo perlas. (vv. 13-20)[7]

La idea de que el enamorado siempre es poeta, pues "*tota poiesis amatoria est*", lo que quedará declarado poco después, queda plasmado en la descripción que exhorta al magnífico escenario que les rodea a exultar con la salida de la amada: aves, calles, gradas, prados y alfombras son invitadas a rendir homenaje a la dama cantada como el "alba" adornada de "perlas", las gotas de rocío que la visten y hermosean. La aparición excelsa de Belisa es anunciada con entusiasmo por Lisardo, cortando el discurso burlón de su amigo, "y si vuestra dama bella/ viene a ser alba a las doce, harto más parece siesta;" (vv. 26-28):

> LISARDO ¡Quedo, por Dios!... ¡Esta es! (v. 33)

[6] *Ibid.*, p. 88.
[7] Prefiero la puntuación de Arata, para los versos 13-14: "Cantad, lisonjeras aves,/ de las jaulas de esas rejas", coherente sintácticamente y más fluida.

La *exclamatio* indica implícitamente la actitud y gestos de entusiasta discreción en el galán que la llegada de Belisa provoca. La fiesta en Madrid, su ambiente y accesorios, todo ello propicio a la expresión del deseo, instaura el gozo, la ligereza y la alegría en el escenario, instaura la *joie* en términos franceses, concepto que engloba todos los elementos de esa textura feliz con que Lope impregna sus comedias cómicas y la erotización que favorecen. El deseo lopesco más que falta, hueco, *manque* sufriente, en términos platónicos y neoplatónicos, correspondería al deseo *spinoziano*, esto es, "la fuerza de existir y de actuar"[8]. He aquí la acotación muy explícita que precede a la entrada de Belisa y de Teodora, su tía, en el tablado:

> (*Salen Belisa y Teodora con mantos. La Teodora es tía de Belisa y ha de traer un hábito de beata, manga en punta, con una imagen de la Concepción en el escapulario*), entre vv. 33 y 34.

El alba que es Belisa es luz gozosa, "prisión de la noche" (v. 11), como dice el texto, luz que inunda el arranque de la comedia con la fuerza vibrante de la juventud representada por el galán y la dama.

2. Belisa y Teodora

TEODORA Lleva cordura y modestia:
cordura, en andar de espacio;
modestia en que solo veas
la misma tierra que pisas.

BELISA Yo hago lo que me enseñas.

TEODORA ¿Cómo miraste aquel hombre?

[8] Ver sobre estas cuestiones, entre otros trabajos, M. TORRES, "Algunos aspectos del erotismo en el primer teatro de Lope", *op. cit.*; "Trois masques pour Leonarda: voir est toucher dans *La viuda valenciana*", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 29-2 1993, p. 37-50; "Erotismo mesonil en *El mesón de la Corte* y *La noche toledana*, de Lope de Vega", in Luce López-Baralt y Francisco Márquez Villanueva (eds.), *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*, México: Publicaciones de la *Nueva Revista de Filología Hispánica* VII-El Colegio de México, 1995, p. 439-459; "Libertad italiana y triunfo escénico de las mujeres en el primer teatro de Lope: *Los donaires de Matico* y *El lacayo fingido*", *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVII)*, Christophe Couderc y Marcella Trambaioli (eds.), Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2016, *Anejos de Criticón*, p. 37-56. Este último artículo recapitula sustancialmente buena parte de mis trabajos sobre el tema, en particular sobre imagen femenina y erotismo.

BELISA ¿No me dijiste que viera
sola la tierra? Pues dime,
aquel hombre, ¿no es de tierra?

TEODORA Yo la que pisas te digo.

BELISA La que piso va cubierta
de la saya y los chapines.

TEODORA ¡Qué palabras de doncella!
Por el siglo de tu madre,
que yo te quite esas tretas.
¿Otra vez le miras?

BELISA ¿Yo?

TEODORA Luego, ¿no le hiciste señas?

BELISA Fui a caer, como me turbas
con demandas y respuestas,
y miré quién me tuviese. (vv. 34-53)

El perfil bajo impuesto a la dama queda claro en la acotación implícita del comienzo. Desde los primeros versos pronunciados por Belisa y por su tía, es decir, la dama y su ama, a la vez protectora, consejera pero también a su servicio aunque ejerciendo una función cómicamente represora y moralizante, se observa el carácter afirmado y fuerte de la dama, llena de gracejo y de independencia, de deseo de libertad y de deseo sin más, al ver a Lisardo, simulando inmediatamente una caída para poder solicitar la ayuda del galán y el contacto entre sus manos, técnica lopesca que aparecerá más tarde en la conocida escena de *El perro del hortelano* en la que Diana finge caer para poder tocar por vez primera a Teodoro[9]. Lo interesante en la pareja extremadamente atractiva y eficaz estéticamente formada por Belisa y Teodora es que se une al estatuto subalterno la dimensión dominante aportada por el parentesco (tía-sobrina) y por la madurez de la tía. Juventud y madurez o vejez, una oposición recurrente en las comedias cómicas transgresivas en las que el texto teatral y su proyección escénica apuestan por la puesta en tela de juicio del orden, de la norma y del límite, desafiando el deseo al decoro e incluso

[9] Ver C. MARION ANDRÈS, "Y Lope … creó la dama graciosa: el caso de *Los melindres de Belisa*", in MilagrosTorres, Philippe Meunier, Daniel Lecler (éd.), *«¡Qué graciosos desvaríos!»* Modernité de la *Comedia Nueva*. Dramaturgie et personnage féminin, París, Classiques Garnier, Coll. Constitution de la *Modernité*, n° 51, 2024, p. 275-300.

al honor. El guante se interpone entre las dos pieles cuando Lisardo acude a ayudar a la dama:

BELISA Bésoos las manos, señor,
que, si no es por vos, cayera.

LISARDO Cayera un ángel, señora,
y cayeran las estrellas,
a quien da más lumbre el sol. (vv. 54-61)

El dulce y elegante galanteo, lleno de velado encanto erótico entre los jóvenes, se ve interrumpido por el humor que se desprende del freno de la tía, con el juego polisémico sobre el término "caer":

TEODORA Y yo cayera en la cuenta.
Id, caballero, con Dios; (vv 62-63)

La tonalidad cómica se instaura desde el comienzo de la comedia y se apoya en las intervenciones jocosamente severas de la tía: "Ay, mala Pascua te venga!/ ¡Y cómo entiendo tus mañas !/ ¿Otra vez ? ¿Y dirás que ésta no miraste al mancebito?" (vv. 76-79), a lo que la dama contesta insolente y resuelta: "Es verdad" (v. 80). La comedia invertirá progresivamente el papel aleccionador y moralizante de la tía haciéndola cómplice de las estratagemas amorosas y eróticas de Belisa, pues ella también termina teniendo un proyecto seductor.

3. Guante y papel

Sin obstáculo no hay fábula. En el género trágico, el callejón sin salida propuesto por el *fatum* tendrá un final funesto. En la comedia cómica, el obstáculo será motivo de juego, de risa, de estratagema jocosa, sin que ello impida el tan lopesco y teorizado en su *Arte Nuevo* en 1609, "lo trágico y lo cómico mezclado", en medidas diversas según las piezas. Pero lo propio de la perspectiva cómica es el cambio hacia la salida, hacia la solución y hacia la consumación del deseo. Los jóvenes de *El acero de Madrid* llevarán adelante una estratagema, una ficción cómica mentirosa dentro de la acción principal, para salvar los obstáculos impuestos por el decoro y por el orden. La estratagema se apoya en el cuerpo,

falsamente enfermo, de Belisa, y es ella la que inventa una falsa opilación que hay que curar. Retrocedamos por un momento a la tradición poética amorosa que parte del amor cortés en el siglo XII en Europa, pasa por el petrarquismo y Ausias March, para fraguar en los paradigmas renacentistas garcilasianos que toda la tradición posterior seguirá, aportando variaciones. Pensar en una dama que habla de su propia opilación sería impensable en esa tradición, pero en nuestra comedia, y gracias al teatro, a lo que permite el género teatral, esa osadía, esa audacia cómica y poética se produce y coexiste con la red de imágenes petrarquistas que identifican a la amada con la luz, siendo luz y elevación del amante. De tal modo, que, aunque sólo sea para jugar y mentir teatralmente, se junta la imagen de la parte baja del cuerpo femenino, con la alta, en particular con sus ojos y con su rostro, fuente neoplatónica del amor. Fingiendo haber encontrado un guante en la iglesia, en realidad es el de la dama, poniéndolo en la pila de agua bendita, mediante un juego de miradas entre ella y Beltrán, el criado de Lisardo[10], da a entender a este que hay algo escondido en ese guante, un papel:

Muéstrale un guante
Al salir me vio Belisa,
hízome con una estrella
señas, tan linda, que en ella
vieras del alba la risa.
Llegó a la pila del agua,
fingió quererla tomar
y, volviéndome a mirar,
–mira el enredo que fragua–
metió un papel en un guante
y de la cruz le colgó
como perdido, a quien yo
luego me puse delante.
"Mio es", dije a la gente
Que a tomar agua llegaba,
y el sol, que ya caminaba,
volvió la luz a su Oriente.
Rïose de la presteza
y gracia con que tomé
el guante. (vv. 109-127)

[10] Ver el trabajo de Nadine LY, "Valeur et fonction de la troisième personne d'adresse dans la comédie de Lope : *El acero de Madrid*", *Bulletin Hispanique*, 79-3-4, 1977, p. 301-328. Interesante reflexión sobre un uso poco estudiado, el de la tercera persona en el tratamiento entre una primera y una segunda persona, en lugar de Vos o de Vuestra merced, ligado a la comicidad. Ver asimismo, N. LY, *L'Eau ferrée de Madrid*, en *Théâtre espagnol du XVIIe siècle*, I, París, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1994.

Fascinante escena contada, representada por boca del criado, acerca de lo ocurrido dentro de la iglesia, y no visto, escena maestra en el arte de hacer coexistir los símbolos sagrados con lo profano, la pila de agua bendita, y hasta la cruz, con un juego de seducción en torno a un simple guante, accesorio que alaba el gran Tirso[11], que vendrá después y que dialoga con Lope en el temario de *Agrégation*, encomiando la capacidad del Fénix para construir una intriga compleja con accesorios extremadamente simples y pobres, fáciles de encontrar y de utilizar por autores y compañías. El guante, el papel, la mano dan lugar a juegos metonímicos simbólicos de gran refinamiento en los que se mezclan el fetichismo erótico:

> Guante, si con vos no hago
> locuras, es porque quiero
> ver este papel primero
> perdonadme si no os pago
> el ser cubierta importante
> de este precioso favor;
> pobre estaba, pues amor
> pidió limosna en tal guante.
> Pero, ¿qué mucho que en él
> venga el papel que me envía,
> pues allá también cubría
> una mano de papel?
> Y pues por ella le gano,
> y de mano tanta fe,
> con justa causa diré
> que es pliego de aquella mano. (vv. 145-159)

El juego conjuga metáfora, metonimia y símbolo en una locución aguda muy novedosa "mano de papel", que reinventa la blancura petrarquista obsesiva, base de toda la problemática de la pieza, haciéndola casi tangible en el escenario, asociándole con la búsqueda de palidez por métodos patológicos. Se conectan de este modo, pues, como permite de modo exclusivo el arte teatral, signo y referente. Recordemos la importancia simbólica del papel en la poesía de Lope, tan presente en sus *Rimas* de 1602, pues era, con la tinta, su herramienta básica de trabajo.

[11] Ver el precioso trabajo de Philippe MEUNIER, "Pour un espace 'à la lettre' dans *La Celosa de sí misma* de Tirso de Molina", in *Lieux dits. Recherches sur l'espace dans les textes ibériques* (XVIe-XXe siècles), Saint Étienne, Publications de l'Université de Saint Étienne, 1993, p. 153-174.

4. Juego y opilación

Sí, en efecto la irreverencia y osadía de Belisa configuran una dama con un gran atractivo teatral y escénico, pero comparable con otras damas osadas anteriores, pertenecientes al primer Lope y no sólo, y que no corresponden al decoro contrarreformista imperante en el primer tercio del siglo XVII[12]. El embarazo que se produce como consecuencia de ese estallar los límites que los jóvenes llevan adelante en la pieza llevará a un clímax poco frecuente, eso sí, en el proceso, en la evolución de la acción[13].

La carta que Beltrán encuentra en el guante y en la que la dama abre todo un espectro de posibilidades eróticas, es la siguiente, en admirables tercetos, dice la acotación *Lea el papel* (entre vv. 169 y 171):

> "Mientras duerme la envidia de esta tía,
> y la esclavilla, si despierta, vela,
> te escribo a media noche, lumbre mía;
> y pues vivir no puedo sin cautela,
> oye dos cosas que el amor piadoso
> para nuestro remedio me revela.
> Yo voy fingiendo, mi querido esposo,
> que estoy descolorida y opilada
> para engañar un padre tan celoso
> y una tía tan mal intencionada.
> Busca un médico amigo que me vea
> y avísale de todo si te agrada.
> Este dirá que solo quien pasea
> con el acero, aqueste mes de mayo,
> sana de aqueste mal. Porque lo crea,
> Yo fingiré también algún desmayo;
> darame los jarabes de livianas
> cosas, aunque mi amor no teme un rayo.
> Saldré con este achaque las mañanas,

[12] La libertad, osadía y rebeldía de Belisa son consideradas con razón por el editor de Cátedra, Julián González Barrera, como algo llamativo en la caracterización del personaje femenino, citando como punto de referencia a Juana de José Prades y su trabajo de 1963. Sorprende que omita en su bibliografía multitud de trabajos en que muchos venimos rastreando la libertad erótica y libertad *tout court*, valentía, toma de iniciativas, desparpajo, protagonismo en la caracterización y actuación de la dama desde hace más de veinte años; ello queda claro desde la primera carta escondida en el guante. Ver la síntesis bibliográfica propuesta en M. Torres, "Libertad italiana…", *op. cit*.

[13] Ver sobre estas cuestiones C. MARION-ANDRÈS, "Masculinidad animal bárbara y salvaje en el primer Lope. *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia, Los celos de Rodamonte, El ganso de oro*", Seminario Modernidad de la Comedia, Colegio de España, bajo la dirección de Philippe Meunier y Milagros Torres, en prensa.

tal vez a Atocha, al Prado, y tal al Soto[14],
que por ti juzgaré las cuestas llanas.
Y, por si aqueste velador piloto
de mi nave medrosa va conmigo,
No te espantes del hábito devoto:
llévate al lado algún discreto amigo
y dile que con ella finja amores;
quizá me dejará que hable contigo.
Esto me enseña amor, que mis temores
vence con su poder; que amar aprisa
no sufre espacio. Si los hay mejores,
dime tú los remedios. Tu Belisa".

Desde los primeros pasos de su propuesta teatral, las damas de comedia cómica urbana de Lope se han buscado caminos para satisfacer sus deseos: la Leonarda de *La viuda valenciana* inventa un subterfugio para gozar a su amante sin ser vista, otorgando así al tacto la función generadora del amor que tenía la vista; las damas donaire, damas disfrazadas que rebajan su condición social para reunirse y reconquistar a sus amantes y, de paso, convertirse en personajes generadores de la risa, a diferentes niveles, desde el ingenio verbal de sus chistes, hasta el gestual y visual, y ligado con el disfraz o el traje de fiera; las lecciones de danza o de escritura son trasformadas en lecciones de amor por algunas damas, por citar solo algunos ejemplos. En la pieza que nos ocupa, Belisa inventa una falsa terapia curativa para la falsa enfermedad que la aqueja: la falsa opilación permitirá realizar paseos cotidianos para tomar el acero, es decir, el agua de Madrid en la que se añade el metal para, según las creencias médicas de la época, sanar el estreñimiento y las otras secuelas ligadas a la ingestión de barro. Amor, discreción y deseo serán elogiados por el criado, quien califica de "Lindo remedio", la receta sugerida por Belisa '(v. 204). Se convierte así la protagonista en poeta consorte del dramaturgo, autora implícitamente, pues está programando la evolución de la acción.

Implicar en la estratagema a la tía, haciéndola partícipe de la empresa amorosa, abre un dinamismo cómico de gran alcance, otorgando a la figura de la tía un estatuto plural, al que el Fénix nos tiene acostumbrados, en los que se invierte radicalmente la perspectiva represora, haciendo que la representante del orden, genere ella misma desorden. Los espacios, reconocibles por el público madrileño, serán Atocha, el Prado, el Soto, el huerto

[14] Para visualizar la geografía urbana madrileña, ver *Acero*, González-Barrera, p. 112, nota 188 sobre Atocha, Prado, Soto de Manzanares.

del Duque, creando lugares idílicos en la cotidianeidad urbana en los que la opilación se hace condición *sine qua non* del Eros. Curiosamente, esa correlación conceptual está abriendo pistas nuevas y extremadamente osadas en la representación corporal femenina, implicándose la totalidad del cuerpo, que se unifica, la parte alta y la parte baja, cuando en los paradigmas poéticos amorosos convencionales la representación corporal implicaba solo la parte alta del cuerpo, sin perder en ningún momento la compostura poética. La conexión entre opilación y Eros será uno de los mejores hallazgos conceptuales de la pieza, articulando de modo diverso en ambos elementos la parte baja del cuerpo, y de modo implícito, las oquedades corporales bajas, como quedará patente en el embarazo de Belisa al avanzar la acción.

5. Medicina y paseo

Será el propio Beltrán, como decíamos, vestido de médico, en la tradición heredada por los dramaturgos europeos de la *Commedia dell'Arte*, es decir, inspirándose en la figura cómica de *Il dottore*, gran utilizador de latines macarrónicos y de remedios inventados con pomposas resonancias falsamente cultas, figura a la que nos acostumbró con delicia el gran Molière en *Le malade imaginaire*[15]. Se trata, pues, de un recurso recurrente aquí reinventado de forma nueva, en torno a la falsa opilación, con toda la galería de situaciones, reflexiones, juegos verbales con las falsas recetas en latín macarrónico, y, sobre todo, la terapia ligada al paseo, lo que permite metamorfosear la ciudad en arcádico escenario en el que se conjuga el deseo y el trato amoroso con la melancolía provocada por la opilación, junto con el estreñimiento y los desmayos. Parece mentira que Lope acertara hasta tal punto con este recurso teatral que en realidad tiene virtudes curativas y, a la vez, desarrolla todo un panorama de posibilidades escénicas que ponen a la mujer fuera, que sacan a la mujer de la casa, espacio de encerramiento y de

[15] Sobre el hombre disfrazado de mujer en el teatro áureo, recurso mucho menos frecuente que el inverso, ver el artículo pionero de Jean CANAVAGGIO, "Los disfrazados de mujer en la comedia", en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII,* Actas del II coloquio del GESTE, Toulouse, CNRS, 1979, p. 133-152. Ver asimismo las más recientes reflexiones sobre el tema de C. MARION-ANDRÈS, "Mutaciones cómicas y ambigüedad del desenlace en *La serrana de Tormes* de Lope de Vega" (AITENSO, octubre 2015), in Esther Fernández Rodríguez, Alejandro García Reidy y José Miguel Martínez Torrejón eds., *El teatro clásico en su(s) cultura(s): de los Siglos de Oro al siglo XXI*. New York: Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro-Hispanc Seminary of Medieval Studies, 2017, p. 497-516.

poder impuesto por los hombres, padres, hermanos, maridos. El cuerpo se libera en el paseo y se cura, en el marco del engaño, pero, en el fondo se están planteando problemáticas más serias en torno a la relación del cuerpo femenino con el espacio, y, una vez más, el Fénix se pone en la piel de las mujeres, se identifica con ellas, escribe desde su perspectiva. En el paseo hay miradas, trato con la gente, diálogos, y además, el cuerpo se ofrece en espectáculo galante y se mueve en una actividad deportiva apacible y gratuita que esponja el ánimo, como bien sabemos actualmente con la intensificación de dicho ejercicio en la vida moderna. Se trata de uno de los aspectos de la modernidad lopesca. "Para aquesta opilación/ te mandó el doctor andar. (vv. 763-764)", exclama Teodora en el segundo acto. Justo antes la acotación ha indicado con precisión, lo que no es frecuente en Lope, los trajes y adornos que han de llevar las damas durante el paseo por la Carrera de San Jerónimo, próxima al Prado:

> (*Salgan en zapatillas, con sombreros de plumas y las ropas levantadas al uso de Madrid*[16] *Teodora y Belisa, y Leonor en chinelillas con listones*)

Se insiste en la vistosidad y elegancia de los trajes, junto con detalles ligado a las ropas levantadas que descubren la falda que va por debajo, con toda probabilidad, de otro color. Todo ello va adornando la teatralidad y espectacularidad de un arte eminentemente visual. A la insistencia de Teodora sobre el andar, Belisa insiste en la otra dimensión de práctica curativa; obsérvese la diferencia de calzado de Belisa y Teodora, calzado más cómodo, para andar, y Leonor con chinelas:

> Y ver gente y hablar gente,
> y andar con gente, mejor.
> ¿No es esto verdad, Leonor? (vv. 765-767)

Leonor viene a completar el trío paseante; aunque siendo esclava, su complicidad y joven perspectiva la acerca a la primera dama[17]:

[16] Como indica González-Barrera, p. 145, "Por ropas levantadas se entiende la moda cortesana de levantar la falda exterior –la saya– para enseñar la interior", dato tomado de Carmen BERNIS MADRAZO, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V, Madrid*, CSIC, 1962, p. 89.

[17] Ver M. TORRES, "La criada como amiga en el teatro áureo", en "*Ir y quedarse y con quedar partirse*"*: Relaciones literarias entrañables dedicadas a Stefano Arata*, Madrid, Visor Libros, en prensa.

¡Y cómo si es conveniente!
¡Y cómo si es de importancia
a tanta melancolía! (vv. 768-770)

Es hermosísimo el momento en el que Teodora, que no quiere favorecer el trato con hombres de la sobrina, sugiere a Belisa que hable con los árboles, y esta afirma "Lindos consejos me das;/ ¿y responderanme? (vv.787-788). En una muy bella tirada Belisa se dirige a los árboles, tratándoles con sumo respeto, "Señores árboles, yo/ muy buena intención traía de decir la pena mía/ a quien la causa me dio" (vv. 789-792). Surge un juego conceptista en torno al término "acero", clave en toda la pieza, afirmando "el pecho armé con acero/ para dar un filo al mío", con la polisemia riquísima tomada de le expresión consagrada "dar un filo a la lengua", como dice Chanfalla en *El retablo de las maravillas* y agudizar el valor, noción esta última resaltada por el editor[18]. Pero Belisa se enfrenta constantemente con la palabra que obstaculiza y reprime en la tía. Lisardo, que está escondido tras los árboles, responde, cuando ella pide al laurel, árbol del amor por excelencia, que se acuerde de sus males; dice él: "Harelo sin duda ansí/ lo mismo te pido yo". Y sigue el diálogo lleno de picardía y de encanto:

TEODORA ¿Qué es eso?
BELISA El árbol habló.
TEODORA ¿El árbol?
BELISA Señora, sí.
TEODORA ¿Hay tan notable insolencia? (vv. 813)

La escena avanza con la orden de la tía para que la joven se cubra los mantos, obligándola a volver a casa, al encierro doméstico, prometiendo decirle la verdad a su padre, pues se ha dado cuenta del engaño. Las firmes protestas de la joven dama no se hacen esperar, y van bañadas en esa potencia y desparpajo recurrente en las reivindicaciones lopescas, cuando el dramaturgo da la palabra al personaje femenino.

6. Quejas y barro

BELISA Eso sí,
riñe, riñe, no repares

[18] *Acero*, González-Barrera p. 147.

Yo me moriré por ti.
Enciérrame con mi mal,
máteme melancolía,
para mí no salga el día,
¡Plega a Dios que antes de un mes
en otro hábito me vea
tu rigor para que estés
contenta de ver mi vida
donde a Dios pidiendo estás,
que encerrada aun no dirás
que estaré bien recogida!
¡Plega a Dios que crezca el mal
y reviente el corazón,
¡Plega a Dios! …

LEONOR ¿Esto has querido?
¡Mírala ya desmayada!

LISARDO ¡Cayó Belisa !

RISELO Alterada
Está su tía. ¿Qué ha sido? (vv. 833-856)

En medio de la atmósfera festiva y jocosa, se oyen vibrar los matices realmente melancólicos de la voz femenina que denuncia, una vez más, su sumisión y el dolor que ello provoca. El alegato se apoya en la ironía amarga que insiste en el encerramiento y en la monotonía de la vida de las jóvenes damas nobles: "máteme melancolía", "sea todo el tiempo igual". Magnífica formulación esta última en la que se unen la gravedad literaria y la expresión coloquial de quien se queja de uno de los peores males de la historia de las mujeres: el aburrimiento. La caída que sigue, consecuencia del desmayo, instaura nuevamente el recurso gestual en el escenario y pone fin a la queja que llega a su clímax. La "gota coral" que Belisa pide irónicamente que le dé corresponde a la epilepsia y, en todo caso, la escena es una muestra magistral de esa armonía y mezcla de las burlas-veras en el tratamiento de temas graves con ligereza, y de temas ligeros poniendo de relieve una fuerte gravedad latente. Los caballeros se aproximan, se produce el simbólico toque de manos que sigue a menudo a las caídas teatrales y el símbolo se concentra en la sortija de corazón que Lisardo le pone en el dedo a Belisa para curarla, gesto premonitorio del desenlace.

La potencia simbólica de los accesorios llega a su culmen cuando, al buscar una vasija para coger agua en la fuente, le sacan a Belisa de la manga un barro; dice la acotación; "*Sáquele de la manga un barro*" (entre vv. 883-884). Esta es la fuerza visual y material

que el teatro permite; el accesorio está ahí, bien visible y tangible, y su potencia simbólica, con una fuerte carga cómica debida a la ridiculización de la maniática costumbre de ingerir barro, se multiplica en el gesto.

La secuencia toma fin con el acudir de Beltrán a por agua a la fuente, y es bien conocida la connotación erótica de la fuente y del agua en la poesía tradicional. Eros avanza como el que no quiere la cosa, los cuerpos se van aproximando cada vez más, y la ida e Beltrán es aprovechada por Lisardo para susurrar algo al oído de su amada, para poco después representarse en el escenario el abrazo, uno de los gestos eróticos máximos que implica don amoroso y erótico total, como ocurrirá más tarde. Los versos juegan ya con el dardo de una abejita, Lisardo mismo, que susurró al oído de la dama palabras curativas, dice la acotación "Despierte" (vv. 898-899) y que está prefijando el don erótico definitivo que llevara el enredo al tercer acto y a sus consecuencias de peso.

7. La beata y el deseo

Según va avanzando la comedia, la beata descubre del todo el engaño tramado por los jóvenes y el falso médico, exclamando la tía "Ya entiendo la opilación" (v. 1000), al ver a los jóvenes amantes, cuando dice la acotación

> *Vuelva la tía la cabeza y vea abrazarse Lisardo y Belisa* (vv. 993-994)

El armazón moral de la beata cae al suelo cuando comienza a percibir la posibilidad de un galanteo con Riselo, quien quiere de este modo ayudar a su amigo, despistando a la tía, hasta el punto de que es ella quien, respondiéndole, comienza a seducirle cómicamente: "No digo, sino si acaso/ sois casado" (vv. 1013-1014). A lo que Riselo responde en un aparte indicado por el paréntesis: "(Sal quiere este huevo)" (v. 1021). Se teatraliza aquí ese tópico de la literatura barroca de la sexualidad y el amor en las mujeres viejas, que tantos y tan sabrosos resultados han dado en la poesía y en el teatro. El tema en la poesía tiende a marcarse con lo jocoso y burlesco, con lo osado y francamente procaz, mientras que en el teatro las medias tintas protegen al tema sin dejar que caiga en

registros que serían incompatibles con otros más elevados y refinados en el texto teatral. El arte dramático áureo permite un equilibrio eficaz en estas cuestiones.

Los posibles amores de la beata con Riselo dan escenas sabrosas que cobran mayor interés cuando las comparamos con la primera descripción de la tía como monstrua por Lisardo:

LISARDO Una tía, que pudiera
ser agüela de la envidia,
porque es entre fraila y dueña:
águila de medio arriba:
de medio abajo, culebra.
Todos mis intentos muda,
Ni hablarla ni verla deja,
escribir es imposible:
con más ojos que Argos vela. (vv. 88-96)

Sin embargo, así se despide de su potencial amante Riselo, cuando este osa hablar de su cuerpo, de sus pechos en particular, alabando su inventada belleza y burlándose a la vez (vv. "esos pechos a quien paga/ pechos amor cuando juega"):

¡Jesús no pase adelante!
¿Cómo a mujer semejante
Habla en amores, señor?
Levantareme. ¡Ay, Dios mío!
¿Es esto lo que hoy recé? (vv. 958-961)

Para rematar el jugueteo temiendo su olvido e indicándole donde se encuentra su casa, tras exclamar "¡Qué notable tentación!" (v. 973), "Véngame siguiendo agora/ y nuestra casa sabrá" (vv. 1037-1038).

El cambio en la actuación, actitud y caracterización de la beata es un elemento esencial de la comedia de intriga, pues permitirá establecer un paralelismo en el proceso amoroso[19] que favorezca el amor más digno de ser defendido a ojos del dramaturgo, es decir, el amor entre los amantes jóvenes. Pero la evolución de la beata, cuyo término parte de las comunidades espirituales heterodoxas del siglo XVI, más tarde perseguidas por la Inquisición por sus excesos sexuales justamente, para revestirse de una connotación

[19] Ver sobre el sistema de los personajes Christophe COUDERC, "Sobre el sistema de los personajes en *El acero de Madrid*, de Lope de Vega", *Criticón*, 87-88-89, 2003, p. 189-199.

negativa que identifica al personaje con la falsa devoción y con su función represora. Probablemente el público no conociera o hubiera olvidado ese primer significado del término beata que acabamos de evocar. En todo caso, la opilación es vía que lleva a Eros también en lo que concierne a la tía. La reivindicación del *Omnia vincit Amor* será recordado algo más tarde por Belisa: "Tuvo al principio templanza/ pero, en fin vino a caer,/ que al son de amor no hay mujer/ que no haga una mudanza", con el evidente juego conceptista en torno a la polisemia de mudanza: cambio y paso de baile[20].

8. Otavio y el orden

Paralelamente, la acción se complica pues el caballero Otavio, primo del padre de Belisa y alojado en su casa, pretende a la dama. Este matrimonio es el que prefiere el padre, para el cual pide una dispensa al Papa. Pero, como Arata señala;

> El fracaso de Otavio está determinado esencialmente por dos factores. Ante todo, quiere conquistar a Belisa sin contar con su consentimiento, es decir, pidiendo directamente su mano al padre. Era una práctica perfectamente legítima y consuetudinaria (las hijas tenían que respetar la voluntad de los padres), pero que la ley no escrita de la comedia considera una infracción abocada al fracaso. En segundo lugar, Otavio es forastero y con ello anticipa esa figura peyorativa que, en el teatro de la generación de Calderón, tomará el nombre de *figurón*[21].

La opilación sigue presente en los diálogos entre Otavio y Salucio, su criado, quien degrada y desprestigia a Belisa, temiendo falsedad: el criado afirma que su buen color no corresponde a la opilación, lo que provoca el enfado de Otavio:

> Necio, en volviendo de andar,
> ¿no ha de volver encendida? (vv. 1105-1106)

Los diálogos entre el médico Beltrán y Octavio no dejan de provocar la hilaridad y la red semántica de los remedios, infusiones, términos latinos falsos siguen llenando el texto y el escenario; ante el insomnio de Salucio, Beltrán, tras el diagnóstico macarrónico ("quando anima cosntristatur/, corpus maxime gravatur") lo que afirma una idea muy

[20] *Acero*, Arata, p. 184.
[21] *Acero*, Arata, p. 55.

lopesca y presente muy frecuentemente en su producción poética y teatral y, en particular, en *La Dorotea*: y es la cercanía existente entre cuerpo y alma, muy vecinos y muy amigos, lo que sin llegar a terrenos filosóficos escabrosos, que pudiéramos tildar de materialistas, lo que no sería de recibo, no deja de ser llamativo en un hombre tan respetuoso del dogma por otro lado. Ello forma parte de las paradojas lopescas, y hay muchas.

La curación sigue su curso y paralelamente los nuevos amores de la tía lo armonizan todo; y ello hace afirmar a Belisa:

> Después que tomo el acero
> y me salgo a pasear
> no siento ya aquel pesar
> de no gozar lo que quiero.
> Hállome muy aliviada
> de aquella melancolía,
> que ya mi señora tía
> no es mal acondicionada.
> Ya no riñe su merced. (vv. 1241-1249)

La respuesta de la tía no tiene desperdicio:

> Tú, sobrina, ya has dejado,
> andando tu opilación,
> y yo, en la misma razón
> la tengo de haber andado.
> Debióseme de pegar,
> y como opilada estoy,
> a nadie –a fe de quien soy–
> pienso reñir ni culpar. (vv. 1253-1260)

El paralelismo, la simetría entre las dos parejas, hace que Beltrán proponga sus servicios de médico a Teodora y en ese marco, surge el maravilloso poema citado al principio del trabajo cantado por los músicos, pues la música formará parte de la terapia curativa: “Hoy el doctor nos mandó/ alegrar a esta señora” (vv. 1337-1338). La irrupción de los músicos en el escenario, con sus instrumentos marca un punto crucial en la construcción espectacular y cumple una función múltiple: en primer lugar en una canción de aviso, como la crítica ha señalado, pero, evidentemente intensifica la dimensión espectacular global de la comedia áurea, hermoseando y cultivando la adhesión del

público. El romance es la fuente de inspiración primigenia, como dijimos y aquí vuelve a recordar a Prudencio, lo que se trae entre manos la intriga. La reacción de Prudencio, de nombre revelador, el padre, es un monólogo con una clara dimensión de reflexión interior que pretende considerar una cierta necesidad de modernidad en lo concerniente al mal de su hija. Para lo cual, decide casarla con Otavio, contra lo cual se erigen tanto Belisa como Teodora. En este momento de la comedia se produce un claro enfrentamiento entre orden y desorden, entre lo justo y el gusto, entre deseo y decoro. Ante ello, y apoyándose en su tía como amiga, exclama Belisa:

> Todo lo que dijo oí.
> Tía mi muerte procura;
> tía daréme la muerte; (vv. 1425-1427)

Se organizan de este modo, pues, las tres parejas que afilarán el acero de la resistencia al imperio del orden:

> Lisardo y Belisa
> Riselo y Teodora
> Leonor y Beltrán

El estatuto interesantísimo de Leonor es el de esclava, relativamente poco frecuente en la comedia, y Eros también la favorece por su proximidad afectiva con Belisa desde los comienzos de la pieza. El feminismo lopesco se manifiesta en la dignificación otorgada a Leonor gracias al amor, y puesto en boca de Belisa, igualándola con un criado, y con un criado cuyo protagonismo e importancia funcional son manifiestas:

> También es mujer Leonor,
> y Leonor quiere a su igual.

9. Marcela y el riesgo

Existe en el sistema de los personajes uno que tiene por función el aumentar el suspense y el miedo del público a que el desenlace no premie a la consecución del deseo de los protagonistas, y es Marcela, antigua dama de Riselo, quien amenaza con desbaratar todo el enjambre de relaciones diciendo la supuesta verdad a Teodora, es decir, que los

amores de Riselo son ficción para ayudar a su amigo en los suyos. Las intervenciones de Marcela añaden complejidad a la acción y ralentizan el desenlace, como a veces hace Lope, para profundizar en los recovecos del enredo y en la caracterización de los personajes. La complejidad de la poética teatral lopesca salta a la vista y se apoya en parámetros de muy distinta naturaleza, imbricando poesía tradicional y fisiología, complejidad analítica de los personajes y sorpresa en la acción, reflexión sobre la individualidad y los entresijos del ánima y sobre la relación con el grupo, oponiendo poder y sumisión, ligereza constante y gravedad deslumbrante. Ante la amenaza de Marcela, Riselo termina por exclamar: "¡Vive Dios, que no has de verme/ en tu vida más"! (vv. 1748-1749), frase que desencadena los celos entre ambos, movilizando la posibilidad de un amor con Teodora para Riselo y con Florencio para Marcela. Todo ello lleva a Riselo a pronunciar conmovedores versos sobre la fidelidad a la amistad y al amor, pues dice haber amado a su dama tres años. (v. 1780). El caos de parejas cierra el segundo acto, pues los celos hacen que se trastoquen las dichas: Marcela y Florencio, Belisa y Otavio, Leonor y Salucio.

El riesgo sigue adelante y poniendo en peligro la consecución de la empresa amorosa y erótica de los protagonistas, tomando la forma de la "dispensación" recibida del Papa por Otavio, y la oposición entre honor y amor, una vez más queda formulada en el diálogo. Pero, como sabemos, en la mayor parte de los casos en las comedias cómicas, Lope hace triunfar al amor:

PRUDENCIO	Cuando una cosa del honor se toma a cargo, y mucho más por tal sobrino, todo se abrevia, facilita y hace
TEODORA	Merece amor
PRUDENCIO	Del que le tengo nace. (vv. 2139-2141)

Sin embargo, hay un miedo nuevo en Prudencio, que le confiesa a Teodora: ¿Cómo es posible que su hija opilada tenga tan buen color, lo que le hace dudar de la eficacia del médico; "con más opilación que antes la veo (v. 2145). "Crece la opilación, y opilaciones/ no están jamás en rostros colorados./ ¡Opilada y color!" (vv. 2163-2165). Si nuestro título rezaba en su primera parte "Bellezas de la opilación", aquí nos encaminamos ya hacia el final de las metamorfosis corporales femeninas en las que lo bello en sus múltiples

formas, tanto corporales como poéticas o icónicas, coexiste con lo osado y procaz. En unos versos admirables de capacidad sintética recapitulativa, de perspicacia y brío afirma el padre: "Hablemos declarados:/ yo he sospechado destas estaciones, sotos, huertas, paseos, quintas, prados/ que alguna vez que te dormiste, hermana,/ dejo Belisa el coro de Diana". (vv. 2166-2170).

10. "Opilada y color"

Nos adentramos en ese momento dramático en el que esa parte baja del cuerpo femenino, centrada en el vientre, hace pasar de la opilación a otra cosa muy más delicada en el contexto del decoro áureo. Lo que incita a Teodora a preguntarle: "¿Que tienes? Háblame claro:/ dime si amor te burló./ Los hombres saben muy bien/ negociar con humildad, fingen gran honestidad,/ solo quieren que les den/ una mano; pero asida,/ no se les suelta la presa/ hasta que el honor confiesa/ que está la guarda perdida" (vv. 2217-2226).

Tras las palabras sinceras y confidentes de la tía, Belisa responde en un romancillo hexasilábico recapitulativo de todo lo ocurrido desde el principio de la comedia, lo que ayuda al público a no perderse en el enredo. Y confiesa lo ocurrido:

Un día que al Soto
–el Soto que riega
Manzanares claro–
Fuimos sin sospecha.
[…]
Lisardo entretanto
porque no riñera,
sólo me decía
palabras honestas.
pero como estaban
las flores risueñas,
llenas de rocío
del aurora fresca,
por aquestos lados
la frescura mesma
se me entró de suerte
–como yo soy tierna–
que mi opilación
creció de manera
que jamás me he visto

tan pesada y necia.
La dispensación
mal venida sea,
todo lo desprecia.
Suplícote, tía,
dilate las fiestas
hasta ver si acaso
este bulto mengua.
Por lo menos, tía,
cinco meses sean,
que bien habrá cuatro
que pisé las hierbas. (vv. 2351-2374)

La máscara metafórica tradicional utiliza la expresión "pisar las hierbas" para aludir al encuentro sexual definitivo entre Lisardo y Belisa.

11. Honor y disfraz

Como es frecuente, las últimas escenas destinadas al restablecimiento del honor se llenan de presencia masculina, con los atributos y símbolos que les corresponden. La espada, los juegos agudos en torno al acero en su bisemia, acero terapéutico en el agua y acero de la espada, el encerramiento en el aposento serán algunos de los elementos de la reacción de Prudencio al descubrimiento del engaño en torno a Beltrán, a quien amenazan con torturarle con un hacha y tocino (v. 2720). La tensión aumenta y el miedo real de la protagonista se manifiesta en los versos:

¡Oh, nunca a Lisardo viera!
¡Nunca Beltrán me curara!
¡Nunca el acero tomara!
¡Nunca a Manzanares fuera!
Que donde van a lavar
cuanto una corte se viste,
allí, honor, manchado fuiste. (vv. 2741-2747)

Decide entonces Belisa, disfrazada de hombre, salvar a Beltrán pues no merece la muerte por curar la opilación. La tensión, como es habitual en este tipo de desenlaces, recordemos ejemplos máximos como *La dama boba*, o *El perro del hortelano* llega a su clímax y los riesgos sociales ligados al honor traen consigo la violencia, la sangre y la amenaza de muerte:

PRUDENCIO ¡Dame esa espada, sobrino!
¡Otavio, dame esa espada!
Matar a mi hermana quiero. (vv. 2937-2939)

Un cruce magistral de disfraces y de géneros se pone en escena gracias a la didascalia, apareciendo el hombre disfrazado de mujer, recurso mucho menos utilizado que el inverso[22]:

(*Váyanse, y salgan Belisa con capa, espada, sombrero y vaquero, y Beltrán con un manto)*

La última escena es una mini comedia por sí sola pues se invierten los géneros entre Beltrán y Belisa, quien sale a la calle disfrazada, al espacio dominado por los hombres, como también la casa, pero en el espacio doméstico se las confina a ellas, y con un enorme dinamismo dramático el espectador asiste a una escena coral en la que el posible *pathos* es inmediatamente neutralizado por la salida cómica, por la solución feliz. En ese conjunto, un personaje entre todos sale mal parado, Teodora, obligándola la justicia poética a ser fiel a su opción inicial de beata. No olvidemos que en el escapulario la advocación que llevaba era la de la Concepción, lo que parece un guiño cómico y chusco al embarazo de Belisa. Quedan en este final unificados el vientre opilado y el vientre fecundado, siendo el segundo metamorfosis del primero, en una imagen *in absentia* de enorme alcance teatral, espectacular, liberador.

[22] Ver J. CANAVAGGIO, "Los disfrazados de mujer en la comedia" …, *op. cit*., trabajo reeditado en Jean CANAVAGGIO, *Un mundo abreviado: aproximación al teatro áureo*, Madrid-Frankfurt, Iberomaericana/Vervuert, 2000, p. 201-214. Ver en particular p. 201-203, 212-213. La pregunta que se hace el eminente estudioso en p. 202 es particularmente inspiradora: "Cuándo da que reír un disfrazado, y por qué, y con qué risa? Preguntas son estas que nos inducen a reexaminar una feminidad, si bien contrahecha, al menos no tan caricaturesca con a primera vista se podría suponer". En cuanto a la función de Beltrán, nuestro disfrazado de mujer, Canavaggio afirma que, como otros, en particular Castaño en *Los empeños de una casa*, de Sor Juana Inés de la Cruz, prepara la catástrofe final (p. 204); su función es pues esencial en la construcción del desenlace de la comedia. En la última frase del artículo, p. 212-213, el autor afirma: "… el mundo al revés del disfraz femenino, en su versión más atrevida, nos sugiere, pues, tras la máscara de un desorden transitorio, el espejismo de un orden distinto, tras el aparente conformismo de la comedia nueva, concurre a fomentar, al mismo tiempo, la permanente plasticidad de un teatro abierto".

Conclusión

1. *El acero de Madrid*, comedia cronológicamente intermedia entre el primer Lope y el Lope de plenitud, constituye una propuesta teatral de enorme alcance poético y espectacular, en la que se engarzan de manera magistral la osadía de la juventud con la madurez técnica, la tradición inspiradora de la canción popular, con la representación de las costumbres femeninas contemporáneas, con la fisiología y con una poética del deseo como fuerza vital que fragiliza cómicamente el monolito social del honor.

2. La mujer, una vez más, se erige en personaje protagonista con el nombre de Belisa, transposición en actante del nombre de su esposa Isabel, nombre poético que le acompañará hasta los últimos momentos de su producción. La opilación asociada a una dama, es decir al personaje femenino dominante y prestigioso, inspirada por la canción, es una idea teatral fructífera que permite, como hemos visto, aunar la reflexión sobre el cuerpo femenino y sus dolencias, junto con análisis finísimos sobre la condición de las mujeres y su relación vital con los espacios, la casa, la calle, el campo, siendo estas metonimias de su propia libertad y hasta de su propio ser. La estética teatral dibuja una ética que, *burla burlando*, va mucho más lejos de lo que parece, celebrando, como decíamos, un deseo que, siendo "fuerza de existir y de actuar", impulsa una teoría del disfrute vital, un hedonismo mesurado, que brilla entre los versos.

3. El vientre femenino y su interior, centro de la representación de la falsa enfermedad en el universo imaginario de la dama, utilizado como recurso cómico, pero no solo, permite bajar la mirada del espectador hacia zonas corporales reales y simbólicas censuradas, prohibidas *a priori* por el decoro poético, como también osa hacer en su poesía lírica. Las oquedades bakhtinianas, estudiadas por Lope *avant la lettre,* quedan incluidas en una red de conexiones icónicas que desvelan lo que no se ve pero cuyas consecuencias son visibles en el escenario. La opilación lleva al Eros y la constricción del estreñimiento, símbolo de retención y de ahogo, centrado en la materia muerta, da lugar al estallido de vida previsto cuando los nueve meses hayan pasado. Aunque la didascalia no lo indica, el vientre de cuatro meses de Belisa, en el momento de su

confesión, es una conquista más en el sincretismo creativo y en el camino liberador que traza Lope entre pluma y tablas para los hombres y para las mujeres, de entonces y de ahora. Lope, sí, un dramaturgo para la Humanidad.

S.L.N.L

Société des Langues Néo-Latines