

TERESA RODRÍGUEZ AMOR DE MUJERES EN LA FRONTERA: CONSTRUCCIÓN Y FUNCIONALIDAD DRAMÁTICA DE ELVIRA Y ARMINDA EN *LA CAMPANA DE ARAGÓN* DE LOPE DE VEGA

Université de Toulouse-Jean Jaurès

Resumen

En *La campana de Aragón* (1598-1600) Lope recrea la historia de tres reyes sucesivos: Pedro I, Alfonso I el Batallador, Ramiro II "el Monje". En paralelo a este argumento surge en la obra una trama segunda en clave de amor forjada con ingredientes emblemáticos de la joven comedia nueva: una dama disfrazada de hombre que querría ser varón, un triángulo amoroso y una mora perdidamente enamorada de ese galán de rostro y talle femenino, pronto convertida en rival. Amor de comedia en la frontera de géneros y de credos que discurre en el escenario bélico también fronterizo de la Reconquista en territorio aragonés. Proponemos un acercamiento a estas dos figuras de mujer marcadas por la otredad (la dama masculinizada, la musulmana) y a primera vista marginales con respecto a la trama principal. Examinaremos en particular cómo Lope vierte al conflicto de amor los mismos ingredientes con los que construye la trama histórico-legendaria de esta comedia.

Palabras clave: *La campana de Aragón*, Reconquista, enredo, dama travestida, mora.

Abstract

Women love from the boundary: construction and dramatic function of Elvira and Arminda in *La Campana de Aragón de Lope de Vega* (1598-1600)

In *La campana de Aragón*, Lope recreates the story of three kings: Pedro I, Alfonso I "el Batallador" and Ramiro II "el Monje". In parallel with this, a second plot appears as a love story with classic ingredients of the young new comedy: a lady disguised as a man and willing to be a male, a love triangle and a Moor woman, madly in love with this feminine-faced fellow who is her love rival. This comedy love at the boundary of genres and creeds takes place on the war scene boundary of Aragon during its Reconquista. This work is an approach to these two female characters, marked by their otherness, who seem to be far from the main plot at first glance. We will see how Lope uses the same ingredients for the construction of the love conflict as for the construction of the historic plot of this piece.

keywords: *La campana de Aragón*, Reconquista, plot, heroin/lady disguised, moorish

Con *La campana de Aragón* vuelve Lope sobre la historia legendaria de la Reconquista en tierra aragonesa¹, asunto que por esas mismas fechas lleva a escena con *El testimonio vengado* (entre 1595 y 1603 según Morley y Bruerton: 259). Tres reyes se suceden en las tres jornadas que articulan la pieza: el rey don Pedro, vencedor en Huesca contra los musulmanes y muerto a las puertas de Zaragoza; su hermano Alfonso, vencedor ya de Zaragoza y muerto “tragado por la tierra” como castigo divino por haber dejado que sus huestes mancillaran espacios sagrados durante la conquista. El tercer rey, protagonista de la obra, es su hermano Ramiro, presentado desde la primera jornada como un monje humilde y obediente, por momentos incluso un tanto simple² y escasamente varonil³, que con la muerte de sus hermanos (estamos ya al final de la segunda jornada) se verá obligado a ocupar contra su voluntad el trono de Aragón. El inexperto Ramiro pronto se enfrenta al escarnio y traición de buena parte de la nobleza. La acción dramática va discurriendo hasta su conversión en rey fuerte y prudente que con una hábil estratagema no exenta de ironía (la construcción de una campana que sería oída en el mundo entero) convoca y hace degollar uno por uno a los nobles levantiscos. La escena final de la obra nos lo presenta como cuadro vivo de rey justiciero, con un mundo a los pies, blandiendo cetro y espada desnuda –“figuración absolutista” (Lewis 1981: 491) de monarca–, con las cabezas de los nobles a modo de campana y mostrándoles a los hijos de los degollados el terrible y ejemplar espectáculo para intimarlos al respeto.

Como en tantas otras comedias lopescas de asunto histórico, en la intriga

1 *La campana de Aragón* es obra de Lope escrita probablemente entre 1598 y 1600 (Morley y Bruerton 1968: 239), y editada varias décadas después en la madrileña *Decimoctava parte de las comedias de Lope de Vega Carpio* (1623). Como para tantos otros de sus dramas históricos, Lope se habría servido de crónicas (probablemente la de San Juan de la Peña, hacia 1369), misceláneas (el *Valerio de las historias escolásticas* y de España, de Diego Rodríguez de Almela, de 1497) y romances. Sobre el asunto, ver Menéndez Pelayo, Soria Andreu en su edición de la pieza (pp. 14-31) y Vindel Pérez (2004). Lewis (1981) matiza por su parte el papel de las fuentes, insistiendo en un cierto desapego hacia crónicas y romances a favor de un propósito poético e ideológico original por parte del Fénix.

2 No nos parece, con todo, que deba verse en Ramiro al gracioso de comedia, como sí sostiene Florencia Calvo (Calvo 1998: 163, 164).

3 Aspecto este bien mostrado por Lewis: “Como monje, el grupo con quien convive le impone el uso de la falda, fachada femenil, y él mismo se asigna el papel de barresuelos, función de mujer. Lope, hasta en el detalle de la proclividad a quedarse dormido, nos traza un Ramiro flemático, temperamento frío y húmedo que se identificaba con la composición humoral de la mujer durante aquella época” (Lewis 1981: 493). Antítesis evidente, como desarrolla la propia Lewis, con la varonil Elvira que sale después a escena.

primera, política, se imbrica una intriga sentimental (Marín 1958: 28-31⁴) cuyos ingredientes, dicho sea de paso, explota también nuestro dramaturgo en otras piezas del género: una dama, doña Elvira, con traje y comportamiento varoniles, bajo una identidad fingida –don Juan– pronto enamorada; su servicio como paje al servicio del galán, don Nuño; el consabido triángulo con la presencia de una rival, aquí la mora Arminda, a la que Elvira/Juan tendrá que cortejar para mejor preservar su disfraz masculino. Los grandes jalones de la trayectoria de Elvira, podemos adelantarlo ya, no parecen diferir mayormente de los que siguen tantas damas esquivas y varoniles de comedia nueva, desde una autosuficiencia primera y heterodoxa hasta que, una vez seducidas y gracias al amor, cobran o recobran feminidad (McKendrick 1974: 244).

Pero, fuera de las variables más o menos previsibles sobre las que se construye la intriga secundaria, lo cierto es que personajes y acciones se resemantizan y adquieren significado a la luz de la intriga principal, a la que también ellos aportan una parte de luz. La historia de amores no solo diversifica la trama y aporta esa tensión suplementaria con la que ganarse, evitando los tiempos muertos, el interés del espectador; como apuntaba ya Marín, retomando la fórmula de Figueroa (*El Pasajero*), en la dramaturgia de Lope acción principal y acciones accesorias tienen en común el “mirar a un mismo blanco”, entendiéndose, el estar todas ellas ligadas en una unidad temática o de intención (Marín 1958: 21).

Ese “blanco” o centro al que apuntan conjuntamente la intriga política y la intriga sentimental de nuestra comedia concierne, lo veremos, a la construcción de sus protagonistas respectivos. Ambos, monarca y dama, siguen a lo largo de la obra un proceso gradual de aprendizaje con visos de recorrido iniciático: el inexperto Ramiro tendrá que aprender a ser rey, y Elvira, la varonil, a ser mujer. Adriana Lewis (1981) aportó una buena base al estudio de las relaciones entre las dos figuras, a primera vista tan dispares, abogando por esa misma dispersión en la unidad defendida por Marín: “Un cotejo de la conversión de Ramiro el Monje con la de Elvira/don Juan manifiesta el avance en direcciones contrarias de transformaciones paralelamente situadas, aunque ambas figuras eran consideradas antiparalelas en el ámbito sociopolítico. Nos hallamos, entonces, ante sólo una intriga en despliegue binario, donde el rey y la mujer, mediante la inversión gradual de la circunstancia, se igualan aunque quedan opuestos” (Lewis 1981: 493). Atinada respuesta, creemos, a la postura tradicional de una crítica que

⁴ En su estudio sobre la presencia y función de las intrigas secundarias en el teatro de Lope, Marín había llegado a la conclusión de que las piezas de materia histórica –independientemente de su grado de fidelidad a la Historia– son aquellas que presentan mayoritariamente intrigas secundarias de tipo sentimental.

consideraba la intriga secundaria de esta comedia en el mejor de los casos como innecesaria (Menéndez Pelayo 1949: 406) y, en el peor, como incongruente (Osma 1941: 188)

Claro que examinar la construcción del personaje inventado de Elvira a la luz del personaje histórico-legendario de Ramiro supone el dejar de lado, al menos parcialmente, la acabada construcción del personaje femenino que Lope traza en esta obra. Supone también desatender el importante papel que juegan, a nuestro juicio, tiempo y espacio dramáticos en el recorrido actancial de los protagonistas. Tiempo de reconquista y espacio de frontera no son únicamente telón de fondo de la doble intriga o soporte de un mensaje mítico-político separable del universo ficcional de la obra. En una reversibilidad continua entre marco y personaje, Lope lleva el contexto a la construcción misma de unas figuras que resultan marcadas, también ellas, con el sello de la conquista/reconquista, aquí de la identidad, desde una situación que bien podríamos calificar de zona de frontera. Bajo esta perspectiva proponemos un acercamiento a la figura de Elvira, la dama/varón cristiana, abordando en particular el papel que ocupa, en esa conquista individual del ser, la figura a la vez rival y especular de la mora Arminda.

Empecemos recordando, en sus grandes líneas, la accidentada intriga segunda centrada en Elvira, que Lope entronca cuidadosamente en la intriga principal creando el espejismo de una unión orgánica entre Historia legendaria e invención: el galán, don Nuño, es adalid de los ejércitos cristianos de Aragón; el anciano don Fortunio, guerrero fiel y cortesano al servicio del primero de los reyes, don Pedro; la dama, doña Elvira, ligada por sangre de rey a la historia de los monarcas aragoneses, y Arminda, la rival, es sobrina del rey moro de Zaragoza. De hecho, el inicio de la intriga sentimental hunde raíces en la historia de Aragón y en la sangre –a la vez filiación y muerte– de monarcas: como descendiente natural del rey Fernando de Castilla, Elvira se había visto expuesta con solo dos años a la ira sangrienta del nuevo rey de Aragón, don Pedro, quien había jurado vengar en la descendencia de don Fernando la muerte de su abuelo Ramiro, el rey aragonés, a manos del castellano. El noble don Fortunio salva a la niña: se niega a entregársela al rey y la hace pasar por su propio hijo don Juan, que acaba de morir; desobediencia que el iracundo don Pedro castiga con el exilio del noble. Retirado en la “áspera montaña” (v. 617), don Fortunio cría y educa a Elvira como varón, escondiendo su condición de mujer a ojos del mundo. Pero la fidelidad del buen vasallo Fortunio lo lleva a salir de su exilio: acude con trescientos hombres a la toma de Huesca en ayuda de su rey don Pedro (es primera batalla de la pieza), le da el triunfo al bando cristiano y se gana con ello el perdón real y el puesto de gobernador de la ciudad conquistada. Antes de

llevar a Elvira a la corte Fortunio la pone como paje al servicio de don Nuño y le prohíbe revelar su condición de mujer. Al mismo tiempo le desvela el secreto a don Nuño, aunque le hace jurar no revelarle a nadie, ni siquiera a Elvira, que conoce el engaño. Nuño y Elvira se enamoran, pero el pacto de silencio les obliga a ocultar su amor. Entre lance y lance de batalla, la dama/paje, siempre al servicio de don Nuño, captura a la bella mora Arminda, que se enamora perdidamente del hermoso paje. Este (esta) la trata con desprecio y violencia, temiendo entre otras cosas que don Nuño se enamore a su vez de la bella mora. Siempre al hilo de las incursiones de frontera cambian las tornas: los moros liberan a Arminda y capturan a don Juan, convertido en esclavo de la que antes fuera esclava suya. También ahí, en tierras enemigas, Elvira encubre ser mujer, aunque debe con ello sufrir los castigos que le inflige Arminda por sus presuntos desdenes. Mientras, en territorio cristiano y ante la desaparición de Elvira, don Fortunio acusa a don Nuño de traición a su palabra, de haber deshonorado y muerto a la joven, y lo reta en duelo. Llega entonces en manos de don Nuño una misiva de Elvira con noticias de su cautiverio. Don Nuño, secundado de un antiguo servidor de la casa de don Fortunio y un soldado, se disfraza de moro y libera a la dama, llevándose también a Arminda a tierras cristianas. Cuando don Fortunio se entera de lo ocurrido le entrega a don Nuño la mano de Elvira, cumpliendo así lo que, según afirma, había proyectado ya desde el comienzo. Arminda casa finalmente con un soldado, Peralta, y abraza la fe cristiana.

La primera fase de la construcción de doña Elvira es la de una hermosa dama resueltamente varonil, de linaje oculto⁵ y género disfrazado. Elvira entra, efectivamente, en escena vestida de hombre (“en hábito de hombre, con capa gascona y espada y pistoleta”⁶), carta de presentación que reactiva el *topos* de la “bella cazadora” (McKendrick 1974: 242-46): una amazona a lo moderno, Diana con aires de bandolera criada en el campo, de temperamento y pasatiempos masculinos. La joven ha vivido siempre entre montañas, apartada del mundo

5 Es una de las convenciones que se pueden rastrear en la llamada “comedia genealógica”, y propia de aquellas piezas que Teresa Ferrer reagrupa bajo el epígrafe de “dramas de la identidad perdida” (Ferrer 2001: 35-44). No menos frecuente es, de hecho, en estas mismas piezas de materia genealógica, aunque, naturalmente, no exclusiva de ellas, la presencia de personajes femeninos travestidos, de jocosidad variable según la figura, como las mujeres-guerreras María de Céspedes o la Varona Castellana (idem: 23-25). En el caso de Elvira, Lope parece utilizar el *topos* de la sangre regia escondida más para enlazar su historia con la intriga principal que como motor en la evolución del personaje, como sí ocurre, por ejemplo, con el Ramiro de la ya mentada comedia *El testimonio vengado*, con quien Elvira comparte inicialmente ciertos rasgos.

6 Seguimos la edición de 1994 (Madrid, Turner), adaptada en versión digital por Durá Celma y consultable en ARTELOPE.

de la corte y del espacio doméstico de la mujer, oculta bajo el disfraz de varón y viviendo como tal. Claro que, contrariamente a otras Amazonas y bandoleras de comedia, la identidad varonil de Elvira es identidad impuesta, lo hemos visto, e impuesta desde la infancia. Llevando a la acción la máxima aristotélica “materia la mujer, el hombre forma” (en Stroud 1983: 112), Elvira, desterrada de su espacio y de su identidad, conformó su ser a la voluntad del padre adoptivo, doblegando su natural femenino a la apariencia de hombre. El suyo fue un largo proceso de aprendizaje:

Traíame [mi padre] de esta suerte
 desde que pequeña fui,
 donde a ser hombre aprendí,
 robusto, gallardo y fuerte. (vv. 497-500)

“Costumbre”, dice Elvira, “es otra naturaleza” (v. 502). El problema reside en que esa “otra” naturaleza, la masculina, ha terminado por superponerse sobre la naturaleza femenina primera. Elvira ha terminado por aficionarse a la condición de varón, condición que le ofrece una indudable carta de libertad, allí donde a la mujer se le exige sumisión:

Aquella gran libertad
 de andar, hacer y decir,
 aquel gallardo seguir
 la luz de la voluntad,
 aquel gozar su albedrío
 sin seguir dueño tirano,
 aquel estar en su mano
 su condición, gusto y brío
 no puede dejar de ser
 imperfección el faltar,
 ni dejarle de envidiar
 la más honesta mujer. (vv. 533-44).

Condición y libertad masculina que la censura social contempla con mirada siempre benevolente. La propia Elvira denuncia ante su pseudoconfidente Porcelo el doble rasero que aplica la opinión a los deslices de las hembras y a las faltas del hombre⁷:

⁷ El sentido carnavalesco de todo el pasaje no borra una cierta empatía hacia la causa de las mujeres.

Verás mil hombres perdidos,
 buscando varias mujeres,
 con diferentes placeres
 alma y cuerpo divertidos,
 darse al juego o a otros daños
 de su salud o su nombre,
 y con ser vicio en el hombre,
 durar con honra mil años.
 ¡Desdichada la mujer
 que hiciera un yerro! (vv. 545-54)

Elvira, apurando la máscara que se le ha impuesto, ha terminado por desertar del bando de las hembras para abrazar con gusto la causa del privilegiado varón: aguerrida y valiente cazadora, “bella matadora” con visos de bandolero⁸, y dama esquiva refugiada en un disfraz-apariencia que ella hubiera querido fuese su esencia. Como la de tantas Marfisas hombrunas y angélicas a la vez⁹, la virilidad de Elvira es, ante todo, virilidad deseada. Triunfo de la voluntad y el gusto, su hombría campea hiperbólicamente en los espacios masculinos por excelencia que son la violencia (la caza y la captura de enemigos que luego describe don Fortunio, vv. 814-57) y el erotismo, ritualizando –legitimando– en un acto de *performance* un papel genérico (Butler 1990: 520, 526), máscara entre las máscaras de la comedia, que la coloca a ojos de todos en la casilla del varón y en las antípodas de su natural de mujer:

¡Oh, aquel salir a rondar,
 hacer señas, requebrar,
 coger un suspiro al vuelo,
 ver una mujer rendida

McKendrick había resaltado en estos versos una cierta dicotomía por parte de Lope, quien reconoce la injusticia de tal estado de cosas para la mujer pero no puede sino acatarlo como representativo de un orden natural y social (McKendrick 1974: 257-58). Creemos, sin embargo, que no puede obviarse el entronque entre los argumentos de Elvira y los esgrimidos tradicionalmente en la *querelle des femmes*, lo cual diluye, al menos en parte, la responsabilidad puramente individual (autoral) del discurso, difícilmente separable, por otra parte, de la lógica dramática en que se inserta.

8 Hombruna e indómita, la Elvira de nuestra comedia vive a lo serrano. Difícilmente podemos identificarla como la encarnación del “más puro espíritu bucólico de la época”, como sí apunta Soria Andreu en su edición de la obra (2004: 39).

9 La belicosa y bella Marfisa de Boiardo y Ariosto, heredera del mito de las Amazonas, y que tanta influencia tuvo en la comedia española, como constatará Carmen Bravo-Villasante (1995: 39-46)

confesar una flaqueza,
 darle con celos tristeza,
 y no querer que los pida!
 Verla llorar y enjugalle
 las lágrimas con la boca,
 volverla a lisonjas loca
 de su hermosura y su talle.
 ¡Pesia tal!, ¡qué linda cosa! (vv. 570-81)

En un sobrepajamiento de virilidad (importa sobre todo ser actor, que no objeto pasivo –entiéndase, femenino– de deseo), la construcción varonil que se forja doña Elvira es la de un donjuán de aldea, acumulador falaz de conquistas entre las mozas de la montaña con un perverso placer en rendirlas de amores para enseguida abandonarlas.

Elvira sometida a la voluntad del padre y a la vez arrogante demiurgo, modeladora de una nueva forma, la masculina, a partir del barro original de su ser femenino, función que, según el ya mentado principio hilemórfico de la comedia, le incumbe al hombre. Demiurgo, pues, imperfecto, Elvira solo puede disfrazar las formas. En vano invoca haber nacido “tan hombre” y “tan hombre” haberse criado (vv. 561-62); pronto surge en su discurso la revelación de las fallas de esa identidad prestada, y los sensuales envites del falso galán, frívolo y un tanto despiadado, se ven frenados por su naturaleza de mujer:

Mas me daba gusto aquí
 servir una montañesa
 (aunque era gozarla empresa
 imposible para mí). (vv. 565-68)

Obvia recordar que la apostilla entre paréntesis (“imposible para mí”; otras varias hay en el pasaje) cumple la función estrictamente teatral de recordarle al espectador que Elvira, ante todo, es mujer (pleonasma típico del teatro, y esencial en el teatro de los corrales), todo ello aderezado con notas de ambigüedad que acrecientan eficazmente el tono erótico y carnavalesco del pasaje y, con ello, la atención del público¹⁰. Pero no todo es ligereza y comicidad erótica con que

¹⁰ Es sabido que el disfraz mismo de varón, amén de los lances más o menos escabrosos y/o ambiguos que de él se derivaban en la acción, constituía un eficaz recurso para captar la atención del espectador; no solamente el interés del público masculino, sino también el interés del femenino, que podría ver en las heroínas una suerte de sueño compensatorio frente a la encorsetada realidad

divertir al público: en la coherencia del tejido dramático tales incisivos también estampan tempranamente en Elvira, como un sello en la cera, la imposibilidad –la incapacidad– de gozar y su condena a un deseo sojuzgado. Se abre así ya desde el comienzo de la acción una travesía que solo encontrará puerto al final de la obra, cuando el falso don Juan ganador de mujeres resulte a su vez ganado por el hombre (McKendrick 1974: 313-23).

La virilidad de doña Elvira es, por el momento, virilidad deseada y mostración, comedia dentro de la comedia, pero la naturaleza, decíamos, pasa cuenta:

¡Ah, mal haya haber nacido
larga de solo el vestido,
y corta en el ser dichosa!
Nadie me llame mujer,
que, vive Dios, que esta espada,
de la punta a la dorada
guarnición, le he de meter. (vv. 570-88)

La frustración de una virilidad inconclusa estalla, un tanto jocosamente, todo hay que decirlo, en lamentos, juramentos y pulsión de muerte; en una fiesta, al fin y al cabo, de masculinidad agresiva (McKendrick 1974: 248) con nuevos tintes de carnaval: la espada metida hasta la empuñadura como modo oblicuo de reafirmar por la fuerza y públicamente lo que le rehúsa naturaleza en la confidencia de la unión de cuerpos. Imagen transferencial donde la espada ocupa el vacío del sexo masculino ausente en un pulso entre naturaleza y voluntad: a la masculinidad que naturaleza le ha negado, opone Elvira la espada que ha aprendido a manejar. Combate estéril en el código de la comedia de enredo y que encierra a nuestra arrogante figura en un callejón sin salida: sexo femenino negado bajo el hábito y la actitud convencional de hombre, pero también imposibilidad física de ser hombre y de serlo hasta el final. Viviendo como don Juan, Elvira es simplemente un simulacro, una Ifis frustrada a quien ninguna Juno ha querido metamorfosear en varón.

La libre Elvira que vive “a su voluntad” queda, pues, prisionera de su propio cuerpo, de su cuerpo de mujer, y –no podía ser menos– de un cuerpo bello, ocupando una zona difusa entre dos géneros, inviable en el sistema binario hombre-mujer de la comedia de amores. Voz y ademanes callan su natural

vital: “El disfraz varonil, [...], al margen de la carga erótica que podía adquirir sobre las tablas esta situación de travestismo, permitía a muchas mujeres vivir a través de la identificación con las protagonistas situaciones que les estaban vedadas en la vida real” (Ferrer 1998: 15).

femenino; poco importa: rostro y talle lo delatan (“tienes más de mujer / que de hombre en rostro y talle”, le dirá ya en el acto III la mora Arminda, vv. 2548-49)¹¹. El propio don Nuño, un Alcides curtido en la guerra, se pasma a la vista de tan hermoso muchacho, como hechizado por una belleza que no puede dejar de alabar:

ELVIRA Soy un Roldán [...]
 NUÑO ¡Qué hermosa presencia de hombre!
 ELVIRA Haré dos lanzas pedazos.
 NUÑO Abrazadme, que ya os quiero
 por vuestro valor no más.
 ELVIRA A un león los brazos das
 y a un honrado caballero.
 NUÑO Cuando ni por sangre y parte
 de un hombre a quien tanto debo,
 os amo, ilustre mancebo,
 por nueva imagen de Marte.
 No puede en su casa hacer
 vuestro padre más regalo
 a un huésped, si a un rey le igualo,
 don Juan, que dejaros ver.
 ¿Hay tal brío y compostura
 de partes todas iguales?
 ELVIRA Dejaos de lisonjas tales
 con quien serviros procura [...]
 NUÑO Fortunio, lástima ha sido
 que tal caballero esté,
 bello del cabello al pie,
 en este monte¹² escondido. (vv. 637-69)

11 No solo en la figura: socarronamente saca a flote Lope el natural femenino de Elvira cuando esta le reclama al padre nuevas galas –aunque masculinas, galas al fin–: “Galas, gorra y capotillo, / calzas, cuera, martinetes, / muchas veces me prometes, / que pienso que has de cumplillo, / mas no llega la ocasión / que tales honras me hagas” (vv. 681-686). Son, como recuerda Sonia Andreu, piezas de vestido propias de una noble apariencia (2004: 107, nota 59). Y es que las leyes del nacimiento (Elvira es hembra y noble) afloran imperceptiblemente ya desde el comienzo y abren fisuras en la fachada artificial que se ha creado el personaje.

12 “en este momento escondido”, en la versión digital utilizada. Restablecemos la lectura (“monte”) de la *Decimoactava parte de las Comedias de Lope de Vega* (1623) ante una errata evidente, a la luz del sentido y de la métrica.

En vano el supuesto don Juan intenta centrar el diálogo en la fuerza y el valor, en vano hiperboliza su masculinidad con bravatas de valentón (no muy conformes, dicho sea de paso, con la imagen de un serafín guerrero): una y otra vez el admirado don Nuño vuelve sobre la belleza de su interlocutor. El espectador se encuentra, pues, ante un nuevo juego de ambigüedad entre sexos repleto de guiños cómplices: a la dama vestida de hombre que requebraba mozas le sigue ahora un bravo soldado extasiado ante la belleza de otro; pero –no nos engañemos– mero juego, y juego festivo al fin. El sopro de homosexualidad a primera vista un tanto transgresor está ahí para ratificar la norma, a saber, la naturaleza como principio ordenador cuya pujanza se hace patente en una *natural inclinación* más poderosa que el turbio espejismo desplegado por doña Elvira. Todo va apuntando ya al triunfo de aquella.

Al inicio de la comedia de amores la doña Elvira reinventada como don Juan queda confinada a una zona difusa y ambigua que imposibilita toda completitud: demasiado mujer para ser enteramente hombre, y demasiado hombre para reconocerse como mujer. Desde la dualidad de géneros nuestra figura encarna un espacio de frontera donde se entrechocan voluntad –voluntad desordenada en el canon de la comedia– y naturaleza, en una tensión que la condena a la imperfección propia de quien está “fuera de de su ser” o “fuera de su centro” (Porcelo, vv. 510-29), y a la insatisfacción permanente.

La llegada del aguerrido don Nuño y de la sensual Arminda, la esclava mora, cambia el signo de la lucha, convertida ahora en batalla de amor con el consabido triángulo amoroso acompañado de su lote no menos acostumbrado de atracción y repulsa, deseo y celos. Aquí (re)nace el ser femenino de Elvira: la parte de hembra vence sobre la de varón, y las leyes naturales conquistan definitivamente el espacio del deseo de Elvira, quien no puede sino deponer las armas. Entre concordias y escaramuzas se remodelan en Elvira esencia y apetencia, replegándose de los espacios antes ocupados para invadir otros nuevos: el deseo de ser varón se muda en deseo de varón, y las mozas galanteadas en rival a destruir.

En definitiva, y como era de esperar, la feminidad de Elvira tiene como partero al dios Amor. Comienza a fraguarse en el encuentro con don Nuño, quien encarna *naturalmente* esa completitud masculina que Elvira tanto deseaba para sí. Las leyes del amor (entiéndase, según las convenciones neoplatónicas expuestas en la comedia) hacen el resto: puesto que la perfección se logra en la complementariedad armoniosa entre dos seres, la unión con don Nuño le brinda a Elvira, al menos por delegación, la consecución de la virilidad soñada. Por eso nuestro personaje podrá emanciparse *naturalmente* también del deseo de ser hombre, y por eso la identidad femenina antes reprimida se hace poco a poco

dueña y señora del ser.

Huelga decir que otras leyes –las leyes poéticas de la comedia– imponen obstáculos al logro de tal perfecta armonía, y más cuando la dama del juego se había mostrado esquiva, arrogante y falaz con el amor. Elvira paga la transgresión inicial de querer vivir como hombre –paga un tanto injusta, es cierto: la suya es subversión inicialmente impuesta– con la condena a callar una feminidad recién adquirida que le hubiera gustado gritar a los cuatro vientos y con una nueva represión del deseo, ahora femenino. Elvira seguirá representando por fuerza el papel de don Juan, pero el amor ha cambiado las tornas, y a la agreste Atalanta del comienzo (v. 814) le hubiera gustado cambiar el servicio a Artemisa por el servicio a Venus. El disfraz que antes había sido “hábito de libertad” es ahora prisión o mortaja que sepulta su recién nacido ser y hace barrera entre ella y el galán. Así que el surgimiento del nuevo ser de Elvira se produce a la sombra del silencio, en el oxímoron de un alumbramiento a oscuras y de un nacer furtivo. Significativamente la frase que acota su nacer como hembra y hembra enamorada (“pues es hombre y yo mujer / que ya le tengo afición”, vv. 987-88) la formula Elvira en el secreto del aparte.

Se labra también en el dolor y el sufrimiento, los que le impone el anciano padre adoptivo cuando la arroja al servicio del amado don Nuño no como dama, sino como paje, en un primer esbozo de lo que será la futura e inevitable sujeción al varón. Así lo interpreta desde el inicio la propia Elvira, aun sin entender que todo es estratagema del padre:

¡Notable desdicha mía!
 Pero a consolarme vengo,
 que, en fin, pues servirle tengo,
 podré servirle algún día,
 que bien puede suceder
 con solo decir mi nombre,
 que cese el servirle de hombre,
 y le sirva de mujer. (vv. 993-1000).

Don Fortunio engolfá igualmente a don Nuño en ese mar de tormenta: en un destello aparente de crueldad que raya en el sadismo, le revela que don Juan es, en realidad, doña Elvira, pero le impone también a él mantener el secreto, sobre todo ante la dama. Con el sello de este alambicado pacto de silencio, a las consabidas figuras mitológicas que jalonan el componente bélico de la obra (Atalanta, v. 814, y Atlante, v. 918, Marte, vv. 94, 648, Alcides, vv. 24, 139, 843, 917) se añade en la vertiente amorosa de la obra el *topos* del terrible suplicio de Tántalo

(vv. 1061, 1393) y Sísifo (v. 1394). Así se entienden las sombras de muerte que oscurecen todavía más esa abortada salida a la luz del ser y del deseo, sombras que se proyectan en los personajes, unidos en una frustración compartida, y sobre todo en el aguerrido don Nuño, fiero en la guerra y ahora vacilante: “Yo sé que he de morir”; “Si muero, ¿qué medio / será con mi daño igual?” (vv. 1022-23); “Las campanas clamorean. / Plega a Dios que por mí sean” (vv. 1035-36). “Mi perdición adivino, / la vida me ha de costar”, confiesa don Nuño en aparte tras haberle jurado silencio a don Fortunio (vv. 895-96). Lúgubres muestras de dolor que coinciden con la macabra procesión fúnebre del cadáver del rey don Pedro, las campanas que doblan a muerto, el sórdido sonido de cajas roncadas y banderas arrastradas por el suelo, en un enlace suplementario entre la intriga política y la sentimental. Silencio, ley fundamental del amor cortés, y muerte no vienen impuestos por la condición misma de enamorado, sino por una fuerza represiva externa —la del padre— que se impone y parece poner veto a tal amor. Así quedan remodelados los códigos garcilasianos a las necesidades dramáticas de la comedia.

Porque empujando a los dos amantes al silencio y a la frustración, don Fortunio parece encarnar, al menos a primera vista, esa caprichosa fuerza coercitiva que ahoga el amor y el nuevo ser de Elvira. En la coherencia poética e ideológica de la obra, nada más distinto: don Fortunio (“felicidad”, “dicha”) actúa una vez más como figura tutelar; arroja a la pareja a una carrera de vivir sembrada de pruebas iniciáticas que tanto el galán como la dama, sobre todo ella, tendrán que vencer. Él, padre adoptivo, había preservado la vida de Elvira haciéndola vivir como don Juan, y la coloca ahora junto a don Nuño en el camino inverso, aquel que lo lleva a forjarse como Elvira. Esa entrega simbólica de la dama, que pasa del tutor al galán, anuncia la cesión final de Elvira al esposo; por el momento, traduce un auténtico traspaso de poderes entre los dos varones que intervienen en la modelación de Elvira y que, en el universo social de la comedia, le otorgarán a la dama su “perfección”¹³.

A ser hombre aprendí: todo el proceso actancial de Elvira, una vez que amor le ha entrado por los ojos, consistirá en desaprender lo aprendido para cobrar su condición de mujer y clamarla ante el mundo; a alcanzar, en definitiva, el *soy quien soy* de la heroína de comedia.

Las fases de la Historia vienen marcadas por el desfilar dinástico de monarcas que vencen y mueren en esa Edad de Hierro que es la Reconquista. En paralelo

13 Cf. con el discurso de la enamorada reina de las Amazonas, Menalipe, en el tercer acto de la comedia mitológica de Lope *Las mujeres sin hombres*, allá por 1613-18: “Qué sirve esta fama y nombre / pues que no puede en mujer / haber perfección ni ser / si no le viene del hombre” (Lope de Vega 1624: 106v).

a estas fases de un destino colectivo se van perfilando en la obra las fases de la historia individual, conjugadas en el tejido dramático la formación mítica de la nación y la formación (entiéndase, el aprendizaje) de Elvira, en trazado simétrico con el aprendizaje de Ramiro.

Ambos, rey y dama, habían dejado atrás las leyes naturales del nacimiento para abrazar una segunda condición: monje con sangre de reyes encerrado en celda y apartado de la corte el primero; para la segunda, lo hemos visto, vida de varón en la celda metafórica de un exilio entre montañas. Fuerzas superiores (la Patria, la ley natural¹⁴) con función de sino de comedia llevan al personaje a abrazar ese ser primero al que había renunciado. Tras ese re-nacer simbólico, rey y dama entran en lo que podríamos denominar una fase de puericia o edad de mocedades¹⁵ a lo largo de la cual aprenderán a ser quienes son. Es aquí, en la infancia del ser recién alumbrado, donde cristalizan las correlaciones que enlazan personajes, espacios escénicos y espacios poéticos de las dos vertientes de la obra

El paso de monje a rey y de virago a ‘mujer cumplida’ se construye según un acabado eje de simetrías y coloca a nuestros protagonistas en un constante frente a frente. En el caso de Ramiro, el acceso final a la condición de rey justiciero y obedecido es el final de un proceso gradual de desposeimiento durante el cual Ramiro va rompiendo dolorosamente los votos que lo ataban a la vida monástica y le impedían ser rey: abandona la pobreza por el lujo de la corte, rompe el voto de castidad al casarse para darle heredero al trono y en la etapa última de su aprendizaje, por una prueba con visos de rito iniciático, el humildísimo y pacífico Ramiro orquesta la sangrienta matanza de los nobles levantiscos. Camino paralelo el de Elvira, aunque trazado en dirección inversa, pues el don Juan arrogante y violento, amigo de galas y galanteos, profesará en una suerte de noviciado del amor donde se le impondrán como prueba los votos que, por necesidad, rompe Ramiro. Con el voto de silencio (mentados quedan ya sus enlaces con la “amorosa ley” del amor cortés) viene el de castidad: callará Elvira su deseo por don Nuño quedando así al abrigo de toda mácula en la honra; callará también su condición de mujer cuando la mudable Fortuna la convierta en esclava de Arminda, prefiriendo entonces sufrir la venganza de la mora por sus desdenes de galán que los peligros del honor para una mujer –y mujer cristiana– en tierra de enemigos. Aprenderá también humildad y pobreza, primero sirviendo como paje

14 “Es el amor común naturaleza”, dirá Diana de Belflor (v. 329).

15 Mocedades que son también las de la mítica y joven España; y las de quien, aprendiendo en la Historia, deja de ser niño, como recuerda Lope en el prólogo de nuestra pieza. (Vitse 1990: 397-98). Del otro lado de la ficción, la comedia –voz de la Historia– hace emprender al lector un camino de formación paralelo al de los personajes.

a las órdenes de don Nuño (metafórico restablecimiento de la jerarquía de sexos), luego, sobre todo, en la esclavitud del prisionero, cavando la tierra que riega con lágrimas (vv. 2932-46): penitencia con aires bíblicos para la que ha pecado de soberbia y ha quedado fuera del Paraíso¹⁶, pero que alcanzará perdón.

Quedan así imbricadas en la agudeza de un juego que tiene mucho de conceptista la gesta de los cristianos y la gestación de los personajes, las pruebas épicas del rey y la prueba amorosa de dama y galán, la recuperación de los territorios perdidos y el recobro de la identidad desestimada, la forja de una joven España acaudillada por su patrón celeste¹⁷ y el aprendizaje de Ramiro y Elvira que encauzan respectivamente fray Leonardo, el prudente consejero del rey, y don Fortunio.

A la educación/conquista de Elvira contribuye un segundo personaje de frontera, frontera esta vez de territorios y de fe. Se trata de la mora Arminda, bella y noble. Enlazada también en la gesta bélica (Arminda, lo hemos dicho, es sobrina del vencido rey moro de Zaragoza), Arminda marca un nuevo punto de inflexión en el recorrido de Elvira y le da nuevo giro a la trama. Si ante la visión de don Nuño Elvira expulsó hacia el galán su propio deseo de ser hombre, ante su esclava la tensión interior de Elvira (querer ser mujer y deber fingirse varón) sale al exterior bajo la forma de batalla de amor contra la rival. Con Arminda, en definitiva, la guerra se vierte al espacio femenino y a la conquista, femenina también, del otro.

Arminda aparece por primera vez en plena escena de batalla, huyendo del paje que la persigue con una daga (así en la acotación: “[...] salen ARMINDA, mora, huyendo de DOÑA ELVIRA, que sale tras ella con una daga”). Todos los

16 Más allá de su singularidad, el doble proceso de formación que acrisola o depura al rey y a la dama no distan gran cosa, en su esencia, del que nos ofrecen desde el XVI farsas y dramas alegóricos. Como en estos, también en nuestras obras el acceso a la nueva condición del personaje se cifra en un cambio de atuendo: espada justiciera y cetro en la imagen final de un rey que había entrado por primera vez en escena con una escoba en la mano; el traje de dama que don Nuño le reclama a don Fortunio para Elvira (“Mandad, señor, / que mude don Juan de traje”, vv. 3212-13).

17 La aparición de Santiago matamoros con que se abre la obra. La didascalía apunta con toda claridad que es Santiago el que está representado en la apariencia. Los personajes –aragoneses, lo sabemos–, cegados por el “divino resplandor” de la imagen, lo confunden con san Jorge. Aunque se hace eco de las discrepancias históricas entre castellanos y aragoneses, Lope apura ciertos motivos, como el de la aparición milagrosa, para sublimar el mito neogótico: la curiosa amalgama (¿sincretismo?) entre patrones, pero con la presencia “real” del español, hace de la historia de Aragón porción de un destino nacional, incluyéndolo en la unidad de una joven y mítica –por inexistente– España. En este teatro histórico, que no forzosamente historicista, poco importa el anacronismo a la hora de arrimar historia y leyendas del pasado al presente de la representación.

esfuerzos de Arminda por abrigarse en su condición de mujer para implorar clemencia (“Detén la daga y repara, / soldado, en que soy mujer”, vv. 1230-31) no tienen otro efecto que el de acentuar la ira de la celosa Elvira, a quien el amor por don Nuño ha transformado en enemiga declarada de las bellas. Infructuosas son también las declaraciones de amor de la mora, rendida ante la vista de tan hermoso soldado: don Juan/Elvira se limita a sacarle brutalmente el oro, colmarla de insultos y amenazarla con la muerte,

ARMINDA Mándame amor que te siga, 1295
 y que este ardor satisfaga.
 ELVIRA He de meterte esta daga
 seis veces por la barriga. [...] (vv. 1295-98)

En vano Arminda intenta llevar la batalla a campo de plumas: Elvira le ha ganado terreno a don Juan, y el acero a clavar en el vientre de la mora se resemantiza jocosamente a la luz de sus connotaciones eróticas primeras (¿cómo obviar el paso de la arrogante espada del principio a la corta daga en el presente pasaje?).

La escena de persecución reescribe con sus propias y burlonas imágenes el odio al “otro” constitutivo de la vertiente épica de nuestra comedia. La violencia de los ataques, el terrible avance del ejército cristiano aplastando a sus contrarios (la exaltación patriótica es tan evidente como previsible) encuentran eco en este microespacio femenino, momentáneo gineceo situado también en una permeable zona de frontera donde son posibles tanto las incursiones cristianas como las moras. Marcado por el odio estará, de hecho, el trato de Elvira con su bella cautiva, violento y degradante hasta el punto de que don Nuño intercederá por la suerte de Arminda –más por propio egoísmo que por empatía o caridad galante hacia el vencido, todo hay que decirlo–; alguna brevísima marca de interés le ofrecerá el paje a la mora, simple estrategia para dar más crédito al engaño del disfraz masculino que ella misma, Elvira, teme haber echado a rodar:

ELVIRA Ya, de verme aborrecer
 esta mujer por extremos,
 que entienda y presuma temo
 don Nuño que soy mujer. (vv. 1552-55).

Y si alguna vez reclama a Arminda como suya, lo hace solo para frenar lo que parece un amor incipiente entre la esclava y don Nuño. Así condena a la voluptuosa Arminda al mismo suplicio que ella sufre, a la frustración de un deseo

continuamente reprimido¹⁸.

Arminda representa al “otro”, al infiel, y al enemigo. Pero Arminda es sobre todo “la otra”, la rival en amores, y en la guerra de Eros religión o bando político (elementos de hecho reversibles, como ocurre al final de la pieza) cuentan menos que la gracia y la hermosura del adversario. Combatiendo a la mora, el falso paje protege en don Nuño a su propia *Zara-goza*, conquista de la que, si no puede gozar entonces, sí espera gozar luego¹⁹. Todo ello se resuelve en un acompasado ballet de avances y retrocesos con tintes de escaramuza militar y ciertas notas rufianescas que arriman la tensión ilustre de la épica a la tensión amable del enredo sentimental: Elvira intenta deshacerse de la cautiva, matarla o empujarla al odio, pero las más de las veces solo consigue atizar la pasión de Arminda y sus voluptuosos requiebros. Y cuando a fuerza de agresiones y desplantes cree haber frenado por fin la recuesta de la esclava, descubre que ella misma la ha arrojado en brazos de don Nuño, en quien la cautiva espera encontrar mejor protector, con lo cual doña Elvira se ve obligada a fingirle interés a la mora para reactivar su amor y separarla del galán. En la escritura oximórica, tan productiva, de la comedia, Arminda la vencida, bien ganado como despojo de guerra, es para Elvira un amenazador caballo de Troya infiltrado en su propia Ilión; y los celos “hijos del Amor”, el castigo con que purgar tantos años de tributo negado al dios niño. De todo ello la feminidad de Elvira saldrá madura y acrisolada, es decir, encauzada definitivamente hacia un orden donde se armonizan voluntad y naturaleza: mujer, y casada.

Arminda y Elvira, la mora y la cristiana, aparecen fatalmente enlazadas por su condición femenina, el único rasgo que comparten y que a la vez actúa como barrera. Enlazadas y separadas también por cuanto Arminda se construye como un doble simétrico de doña Elvira. La bella musulmana, a pesar de su situación de prisionera, goza de la libertad que se le niega a su dueño, y es que su palabra es libre. Allí donde Elvira debe callar que es mujer, Arminda lo clama espontánea e incluso ostentadamente. Lo hace ya desde su entrada primera en escena: “Detén la daga y repara, / soldado, en que *soy mujer*” (vv. 1230-31²⁰), y lo mantendrá hasta

18 En ello, y con la referencia al proverbio del perro del hortelano, nuestra Elvira prefigura a la deliciosa y compleja Diana de Belflor que Lope llevará a las tablas pocos años después, quizás en torno a 1613.

19 Cf. el parlamento de doña Elvira del acto primero, cuando su padre la pone al servicio de don Nuño como paje: “¡Notable desdicha mía! / Pero a consolarme vengo, / que, en fin, pues servirle tengo, / podré servirle algún día, / que bien puede suceder / con solo decir mi nombre, / que cese el servirle de hombre, / y le sirva de mujer.” (vv. 993-1000).

20 Seis veces utiliza Arminda el término en el breve espacio de seis versos (vv. 1269-75).

uno de sus últimos monólogos (estamos en los versos 2529-57, con Elvira ya prisionera de Arminda), cuando en un delicioso pleonasma amplificado reconozca ante el paje cautivo, como la mayor de las obviedades, que su venganza sobre él es propia de las mujeres, en efecto, porque ella es mujer²¹. Sufrirá Elvira tan pletórica marcación incluso por boca de don Nuño, quien multiplica arteralmente acerca de Arminda las menciones identitarias que le niega –juramento obliga– a la dama: “Procura que bien lo pase, / que es en efecto mujer.” (vv. 1812-13). Asiste finalmente Elvira como espectadora accidental al galanteo entre la mora y el galán y con él al ansiado desplazamiento del “ser mujer” al “ser su mujer” logrado no por ella, sino por la rival, ignorando que requiebro y promesa de matrimonio son fingidos, una farsa y nueva ficción en la ficción de la comedia que don Nuño interpreta exclusivamente para ella, Elvira, y a la que la dama pone brusco remate saltándose el cuarto muro ficcional para separar a los pretendidos amantes.

La bella cautiva se sitúa así en las antípodas de Elvira, pero a la vez ligada a ella como la segunda cara de un personaje bifronte. Arminda dice lo que calla Elvira, y es lo que no puede mostrar la dama: feminidad y deseo. Mezcla es también la mora de contrarios, encarnación del oxímoron de la cautiva libre (entiéndase por libre también licenciosa), del deseo afirmado pero, como el de Elvira, insatisfecho. Nada de extraño que la crueldad y violencia de la cristiana se vuelquen sobre la joven musulmana, en quien contempla a la vez a su doble y a su enemigo.

En su calidad de rival, Arminda es el cuerpo y la palabra interpuesta entre Elvira y don Nuño, y en un nuevo oxímoron, la barrera que los acerca. En Arminda encuentran Nuño y Elvira un espacio en blanco donde exponer, sin decirlos, amor y deseo con el lenguaje oblicuo de tantos futuros amantes de comedia. La violencia del paje hacia la esclava, sus intentos por separarla del galán son, en efecto, para don Nuño los signos evidentes del amor que le profesa Elvira (“amado en extremo soy”, constata en aparte –v. 1824– traduciendo acertadamente al lenguaje de amores el gesto de Elvira hacia la esclava). Arminda

21 El monólogo de Arminda reivindica un ser femenino perfectamente asumido en la diferencia de sexos: ARMINDA: Pues qué, ¿soy yo capitán? / ¿Soy algún César famoso? / ¿Soy Alejandro, soy Darío? / Ser quien soy es necesario, / y necesario y forzoso. / Si os quitamos vuestros nombres / con hacer hazañas tales, / vendremos a ser iguales / las mujeres a los hombres. / Dé Alejandro, César venza, / Darío junte campos grandes, / y a una mujer no le mandes / más triunfo que su vergüenza. / ¿Qué haces de darme en cara / que soy mujer? No me asombres, / que a ser como tú los hombres, / ¿qué mujer los envidiara? (vv. 1529- 2545). Discurso identitario ritmado por la presencia casi obsesiva del verbo ser, verbo de la identidad y la esencia, y condensado en el “ser quien soy es necesario” (¿cómo no entrever en la fórmula el “ser quien soy” de las heroínas cumplidas de comedia?). Así ratifica Arminda su vasallaje a la ley natural que la hizo nacer mujer. Es este, naturalmente, el envés del ya referido monólogo inicial de Elvira.

es, pues, caja de resonancia, una suerte de campana metafórica que se limita a hacer sonar lo que debe silenciar Elvira; la llave de celos que abre las puertas para que salga de su encierro el amor (vv. 1699-72).

Una función utilitaria que Arminda sufre, si se nos permite la expresión, en sus propias carnes; personaje instrumentalizado por la pareja protagonista, zarandeado entre el amor que le finge don Nuño para despertar los celos de Elvira y el interés no menos fingido del violento paje para dar verosimilitud a su disfraz de varón. Su voz, tan libre para decir el deseo, resulta mucho más estéril a la hora de conseguirlo que el silencio obligado de los dos amantes. La noble Arminda en su condición de esclava forma parte del bagaje del ejército; Arminda hermosa no es más que figurante, un accesorio teatral en la comedia doble que tejen dama y galán. Así gravita como satélite sin luz propia alrededor de la pareja protagonista, engañada y sacrificada por estos (al final casa con el oscuro Peralta) como sufrirá la Marcela de *El perro del hortelano*. Es, sin embargo, según la naturaleza, *mujer* y personaje en su centro. Poco importa. La posible empatía del espectador hacia ella encuentra freno a la luz de una moral de comedia: frente a la firmeza de los amantes, Arminda tiene algo de voluble (vv. 1601-1687), actúa dominada por los impulsos del deseo, no duda en mentir y tiene en mayor estima vida que honra. En su comportamiento y en el desprecio degradante que le manifiesta Elvira (ultrajes de mujer enamorada que combate a su rival) se dejan sentir un buen lote de los prejuicios estereotipados sobre el musulmán que heredaría después el morisco: falsedad, lujuria, cobardía²². Caja de resonancia de amores, Arminda lo es también de desprecios, en un nuevo vaivén de dentro a fuera, de lo individual a lo colectivo donde se enlazan ahora texto dramático y recepción, escena y sala. Así se pervierten en nuestra comedia las bases idealizadoras de la joven novela morisca. Y es que los juegos de frontera en el espacio y el ser que van fraguando el heroísmo de los protagonistas hacen de *La campana de Aragón*, presidida por la imagen inicial de Santiago matamoros y en su escritura doble de Historia y enredo, una comedia destinada a pregonar, como campana o trompeta de la fama, las hazañas de cristianos.

En suma, y a la luz de lo visto, importa resaltar hasta qué punto *La campana de Aragón* discurre bajo el hilo conductor de la conquista. Conquista de espacios: los territorios que los reyes aragoneses van cobrando de manos musulmanas. Conquista amorosa también: la de un pretendido don Juan –la doña Elvira

22 Son, en buena medida, los que construyen la figura del “otro” en buena parte de los dramas lopescos de la Reconquista. Elemento común es también la fascinación irremediable que sienten hacia el caballero español (aquí, don Juan/Elvira) las voluptuosas, cuando no lascivas, musulmanas de comedia (ver Ryjik 2011: 177-78).

travestida— requerido una y otra vez por la hermosa mora Arminda y la de don Nuño por ganarse a la dama. Guerras en el campo de batalla y guerras en el campo del amor donde la pareja protagonista sufre la consabida tensión entre deber y deseo, el gusto y lo justo, hasta que ambos amantes logran sellar un feliz armisticio entre las dos fuerzas antagónicas.

Comedia, pues, de conquistas, la obra es por ello mismo texto sobre alteridad y fronteras. A imagen de la frontera maleable que va cambiando al hilo de los combates (Huesca, Zaragoza) Lope nos ofrece en las historias de los protagonistas cómo se van moviendo los espacios asignados a las dos caras del yo que pugnan entre sí. Al tiempo que el manso Ramiro se va despegando de su condición de fraile para construirse como rey justiciero, la bella Elvira travestida se gana la feminidad y con ella la boda con su galán. Conquista, pues, individual, que corona la lucha por apropiarse de una identidad hasta entonces sofocada y afirmarla a ojos de todos; pero conquista individual que debe entenderse, naturalmente, a la luz del grupo, como una vuelta al orden colectivo que antes se había perturbado y que ahora se perenniza. Si la muerte de los nobles levantiscos marca el regreso a una monarquía fuerte, el acostumbrado matrimonio sella el fin de la rebelión de Elvira y conduce a la dama, como a Arminda, de la periferia a la norma en una idealizada conciliación, por no decir sinonimia, entre el ser natural y el ser social.

La pieza avanza así en círculos concéntricos cada vez más estrechos. Tensiones y luchas van del terreno de batalla entre facciones contrarias al interior del personaje, en un constante juego de abismación que une lo colectivo y lo individual, la Historia y las historias, el drama épico-legendario y el enredo de amores. Por encima de las intrigas particulares, identitarias, de los personajes y proyectándose sobre ellas, el tiempo y espacio de una legendaria Reconquista, mito de fundación contemplado retrospectivamente como lucha por restaurar un equilibrio perdido y como la fragua de de una identidad nacional (Ryjik 2011: 13). En su funcionalidad dramática e ideológica, Elvira y Arminda son prueba de la labor de taracea que emplea aquí Lope, incrustando en personajes y acciones diferentes piezas idénticas, aunque pulidas y remodeladas para adaptarlas a su nuevo guión. También aquí, en la trabazón estrecha entre el canto solemne de Clío y los cantares de Erato, se deja ver la unidad en la variedad y la constancia movediza que caracteriza el teatro nuevo²³.

23 En palabras de Melchora Romanos, *La campana de Aragón y El sol parado*, escrito a finales de los noventa, muestran cómo Lope “va conciliando la dramatización de la Historia con los distintos componentes de la que, poco a poco, llegará a ser la fórmula consolidada” (p. 1525)

Bibliografía citada

- BRAVO-VILLASANTE, CARMEN (1955), *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente.
- BUTLER, JUDITH (1990), “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, ed. Sue-Ellen Case. Baltimore/London, Johns Hopkins: 270-82.
- CALVO, FLORENCIA (2008), “Diálogos, historia e ideología en *La campana de Aragón* de Lope de Vega”, *El drama histórico. Teoría y comentarios*, ed. K. Spang. Pamplona, EUNSA, Anejos de RILCE, 21: 159-69.
- FERRER VALLS, TERESA (1998), “Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral”, *Actas del Seminario La presencia de la mujer en el teatro barroco español. Almagro 23 y 24 de julio de 1997*, ed. Mercedes de los Reyes Peña. Junta de Andalucía-Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, Colección Cuadernos Escénicos, 5: 11-32.
- , (2001), “Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia”, *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español*, eds. R. Castilla Pérez y M. González Dengra. Granada, Universidad de Granada.
- LEWIS GALANES, ADRIANA (1981), “El monje-rey y la mujer-varón en *La campana de Aragón*, de Lope de Vega”, *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Manuel Criado de Val (ed.), Madrid, Edi-6: 491-98.
- McKENDRICK, MELVEENA (1974), *Women and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the mujer varonil*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MARÍN, DIEGO (1958), *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, Toronto/México, University of Toronto Press / Ediciones de Andrea.
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO (1949), *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. IX. Crónicas y leyendas de España*, en *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Vol. 33*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MORLEY, S. GRISWOLD Y BRUERTON, COURTNEY (1968), *Cronología de las Comedias de Lope de Vega, con un examen de la atribución dudosa, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Versión española de María Roca Cortés, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.
- OSMA, JOSÉ M. DE (1941), “Tres Etapas en la Dramatización de una Leyenda (La Campana de Huesca)”, *Hispania*, 24/2: 180-92
- ROMANOS, MELCHORA (2004), “Niveles de funcionalidad del espacio en el teatro histórico de Lope de Vega”, en F. Domínguez Matito, M. L. Lobato, *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Burgos-La Rioja; 15-19 de julio 2002), vol. 2: 1523-34.

- VEGA, LOPE DE (1622), *Las mujeres sin hombres*, en *Decima sexta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, viuda de Alonso Martín: 88-108.
- , *El perro del hortelano* (1981), ed. Victor Dixon, London, Tamesis Texts Limited.
- , *La Campana de Aragón* (1994), en *Obras de Lope de Vega, Comedias*, vol. VIII, ed. Jesús Gómez, Paloma Cuenca, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, pp. 617-722. Ed. digital de Rosa Durá Celma en Biblioteca digital Artelepe.
- , *La Campana de Aragón* (2004), Francisca Soria Andreu ed. , Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”.
- VINDEL PÉREZ, INGRID (2004), “Análisis y estudio del material cronístico en una comedia de senectud: *La campana de Aragón*”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 27.
- VITSE, MARC (1990), *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, PUM.

Teresa Rodríguez es profesor titular en la Universidad Toulouse-Jean Jaurès y miembro del equipo de investigación CLESO (Civilización y Literatura Española del Siglo de Oro, FRAMESPA, CNRS). Su área de estudio comprende esencialmente el teatro religioso y profano del siglo XVI y comienzos del XVII.

teresa.rodriquez@univ-tlse2.fr