

El dolor y la muerte en las comedias de Lope de Vega

ISMAEL LÓPEZ MARTÍN
Universidad de Extremadura

Introducción

Durante siglos, todas las literaturas han reflejado los estados vitales de los seres humanos, algunas obras con mayor vehemencia que otras. El dolor es uno de los procesos que las personas experimentan con mayor frecuencia, y la literatura ha tratado, en numerosas ocasiones, de paliar esa situación a través de sus textos, donde se han ofrecido múltiples soluciones a hechos dispares que, como punto en común, comparten la producción de dolor, sufrimiento o tragedia en ese modelo sujeto a los designios del autor que es el personaje.

M. Cristina Viñuela realiza una interesante reflexión al tratar algunas cuestiones iniciales sobre el dolor y su vinculación con la existencia humana como paso previo a la plasmación en la literatura. Así, entiende que cuando el dolor no es reparado pueden aparecer dos posibilidades: “o el dolor se abre a la trascendencia, admitiendo una instancia en que la justicia quede restablecida, o el sufrimiento es percibido como estéril e inexplicable” (7). Como se verá más adelante, la vía que propone Lope de Vega en sus comedias será la de la reparación del daño mediante la justicia, concebida a través de las claves del honor y de la honra. Es en el teatro griego de Sófocles donde podemos observar con mayor extensión la segunda de las posibilidades, si bien entendida esta como una aceptación de la limitada condición humana (Badillo 271), que se opone al teatro posterior de Eurípides.

Más allá del concepto de dolor y de su aplicación a la

naturaleza humana, lo cierto es que, a pesar de que tanto en la dramaturgia grecolatina como en la del Siglo de Oro español hubo obras en las que sí se veían en escena, existía la convención de no representar episodios especialmente dolorosos, sangrientos o violentos; y ello tiene su soporte en los tratados teóricos desde Aristóteles:

Pues bien, el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta. La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece; que es lo que le sucedería a quien oyese la fábula de Edipo. En cambio, producir esto mediante el espectáculo es menos artístico y exige gastos. (173–74)

El filósofo heleno propone que los hechos dolorosos deriven de la acción; además, alude a un proceso muy interesante y fundamental en el drama antiguo: la *commiseratio*. El público que asistía a la representación de una tragedia tenía que ponerse en el lugar del personaje, que servía como modelo de comportamiento humano, de tal manera que se horrorizara y llegara a purgar sus males y desasosiegos a través del procedimiento catártico cuya presencia estaba absolutamente recomendada en este tipo de piezas teatrales.

Horacio, ya en el mundo romano, fue mucho más claro a la hora de recomendar que las escenas especialmente violentas no fueran representadas ante el espectador, aunque ello fuera en detrimento de la intensidad de la propia *commiseratio*, que sería menor dado que el poeta dramático no debía utilizar este mecanismo tan directo y primario para llamar la atención del espectador, sino que debía demostrar su maestría para alcanzarla mediante un discurso elocuente

cargado de recursos emotivos y conmovedores. Escribió el poeta romano:

La acción o se representa en escena o se relata después de ocurrida. Las cosas captadas por los oídos conmueven los ánimos más débilmente que las que se ofrecen a la objetividad de los ojos y a la inmediata inteligencia del espectador. Ahora bien, no saques a escena lo que deba ocurrir entre bastidores, retira de la vista muchos episodios y resérvalos para una elocuente narración. Que Medea no mate a sus hijos en público . . . Todo lo que se me presente así, me produce un incrédulo desprecio. (107-108)

A pesar de estas recomendaciones de Horacio, como señala González Vázquez, “la mayor parte de los testimonios del teatro romano dirigen su atención a la risa, y menos al llanto o al dolor (al *pathos* griego)” (77). La misma autora señala una diferencia fundamental entre el dolor griego y el dolor del teatro romano en relación con los destinatarios de la catarsis. Si en la tragedia helena, como se ha visto, es el público quien debe experimentar la purgación a través de lo que está viendo en escena, el drama latino entiende que debe producirse “en el actor cuando actúa y en el proceso creador del poeta” (82), constituyendo una diferencia fundamental en el tratamiento del dolor en el teatro clásico, que fue recogida por Cicerón en su *De oratore*.

En cuanto a la traslación a los teóricos españoles de estas opiniones sobre la puesta en escena del dolor, la muerte y la violencia (que se referían a las tragedias), procede citar la “Carta que escribió el autor a un amigo suyo, nuevo en la Corte”, en madrigales, incluida en *El enano de las musas* de Álvaro Cubillo de Aragón, prolífico dramaturgo español de la primera mitad del siglo XVII:

no es desahogo ver en la comedia
el insulto, el agravio, la tragedia,
el blasfemo de Dios amenazado,
el duelo ejecutado,
la virtud ofendida,
y a precio de una vida, y otra vida,
con bárbara violencia,
la traición, la maldad y la insolencia,
¿qué linaje de gusto se halla en esto?
Si aun a los mismos brutos es molesto;
y vuelves a tu casa,
con la pena de ver lo que allí pasa,
que por torpe e injusto,
aunque representado, da disgusto. (44)

En este fragmento puede leerse que Cubillo de Aragón se sitúa en la línea horaciana de recomendar la ausencia de escenas especialmente truculentas frente al espectador, aunque introduce una novedad interesante: el buen gusto. Con la tradición romana que se ha explicado, los teatros medievales, renacentistas y barrocos de Italia, Francia, Inglaterra y España intentaron evitar, en la mayor parte de los casos, las muertes en escena.

Hemos visto cómo Horacio recomendaba utilizar un discurso elocuente para suplir la representación pública de una escena violenta o dolorosa; pues bien, el teatro barroco europeo, con el destacado montaje que proponía ya a quienes asistían a los corrales de comedias, disponía, además de la maquinaria, la música y los juegos de luces y sombras pertinentes, de una nada desdeñable riqueza léxica, retórica y metafórica para aplicar a los parlamentos de los personajes en los momentos en los que deseara crearse un ambiente que envolviera al público en la esfera de dolor que los agonistas

estuvieran experimentando. Aunque su estudio se refiere fundamentalmente a la representación del dolor en el cine, esta idea es apuntada por Roberto Cueto (38–39) para el caso de la literatura.

La saña o la representación del dolor y la violencia ante el público de una comedia barroca no formaba parte, pues, del buen gusto ni de las convenciones dramáticas.

A lo largo de la extensa producción dramática de frey Lope Félix de Vega Carpio se observan ciertas estructuras que el escritor aplica en el tratamiento que realiza de un elemento concreto y recurrente en el drama barroco: la muerte, el dolor, el sufrimiento, la amargura. El dolor no aparece siempre aislado, como recuerda María Teresa Julio a propósito del teatro de Francisco de Rojas Zorrilla, un dramaturgo de la órbita calderoniana, más joven que Lope: “aun no siendo la finalidad del amor el dolor, ambos, amor y dolor, siempre van unidos. Sólo así se comprende la pena y amargura que sitúa al amante y que se expresa a través de las lágrimas” (184), situación que podemos hacer extensiva a la obra del Fénix de los Ingenios.

Aunque generalmente se asocia a los temas del amor y del honor, el dolor también puede aparecer, en la dramaturgia aurisecular española, cercano a otros motivos, acaso menos trascendentales y sí más perentorios, como los ejemplos que recoge Tania de Miguel Magro a propósito de Agustín Moreto: “la imposibilidad de comer es señal de dolor y tristeza, como ocurre en el *Entremés del retrato vivo*” (126) y que se entienda que el vino también puede “calmar los dolores” (130).

El objeto de este artículo es analizar la utilización que en algunas de las comedias lopescas tuvo la muerte y el dolor, este en sus vertientes física y psicológica. Para ello, se han seleccionado dos piezas de cada una de las tres etapas en

que tradicionalmente se divide la obra del genio barroco: juventud, madurez y vejez: *La serrana de La Vera* (1595–1598), *Los comendadores de Córdoba* (1596–1598), *Fuente Ovejuna* (1612–1614), *El caballero de Olmedo* (1620–1625), *El castigo sin venganza* (1631) y *Las bazarrias de Belisa* (1634).

Los desencadenantes del dolor y de la muerte

En las obras que se han analizado generalmente existe un agente o una situación que propicia el desarrollo de un personaje doliente. Se trata de acontecimientos que aparecen en la acción y que, en determinados casos, están muy relacionados. Esto responde a la conciencia estructural que Lope tenía a la hora de escribir sus comedias, para las que tenía reservadas ciertos mecanismos que, con ligeras variaciones que podían derivar en grandes cambios a la postre, podía aplicar a varios textos y situaciones. Así, para los ejemplos que interesan en este trabajo, aunque se han localizado casos en los que el personaje que protagoniza el dolor lo sufre desde la prehistoria de la comedia, a lo largo de la obra se narra o se escenifica de nuevo cómo un agente (que puede ser otro personaje, ya sea antagonista o no) o el propio desarrollo de la acción intervienen decisivamente en provocar esa situación de sufrimiento en el doliente.

Cabe explicar, por otro lado, que los personajes dolientes intentan reparar su daño a través, básicamente, de la justicia o de la restauración de su honra, y ello suele provocar más dolor en otros personajes, e incluso la muerte. De este modo, el personaje afectado por el dolor se convierte en un agente que provoca más dolor a otros agonistas, y además puede ser su verdugo.

En *La serrana de La Vera*, los celos y la deshonra amorosa juegan un papel fundamental en Leonarda “por odio que a

los hombres tiene” (v. 2008) debido al comportamiento infiel de don Carlos, y así lo manifiesta la protagonista cuando explica que ha “de matar y de herir tantos / que haya por aquestas cuestas” (vv. 1764–1765), lo cual constituye una verdadera declaración fatal de intenciones. Nos encontramos ante una afrenta puntual que ha sufrido una mujer a causa de un hombre, lo que justificará su venganza. Esta venganza marca una hipérbole en el conjunto de la producción lopesca, pues el número de personajes que se presume ajusticiados por la serrana es elevadísimo, y prueba de ello son las cruces que, incluso según la leyenda, Leonarda colocaba en el punto donde mataba a cada hombre.

El caso de *Fuente Ovejuna* es algo diferente: se entiende que la infamia del Comendador ha hecho sufrir a muchas mujeres desde la prehistoria de la comedia, como se explica en los versos 193–195: “¡Cuántas mozas en la villa, / del Comendador fiadas, / andan ya descalabradas!” Esta generalidad se concreta, más adelante, en la especificidad y protagonismo de Laurencia y el mal trato que sufre por parte de don Fernán Gómez de Guzmán, el Comendador, quien decidió vengarse de la villa por la amenaza de muerte que le profirió Frondoso a finales de la primera jornada.¹ Este antagonista agravió el honor de Laurencia y, ella, se vio obligada a intervenir en una reunión de personajes varones; en un duro pasaje (vv. 1712–1814) hace ver a los hombres de la villa que es la hora de vengarse de tan vil traidor. Como es sabido, todo este proceso desembocará en la sangrienta muerte del Comendador, que se convertirá en un símbolo de la lucha de un pueblo oprimido frente al tirano, que acaba devorado por la muchedumbre sin que se

1. Lo hizo azotando a Mengo y al alcalde Esteban (a quien había quitado previamente la vara de su autoridad), encarcelando a Frondoso y agraviando a Laurencia.

sepa si la colectividad mata al personaje o si es la colectividad la que protege a un asesino individual.

Pero en las comedias de Lope de Vega también aparecen ejemplos de hombres ofendidos que deciden tomar venganza, de hecho es lo más habitual, y la mayoría de los casos están relacionados con el tema del amor, como se ha explicado anteriormente. Un triángulo amoroso entre don Juan, doña Beatriz y el Veinticuatro es el que genera la máxima violencia en *Los comendadores de Córdoba*. Descubriendo el último de los personajes citados el engaño de Beatriz a través de una revelación donde juega un papel fundamental el recurso del simbolismo, y aunque después es perdonado por el rey por motivos de honor, mata a un elevado número de personajes casi al final de la pieza. Aunque la violencia o muertes ingentes de esta obra coinciden con las de *La serrana de La Vera*, el punto de partida es distinto, porque mientras Leonarda quita la vida a los hombres por pertenecer al mismo sexo que su infiel amado, el Veinticuatro mata a todos los que encuentra a su paso sin tener en cuenta ninguna particularidad o característica de cada uno de ellos, es más, mata a todos independientemente de que hayan contribuido o no a que su esposa le haya sido infiel. Relata el Veinticuatro:

Hallé los comendadores
 que comían a mi mesa,
 acostados en mi cama,
 holgando en sus brazos dellas . . .
 Tomó don Jorge su espada,
 pero Dios, que a tiempos ciega,
 o el miedo que el sacramento
 pone a quien sus leyes quiebra,
 hizo que de una estocada
 cayese su infamia en tierra . . .

Desmayóse mi mujer;
 dejéla para más pena,
 y discurriendo la casa,
 maté cuantos hubo en ella:
 a don Fernando, a doña Ana,
 dos dueñas, cuatro doncellas,
 pajes, escuderos, mozas,
 lacayos, negros y negras,
 los perros, gatos y monas,
 hasta un papagayo, que era
 también traidor, pues hablaba
 y no me dijo mi afrenta. (vv. 2954–81)

La forma de resolución del conflicto de honor está mucho más elaborada en las últimas obras de Lope, como en *El castigo sin venganza*. Conocedor de los amores entre Casandra y Federico, el padre de este engaña a su hijo diciéndole que mate a una persona porque lo ha traicionado. Sin saber quién es porque está atada y con el rostro oculto, Federico lo hace fuera de escena. El Duque llama a todos y dice que el Conde, Federico, ha matado a Casandra. Miente el Duque al informar a todos de que “y le dijo que tenía / mejor hijo en sus entrañas/para heredarme” (vv. 2984–86). En realidad, el Conde era un hijo bastardo del Duque y por eso tendría credibilidad el motivo del asesinato: “y como no se ha casado/por vivir más a su gusto, / sin mirar que fuera injusto / ser de un bastardo heredado / –aunque es mozo de valor / Federico” (vv. 101–106). No parece que Casandra estuviera embarazada. Después, el Duque manda matar a Federico, quien descubre la cara de la persona a la que ha matado –Casandra–, aunque el Duque no le deja explicar lo que ve: “Voy a descubrir la cara/del traidor que me decías / y hallo . . . DUQUE. ¡No prosigas! ¡Calla!” (vv. 2993–95). Al final,

también muere Federico. Tenemos, nuevamente, un ejemplo trágico de muertes en una obra dramática lopesca que pone punto final a toda una sucesión de enredos y engaños, lo que constituye una solución eficaz y revestida de justicia poética.

En *El caballero de Olmedo*, igualmente, se enfrentan dos hombres. Los celos que siente don Rodrigo por la relación entre doña Inés y don Alonso hacen que mate a este, pero el desencadenante es muy distinto al anterior, pues de la lectura de la obra no se desprende agravio físico alguno, más al contrario, don Alonso le salvó de una muerte segura a manos de un toro (vv. 2023–2024). Sin embargo, y por estar el dolor nuevamente relacionado con el amor, es el agravio psicológico en su vertiente de los celos el que motiva que don Rodrigo acabe con la vida de don Alonso, a pesar de que, como se verá al final de la obra, ello no disponga que doña Inés termine cayendo en sus brazos.

Las bizarrías de Belisa es un claro ejemplo, por su parte, del dolor psicológico producido por las penas de amor, y por ello se analiza con mayor detenimiento más adelante.

Los personajes dolientes

Cuando en las comedias lopescas aparece un caso de dolor, de tragedia o de mal vivir suele desarrollarse en personajes buenos o positivos y como consecuencia del comportamiento de otros agonistas negativos o, en el mejor de los casos, inteligentes, calculadores y vengativos. La asunción que estos personajes positivos hacen del dolor y del sufrimiento garantiza que el público mueva su ánimo compasivo a favor de estos agonistas con mayor celeridad que si lo hicieran hacia los personajes negativos. Esta dicotomía permite a Lope establecer una serie de paradigmas de comportamiento que posibilita al público para discernir claramente qué modelo hay que seguir y cuál hay que denostar.

El sufrimiento de personajes buenos se ve con mayor claridad en las comedias seleccionadas de la etapa de madurez: *Fuente Ovejuna* y *El caballero de Olmedo*. En el primero de los casos, los personajes positivos y débiles son Laurencia y, por extensión, todas las mujeres;² en el segundo, don Alonso (con un dolor físico provocado por la propia muerte) y Tello y doña Inés (representantes del dolor psicológico causado por el asesinato de su amo y amado, respectivamente). A estos personajes positivos les corresponden sus antagonistas –el Comendador y don Rodrigo, y ambos con sus secuaces: Ortuño y Flores en el primer caso y, don Fernando, en el segundo. La identificación que el público puede experimentar con los personajes positivos es plausible.

En un estadio intermedio se sitúa *El castigo sin venganza*, donde un personaje muy vengativo hace matar a los dos amantes que le deshonran, y lo hace sin mancharse las manos, pero con una crueldad manifiesta. Es un caso en el que, efectivamente, Federico, más débil que el Duque, ha cometido un error: entrometerse en la relación de este con Casandra.

Más allá de *Las bizarrías de Belisa*, con el dolor psicológico de los personajes provocado por esa fuerza que es el amor, cabe destacar las especificidades del resto de piezas.

Existen similitudes entre las dos obras seleccionadas del período de juventud de Lope: *Los comendadores de Córdoba* y *La serrana de La Vera*, pues es el amor, asociado al honor,³ el elemento que desencadena el dolor y las innumerables

2. En diferente grado podía entenderse que sufren la ira del Comendador los habitantes de la villa hasta que toman la decisión de acabar con él.

3. En el teatro barroco es muy frecuente esta unión, la cual produce una acción mucho más rica dramáticamente. La fusión llegó a ser tan recurrente que en algunas piezas no cabría la disociación, pues la resolución del conflicto se complicaría sin dicho componente.

muerdes. En el primer caso nos encontramos con un personaje relativamente fuerte que ejerce su poder y autoridad sobre un gran número de personajes, algunos de las cuales, al morir, sí que experimentan dolor dada la violencia de la escena, y se trata de agonistas con cierta debilidad, aunque ello no significa que sean personajes buenos; de hecho, algunos de ellos son secundarios o meramente accidentales. En *La serrana de La Vera* la protagonista sufre la infidelidad de don Carlos y esto le provoca dolor, un dolor previo al que ella misma generará (asociado al miedo) a través de su venganza. Resulta, por tanto, que, al principio, ni el Veinticuatro ni Leonarda, que tantas muertes y sufrimientos provocan, son malos personajes, sino que su propio carácter cambia como consecuencia de los celos amorosos, que otorgan justificación a su cruel comportamiento, y por eso ambos reciben el perdón del propio rey.

Los tipos de dolor y sus consecuencias

Como se ha venido señalando en líneas precedentes, los personajes dolientes pueden experimentar dos grandes clases de dolor, el que se aplica al cuerpo y el que se relaciona con la mente, es decir, se distingue entre un dolor físico y un dolor psicológico. Dentro de estos dos grupos se observan especificidades que concretan la aparición del dolor y el sufrimiento a partir de varias realidades, situaciones y momentos que se desarrollan en el devenir de la acción y que afectan a los personajes. Así, no consideramos que el amoroso o la propia muerte sean tipos de dolor, sino que son manifestaciones propias de cada una de las dos categorías en las que lo hemos dividido.

El dolor físico es el que encontramos a través de la violencia ejercida sobre algunos personajes y de las muertes,

las cuales no suelen producirse ante el público, como se ha explicado y se amplía más adelante. Es dolor físico el que sienten colectivos como los hombres asesinados por la serrana Leonarda y los muchos personajes que mueren en *Los comendadores de Córdoba*; pero también lo es el sufrimiento de los protagonistas concretos, como don Alonso en *El caballero de Olmedo* y Federico y Casandra en *El castigo sin venganza*, que han sido tratados con anterioridad.

El caso de *Fuente Ovejuna* merece un tratamiento más detallado porque los personajes débiles que sufren el dolor físico (las mujeres y los niños) son destacados en el significado o enseñanza que se desprende de la obra. En el primer caso, el ejemplo más importante es el de Laurencia, que conforma un triángulo amoroso con Frondoso y el Comendador. Violencia, insultos y situaciones forzadas hacen que este personaje femenino se dirija a los hombres sabios de la villa con actitud de reproche, lo que sin duda infunde más dolor en el grupo de poder (aunque de autoridad siempre inferior a la del Comendador) que conforman los hombres. Se queja Laurencia:

Dejadme entrar, que bien puedo,
 en consejo de los hombres;
 que bien puede una mujer,
 si no a dar voto, a dar voces . . .
 Y sean las principales [razones],
 porque dejas que me roben
 tiranos sin que me vengues,
 traidores sin que me cobres . . .
 que en tanto que de las bodas
 no haya llegado la noche,
 del padre y no del marido,
 la obligación presupone . . .

Mis cabellos, ¿no lo dicen?
 ¿No se ven aquí la sangre, y las señales? . . .
 Liebres cobardes nacistes;
 bárbaros sois, no españoles . . .
 ¡Y que os han de tirar piedras,
 hilanderas, maricones,
 amujerados, cobardes!
 ¡Y que mañana os adornen
 nuestras tocas y basquiñas,
 solimanes y colores! (vv. 1712–83)

El dolor se erige, pues, en el punto álgido de todo un proceso trágico de sufrimiento y mal vivir de los personajes femeninos de la pieza, capitaneados por Laurencia. Obsérvese, en este punto, cómo el sexo de los personajes (las mujeres) es pertinente y discriminatorio a la hora de provocarles dolor (los hombres eran los sufridores en *La serrana de La Vera*).

La determinación de asalto a la casa de la encomienda y la muerte al Comendador propician otra forma de dolor en *Fuente Ovejuna*: el dolor del propio Fernán Gómez. Cuando otro estadio de poder –la justicia– interviene para restaurar el ataque al Comendador, la tortura produce dolor físico en el otro grupo débil que se ha citado, los niños (“¡Que a un niño le den tormento,/y niegue de aquesta suerte!”, vv. 2216–2217; o “Hasta niños de diez años/al potro arrimé, y no ha sido/posible haberlo inquirido/ni por halagos ni engaños”, vv. 2372–2375), los cuales permiten al dramaturgo generar clímax y mover los ánimos del público. En cualquiera de los dos casos, Lope utiliza el dolor como instrumento catártico que conmueve, en el caso de las mujeres, al grupo de los hombres cuya decisión en conjunto desencadena que el otro grupo social débil (los niños) sufran el dolor tan extremo que supone la tortura ejercida por la justicia, un dolor infantil que estremece al auditorio.

El dolor psicológico lo encontramos en las comedias de Lope de Vega asociado, básicamente, al tema del amor; por tanto, no resulta extraño que esta modalidad del sufrimiento aparezca en todas las obras. Así, en *La serrana de La Vera* concluye Leonarda que el pecado de don Carlos es “ser traidor” (v.222), ya que había cortejado a otra dama; esto le provoca un dolor introspectivo, interno, psicológico, previo a la venganza criminal que desarrollará más tarde.

En el caso de *Los comendadores de Córdoba*, la relación que terminará tan mal (como se ha explicado) es, evidentemente, amorosa, y doña Beatriz expone sus sentimientos en “¡Deteneos, lágrimas mías!/¡Ay, qué enamorada estoy!/¡Ay sangre! ¡Ay amor! ¡Ay fuego!” (vv. 1595–97).

Fuente Ovejuna es mucho mejor ejemplo de dolor físico que de dolor psicológico, aunque en este punto cabe citar, de nuevo, la intervención de Laurencia ante los hombres de la villa, donde, además de reproches, explica que sufre porque Frondoso, su amado, está cautivo en manos de Fernán Gómez, el antagonista: “A Frondoso quiere ya, / sin sentencia, sin pregones, / colgar el Comendador / del almena de una torre” (vv. 1784–87).

En el caso de la otra obra de madurez, *El caballero de Olmedo*, ya se ha comentado el dolor que sufre doña Inés cuando se entera de que su prometido, don Alonso, ha sido asesinado, al final de la obra, y lo hace pidiendo justicia (son sus últimas palabras en la pieza): “¡Ay de mí! / . . . /Y a vos, generoso Rey, / destos viles caballeros / os pido justicia” (vv. 2709–17). Pero es mucho más vehemente el dolor del criado de don Alonso, Tello, quien llega “llorando y pidiendo/ justicia” (vv. 2626–27).

Al comienzo del acto segundo de *El castigo sin venganza*, Casandra, en un largo parlamento introspectivo, se queja porque ha estado poco tiempo con su marido, y lo hace en

décimas (1024–43).⁴ En el lenguaje se observa el dolor de la mujer, un dolor psicológico causado por las vicisitudes amorosas. Al final de dicha jornada, Casandra y Federico hablan del amor como mal y enfermedad, incluso de médicos que intentaron tratarlo, haciendo él repaso por su triple mal: está sin Dios, sin dama y sin él mismo: “En fin, señora, me veo / sin mí, sin vos y sin Dios: / sin Dios, por lo que os deseo; / sin mí, porque estoy sin vos; / sin vos, porque no os poseo” (vv. 1916–20); y concluye el mismo personaje: “No quiero vida; ya soy / cuerpo sin alma, y de suerte / a buscar mi muerte voy / que aun no pienso hallar mi muerte / por el placer que me doy” (vv. 2001–05), pasaje susceptible de ser relacionado con los últimos versos del acto, donde manifiesta su deseo de que su alma sea eterna: “Y yo, aunque muerto, estoy tal / que me alegro, con perderte, / que sea el alma inmortal, / por no dejar de quererte” (vv. 2027–30). La problemática del alma y de la muerte que se ha visto en Federico también la encontramos en Casandra, pues poco avanzado el acto tercero se produce el siguiente diálogo:

CASANDRA. Sin alma estoy.

FEDERICO. Yo, sin vida.

CASANDRA. ¿Qué habemos de hacer?

FEDERICO. Morir. (2264–65)

Todo lo antedicho no tiene antecedentes tópicos como la *religio amoris* o el incendio de amor, pero sí como el de la muerte por amor y el del mal de amores.

4. Recuérdese, en cuanto a la métrica de las comedias, que el mismo Lope afirmó en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) que “las décimas son buenas para quejas” (328).

El caso de *Las bizarrías de Belisa* es el más paradigmático del dolor psicológico si se tiene en cuenta que no hay dolor físico en esta obra digno de mención. Al final del primer acto se citan algunos tópicos sobre el amor y la muerte que este puede producir, pero no tienen mucho desarrollo. En apartes, dice Juan: “Muriendo voy por Lucinda” (v. 955); y responde Belisa: “Y yo, abrasada de celos” (v. 956), donde se observa el tópico del incendio de amores y un triángulo amoroso. El dolor que siente Belisa es psicológico y está relacionado con el tema del amor. Al final de la segunda jornada dice Belisa: “A tanta desdicha mía, / ¡ay de mí!, ¿qué puedo hacer?” (vv. 1769–70). Todo es un enredo con celos, y ese es el dolor que sienten los dos personajes, porque más adelante el mismo Juan se pregunta “¿Es ésta, ingrata Belisa, / la causa para matarme?” (vv. 2315–16), y su amada, casi al final de la obra, aduce que “de los dos agravios pienso / hacer a un tiempo venganza” (vv. 2675–76).

El tratamiento de las escenas patéticas en las comedias seleccionadas

Anteriormente ya se ha explicado que, en el teatro barroco, las escenas especialmente violentas o que contenían elementos trágicos, dolorosos o muertes no se solían representar ante el público, sino que, para no herir la sensibilidad del espectador ni impresionarlos en exceso, las acotaciones de las obras recogen que determinados incidentes de la acción se producen “dentro”, esto es, entre bastidores. Esta situación no impedía el efecto catártico y moralizador de las piezas ni el devenir de la acción y el conocimiento casi omnisciente de lo que sucedía en la obra que acostumbraba a tener el auditorio, y por este motivo los dramaturgos se servían de una serie de procedimientos que narraran al público lo que

estaba sucediendo y no veían por su carácter trágico. A continuación se describen los procedimientos utilizados por Lope sobre este particular en las obras seleccionadas, los cuales constituyen, a su vez, la base general empleada en la mayoría de sus piezas dramáticas.

En *La serrana de La Vera* se lee que “Entra Galindo con la espada desnuda y envuelta la capa al brazo” (v. 340) y, después, explica este personaje “Que dos bellacos me han dado / mil palos, y se han entrado” (vv. 346–47), lo que explica la situación que se ha producido fuera de escena mediante el diálogo, mediante la palabra, generando una anagnórisis para el público. Otro ejemplo de esta obra lo encontramos en la acotación situada tras el verso 2365: “Sale Leonarda, descabellada, y dando con la espada en los villanos”, donde el espectador ha de suponer que no ha visto una violenta escena en la que la serrana ha caído en manos de la justicia. Si el momento no es especialmente cruento sí puede representarse; hay que tener en cuenta que la espectacularidad que supone el teatro también necesita escenas climáticas, y es lo que sucede cuando el hombre al que va a matar la serrana solamente recibe un golpe y huye, aunque de las palabras de Leonarda (que informan al público) se infiere que muere fuera del tablado: “Allí cayó; quiero hacer / una cruz de aquestas ramas” (vv. 2465–66). Esta obra es de especial violencia, pero las ingentes muertes que provoca la serrana no suelen escenificarse, se narran de un modo que contribuye a que, además, se forje la leyenda en torno a su figura: “muchos por uno mató” (v. 2670) o “y haciendo mil muertes ella” (v. 2971).

En *Los comendadores de Córdoba* se produce un duelo a espada entre Juan y Luis, cuyo momento dialéctico de preparación ocurre en escena, pero “Entranse acuchillando”

cuando verdaderamente se produce el enfrentamiento físico; Jorge queda como narrador de la lucha para ponerla en conocimiento del espectador (vv. 2278–87). A finales de la tercera jornada se desarrollan “dentro” todas las muertes ocasionadas por el Veinticuatro, y, al igual que en la otra comedia analizada de la etapa de juventud de Lope, es un personaje el que explica, posteriormente, lo sucedido: “No queda viva persona” (v. 2828).

Las obras de la etapa de madurez, *Fuente Ovejuna* y *El caballero de Olmedo*, tejen la narración de lo sucedido entre bambalinas de una forma más interesante, lo que demuestra que Lope ha mejorado su fórmula teatral de la comedia nueva. La mayor escena de dolor y violencia en *Fuente Ovejuna* es la que supone la muerte del Comendador, y en el momento en que se produce se suceden varias acotaciones que recuerdan que la escena se produce “dentro”, como las situadas tras (vv. 1893, 1895 y 1899). No obstante, cuando muere Fernán Gómez, los labradores salen a escena con su cabeza y lo festejan. Las torturas que, a través de sistemas como el “potro” (vv. 2220 y 2373) o la “mancuera” (v. 2221), practica la justicia en la villa para aclarar la muerte del Comendador, también se producen fuera de la vista de los espectadores (algo que, por otra parte, no respeta la versión cinematográfica de 1972 dirigida por Juan Guerrero Zamora) y, además de los gritos, son distintos personajes los que narran lo que acaece, como el diálogo que mantienen Frondoso y Laurencia (vv. 2202–03, 2216–18 o 2236–37). Lope no pierde algunos elementos de sus comedias anteriores, como relatar con posterioridad al hecho la elevada cantidad de personajes que, en este caso, ha sufrido la tortura de la justicia: “trescientos he atormentado” (v. 2368).

Menos trascendente es *El caballero de Olmedo*, donde se desarrollan “dentro” las fiestas taurinas a que hace referencia

la acotación situada tras el verso 2013, en el que también se prevé “ruido de plaza” para ambientar la escena, aunque se produzca fuera del campo de visión del espectador. La preparación de la principal escena violenta de esta obra es distinta a la de *Fuente Ovejuna*, porque si, mientras en esta es exaltada, en *El caballero de Olmedo* dice la acotación tras el verso 2343 que “Escóndanse” los matadores, produciéndose fuera de escena solamente el momento del disparo a don Alonso (“Disparen dentro” es la acotación del verso 2461), porque este ya aparece malherido ante los ojos de los espectadores. El final de la obra es la prospección de más dolor en la posthistoria de la comedia, que no se produce en la pieza porque concluye: “y en un teatro mañana / cortad sus infames cuellos” (vv. 2729–30).

En el caso del período de vejez, casi al final de *El castigo sin venganza*, cuando se disponía a cumplir sus represalias, el Duque hace una reflexión que podría entenderse como una justificación por no escenificar la satisfacción de su honra: “Quien en público castiga / dos veces su honor infama, / pues, después que le ha perdido, / por el mundo le dilata” (vv. 2854–57). Al igual que la muerte de Casandra, tampoco se muestra al público la muerte del Conde a manos del Marqués. En la acotación del verso 3008 se lee “Salga el Marqués” (por eso se sabe que lo mató dentro) y resume: “Ya / queda muerto el Conde” (vv. 3008–09). Al final de la tragedia, sin embargo, se produce un final que presenta una clara evolución en la dramaturgia de Lope: es uno de los pocos casos en los que la crudeza de la muerte se muestra a los espectadores. Alejandro García-Reidy explica que “la primera versión del final, todavía visible bajo las tachaduras del manuscrito autógrafo, dejaba fuera de escena los cadáveres y presentaba así una conclusión más dulcificada de la tragedia” (125).

Las bizarrías de Belisa no presenta el problema de evitar la escenificación de la violencia porque es una obra en la que el dolor que prima es el psicológico.

Conclusión

Lope de Vega, uno de los dramaturgos más celebrados de todos los tiempos, no obvió en su producción teatral las situaciones de dolor, tragedia y sufrimiento que la literatura venía reflejando como uno de los procesos humanos más difíciles de soportar. La tradición grecolatina referida a no recomendar la representación de escenas violentas ante el espectador se impuso en el teatro español en su mayor parte, y el Fénix también se alineó en esta corriente. Sin embargo, algunas de sus piezas, como *El castigo sin venganza*, ya muestran algunos atisbos de la necesidad que sentían los creadores por mostrar al público la crueldad del dolor y de la muerte, lo que contribuiría a fomentar con mayor celeridad el desarrollo del proceso catártico en el auditorio.

Lope infundió a los personajes positivos y amables de sus obras los momentos más dolorosos con el fin de que el público se conmoviera más fácilmente por sus desgracias y purgara sus propios desasosiegos por medio de la catarsis. Aunque podía haber antecedentes en la prehistoria de la comedia, lo más habitual era que el propio desarrollo de la acción produjera el dolor en los personajes a través de agentes como otros agonistas o hechos nocivos para el destinatario. En función de cómo se manifieste, se ha dividido el dolor en dos grandes grupos: el físico y el psicológico. Uno y otro se unen, en la inmensa mayoría de los casos, con temas aledaños como el amor y el honor.

El tratamiento del dolor en las comedias seleccionadas, a pesar de pertenecer a etapas distintas de la producción de

Lope, presenta rasgos estructurales que se repiten, como la necesidad de reparación a través de la justicia o la asociación al binomio amor-honor. Sin embargo, la evolución dramática del Fénix también permite distinguir algunas novedades o matizaciones con relación a obras previas: así, mientras que en el primer Lope encontramos grandes matanzas (como es el caso de *La serrana de La Vera* o de *Los comendadores de Córdoba*), en el último se ha producido un refinamiento de las venganzas y una mayor introspección psicológica y reflexiva sobre el dolor (como en *El castigo sin venganza*).

Obras Citadas

- Aristóteles. *Poética de Aristóteles*. Ed. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 2010.
- Badillo, Pedro E. *El teatro griego. Estudios sobre la tragedia, la comedia y la estructura dramática de las obras*. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 2002.
- Cubillo de Aragón, Álvaro. *El enano de las musas*. Hildesheim / New York: Georg Olms Verlag, 1971.
- Cueto, Roberto. “Retóricas del dolor”. *El dolor. Los nervios culturales del sufrimiento. Ensayos de cine, filosofía y literatura*. Ed. Vicente Domínguez. Oviedo: Festival Internacional de Cine de Gijón / Universidad de Oviedo, 2006. 35–48.
- García-Reidy, Alejandro. “Renovación, tradición y comunidad teatral en Lope de Vega (a propósito de *El castigo sin venganza*)”. *eHumanista* 24 (2013): 108–131. Web.
- González Vázquez, Carmen. “Aproximación a la definición, origen y función de la risa en la comedia latina”. *Mimerva: Revista de Filología Clásica* 16 (2002–2003): 77–86.
- Horacio. *Arte Poética*. Ed. Manuel Mañas Núñez. Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1998.
- Julio, María Teresa. “Amor y dolor en Rojas Zorrilla: dos caras de la misma moneda”. *Toledo: entre Calderón y Rojas. IV centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y José Cano Navarro. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2003: 173–193.
- Miguel Magro, Tania de. “La comida en el teatro breve de los Siglos de Oro. El caso de Agustín Moreto”. *Cincinnati Romance Review* 33 (2012): 114–132. Web.

- Vega Carpio, Lope Félix de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Evangelina Rodríguez. Madrid: Castalia, 2011.
- _____. *El caballero de Olmedo*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Cátedra, 2011.
- _____. *El castigo sin venganza*. Ed. Alejandro García Reidy. Barcelona: Crítica, 2009.
- _____. *Fuente Ovejuna*. Ed. Jesús Cañas Murillo. Madrid: Libertarias, 1998.
- _____. *La serrana de La Vera*. Ed. Lola González. *Comedias de Lope de Vega*. Parte VII. Volumen III. Lleida: Milenio, 2008: 1391–1519.
- _____. *Las bizarrías de Belisa*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2004.
- _____. *Los comendadores de Córdoba*. Ed. José Enrique Laplana Gil. *Comedias de Lope de Vega*. Parte II. Volumen II. Lleida: Milenio, 1998: 1023–1174.
- Viñuela, M. Cristina. “Aproximación al dolor y al sufrimiento en la literatura”. *Anales de la Academia Nacional de Ciencias Morales y Políticas* 37 (2010). Web.