

Violencia de mujeres y feminismo en tres comedias de Lope

Female Violence and Feminism in Three Lope's plays

Frédéric Serralta

CLESO, Université de Toulouse-Jean Jaurès
FRANCIA
fserr@sfr.fr

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 9.1, 2021, pp. 933-943]

Recibido: 19-10-2020 / Aceptado: 16-11-2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2021.09.01.52>

Resumen. A partir de un estudio de la violencia femenina en las tres comedias lopescas *El amigo por fuerza*, *La Serrana de la Vera* y *Las dos bandoleras*, y basándose en la especificidad del tratamiento dramático y del valor funcional de dicha violencia, el presente trabajo pretende limitar su importancia como fundamento del presunto feminismo de las tres obras.

Palabras clave. Lope de Vega; *El amigo por fuerza*; *La serrana de la Vera*; *Las dos bandoleras*; violencia femenina; función dramática; feminismo.

Abstract. Based on an analysis of female violence in three of Lope's plays (*El amigo por fuerza*, *La serrana de la Vera* and *Las dos bandoleras*), and particularly on its distinctive dramatic treatment and functional value, this article aims to limit its importance as the basis of the presumed feminism of those three works.

Keywords. Lope de Vega; *El amigo por fuerza*; *La serrana de la Vera*; *Las dos bandoleras*; Dramatic function; Female violence; Feminism.

Las tres comedias de Lope en las que voy a centrar el presente estudio son *El amigo por fuerza*, *La serrana de la Vera* y *Las dos bandoleras*. Cada una de ellas contiene, bajo formas diversas, sendos episodios de violencia llevada a cabo por mujeres, en torno a los cuales trataré de estructurar consideraciones de diversa índole: sobre la especificidad de su tratamiento dramático, su valor funcional, y finalmente sobre su importancia, en relación con el tema del feminismo, como elementos caracterizadores de las comedias que los enmarcan.

El caso de *El amigo por fuerza* es el de menos alcance, por ser totalmente anecdótico y ocupar una corta escena de consecuencias muy limitadas. No creo que un resumen previo del enredo sea preciso para comentarlo, y bastará recordar el esquema inicial de la comedia, que es el siguiente: los personajes principales son el conde Astolfo, enamorado (muy) correspondido de la infanta Lucinda; el príncipe Turbino, decidido como hermano a vengar en Astolfo el honor de la familia..., pero que, enamorado de Lisaura, la hermana de Astolfo, tiene que ser su «amigo por fuerza». Sobre esta base de amores cruzados, y en el ambiente típico de una comedia palatina, se construye una larga serie de episodios novelescos, tras los cuales encontramos finalmente a Astolfo en la cárcel, donde disfrazadas de esclavo y esclava se introducen las dos damas (su amante y su hermana, pues). Para hacerse con las llaves y liberar al galán matan a puñaladas al alcaide, escena que inmediatamente se queda atrás en la intriga y solo tiene la función circunstancial de dar acceso a la libertad del personaje. Muertes violentas de esta clase, que solo tienen una función momentánea, no son excepcionales en el teatro de Lope¹, e incluso se puede citar una comedia, *El cuerdo loco*, en que la escena es la misma que la que he empezado a comentar: un rey, preso a raíz de una traición, mata también a un guarda para escaparse de la cárcel. El episodio de *El amigo por fuerza* no tiene pues nada excepcional... salvo que en este caso lo protagonizan mujeres, y no hombres. Y con ello está relacionada, en mi opinión, toda una serie de detalles que singularizan en esta comedia el tratamiento dramático de una violencia específicamente femenina.

En primer lugar, la víctima de la acción mortal, el alcaide, no es un carcelero anónimo, sino todo un personaje llamado Liceno y caracterizado aquí por dos defectos: la lujuria (en cuanto ve a Lisaura se propone gozarla, aprovechando su presunto estatuto de esclava) y la codicia (decide robar el supuesto tesoro que lleva consigo uno de los protagonistas). Por lo tanto, explícitamente dice el texto que merece el castigo que se le prepara², y si la misma Lisaura declara que lleva un puñal escondido es cuando le sugiere su compañera Lucinda las lúbricas intenciones del alcaide³. De modo que, si bien la liberación de Astolfo sigue siendo el objetivo principal de las dos mujeres, y la muerte del alcaide la condición esencial para conseguirla, también se puede atribuir esta, por lo menos en parte, a un castigo de los vicios del carcelero y a una auto-defensa del honor femenino. Como si fuera preciso insistir en la maldad de la víctima y conceder a Lisaura un motivo moralmente apremiante para que resulte aceptable, por parte de dos damas de la alta nobleza, un acto

1. Citemos de pasada *La hermosa Alfreda* (un conde miente al rey y mata a un cortesano que le reprochaba su deslealtad), *Ursón y Valentín* (un personaje traidor mata a un paje por miedo a que revele su felonía), *La Serrana de Tormes* (un noble mata a un campesino tras un violento forcejeo para llevarse el uno o el otro a la misma mujer amada).

2. Dice aparte un galán, refiriéndose a él: «Vamos, que es justa justicia / que te mate esa codicia...» (II, vv. 2359-2360).

3. «LUCINDA.- Este ha de dar / en ti. ¡Oh, qué bien le pareces! / Lisaura.- Un puñal traigo escondido» (II, vv. 2202-2204).

que no necesita ninguna circunstancia atenuante cuando en otras comedias, por ejemplo en la escena similar de *El cuerdo loco* (III, p. 404) a la que acabo de aludir, lo comete un protagonista masculino.

El carácter excepcional de una violencia propiamente femenina lo demuestra también una frase que pronuncia Astolfo, en el momento en que está su amada Lucinda a punto de apuñalar por sorpresa al alcaide. En el silencio y la oscuridad de su celda, le dice el galán: «Llega, que no puedo yo / por el son de la cadena» (III, vv. 2509-2510). Suenan estas palabras de Astolfo como una especie de disculpa, y claramente sugieren que lo normal sería su propia intervención, no solo porque el preso es él sino también porque la violencia se suele y se solía considerar «cosa de hombres», o, dicho de otro modo, no solo por motivos de verosimilitud interna sino probablemente también de cara a las expectativas del público.

Los detalles que acabo de citar contribuyen a una como justificación, al menos parcial, de la violencia de mujeres, a una atenuación de su culpabilidad. Me queda sin embargo por comentar en esta escena un dato curioso que parece en total contradicción con dicha tendencia general: se trata de la saña con que matan al alcaide las dos mujeres. Lucinda es quien enfáticamente le da la primera puñalada («¡Muere, infame!»), pero antes ha dicho una acotación «Denle las dos», e inmediatamente echa leña al fuego Lisaura con una expresiva serie de imperativos («¡Dale, dale! / ¡Dale más!»), que no basta sin embargo para aplacar la ferocidad de su reacción. En efecto, al descubrir en la oscuridad a un hombre tumbado en el suelo y que (dice el texto) «ronca bien a placer», también se precipita para matarlo, y, cuando se lo impide Lucinda, insiste diciéndole: «¡Déjamele dar!». No es nada evidente la causa de su acceso de furia. Podría tratarse, como lo sugiere una brevísima declaración suya⁴, de un repentino y fugaz odio a los hombres que sin embargo no se manifiesta nunca, ni antes ni después, en toda la actuación de la enamorada Lisaura. Podría buscarse en el subconsciente de la dama, que no nos desmentirá, un hipotético deseo de venganza al haber tenido que dejarse abrazar por el alcalde para facilitar la puñalada inicial de Lucinda. Pero la explicación de tanta saña me parece esencialmente dramática y funcional. Porque el hombre que se había quedado dormido es el príncipe Turbino, el «amigo por fuerza» del título, y la mujer que ha estado a punto de matarlo sin conocerlo es precisamente su amante. El público está enterado de la identidad del durmiente, así que la pertinacia del furor asesino de Lisaura no puede dejar de provocar el temor circunstancial de los espectadores, sirviendo para introducir un breve suspense trágico en lo que es solo una comedia palatina cuyas expectativas son las de un final feliz.

Hemos podido pues apuntar en esta breve escena de *El amigo por fuerza*, incluso cuando su presentación es imprescindible por motivos funcionales, un tratamiento atenuante de la violencia femenina... La misma atenuación caracteriza a

4. Al ver un bulto tumbado en el suelo exclama Lucinda «¡Un hombre!», y reacciona Lisaura, después de la acotación «Vale a dar Lisaura con la daga», diciendo: «¡Muera si es uno!» (III, vv. 2524-2526).

las dos obras completas que ahora me propongo estudiar, *Las dos bandoleras*⁵ y *La serrana de la Vera*. Y eso que en estas comedias la muerte violenta a manos de personajes femeninos es el meollo temático o el obligado componente central de la acción.

En efecto, el rasgo definitorio de las protagonistas femeninas, tanto Leonarda, la serrana de la Vera, como las dos hermanas Inés y Teresa, es precisamente el hecho de que, movidas por diversas ofensas de los personajes masculinos y un deseo común de venganza, deciden matar a todos los hombres que se presenten. De esta identidad de un planteamiento claramente abocado a la violencia se derivan importantes semejanzas entre las dos obras.

Las declaraciones que podríamos llamar programáticas revelan en una y otra la misma ferocidad asesina. Dice por ejemplo en la comedia epónima una de las dos bandoleras:

Por la sierra, o por el puerto,
no ha de quedar ningún hombre
que con la vista alcancemos,
que no muera a nuestras manos,
que está nuestro honor sediento:
por la ofensa de dos hombres
morirán más de quinientos (II, pp. 208-209).

Y no le va a la zaga la serrana de la otra comedia:

Hago juramento [...]

de aborrecer a los hombres

y de tratar con las fieras,

de salir a los caminos

y hacerles notable ofensa,

de matar y de herir tantos

que haya por aquestas cuevas

tantas cruces como matas,

tanta sangre como adelfas (II, fol. 352).

Más adelante, después de empezar a realizarse sus feroces proyectos, menudean los testimonios de su crueldad, como cuando dice un villano de Leonarda, la serrana, «que entre aquestos romeros y jarales / quita más vidas que costó la Cava», y prosigue: «Si parte, si destroza, si desmiembra / hombres...» (III, fol. 254), o cuando afirma una de las dos bandoleras: «y con éste serán treinta / los que las dos

5. Hay algunas dudas sobre la paternidad lopesca de *Las dos bandoleras*. Morley y Bruerton (pp. 454-455) la incluyen, debido a la infrecuencia de sus características métricas y estróficas, entre las «comedias de dudosa o incierta autenticidad», pero tampoco descartan la autoría generalmente aceptada por la crítica («Si es de Lope, la fecha sería 1597-1603»). Personalmente no me parece digna, ni con mucho, de las mejores comedias del autor. Pero lo mismo, aunque tal vez en menor grado, se puede opinar de *El sol parado*, de autoría indiscutida y escrita por las mismas fechas (en torno a 1600). Así que de momento lo dejaremos en tablas.

hemos muerto» (III, p. 223). Violencia máxima, pues, violencia imprescindible, en la medida en que el «caso» central, el de la feroz serrana de la Vera como el de las dos hermanas asesinas, forzosamente la implicaba. Pero también, igual que en el episodio de *El amigo por fuerza*, tratamiento atenuante de su presentación en escena.

En efecto, es evidente el contraste entre lo dicho y lo hecho, entre la cantidad y la implacable atrocidad de las muertes violentas evocadas verbalmente por todos los protagonistas, y lo que realmente presencia el público. Primero porque se jactan las tres bandoleras de no perdonar a ningún hombre, pero luego, a la hora de la verdad, tienen toda una serie de vacilaciones, temores y descuidos que atenúan la cruel intensidad de lo anunciado. Véanse las citas siguientes:

En *Las dos bandoleras*, al encontrarse con unos soldados, este es el diálogo que se inicia entre las hermanas:

| | |
|--------|-------------------------------------------------------------------------------------|
| TERESA | ¿Mataremos a los tres? |
| INÉS | ¿Cómo, en medio de un camino, si hemos de pagar después tan notable desatino? |
| TERESA | Cobarde estás, doña Inés (III, p. 220). |

La misma Teresa subraya después la incoherencia de su pasividad al comentar: « ¡De mi paciencia me espanto!» (III, p. 220). Dicho sea de paso, Teresa es la más cruel de las dos bandoleras (una vez quiere matar al rey, otra vez a su propio padre), pero casi nunca llega a demostrarlo pues se lo impide la moderación de su hermana Inés. Lo cual se puede añadir a los factores de atenuación para el espectador de la ferocidad proyectada.

También en *La serrana de la Vera* tiene Leonarda unos descuidos igualmente significativos. Por ejemplo en la escena en que anuncia a un caminante que le va a dar (cito) «un balazo con un pistolete», pero se distrae mirando un retrato y la presunta víctima se le va de las manos (III, fol. 256). O en otra donde captura a un villano y le dice «Ten, por tu vida, paciencia, / que luego te mataré» (III, fol. 259), pero al final también se distrae y el villano consigue escaparse montado en un mulo.

Otro dato se puede considerar asimismo como un recurso para que no parezcan las tres bandoleras tan sanguinarias como lo anunciaban sus declaraciones iniciales. De tantos crímenes como se llegan a evocar, solo dos en *Las dos bandoleras* y uno en *La serrana de la Vera* se realizan en directo. En la una mata primero Teresa a un soldado que la requebraba anunciando cínicamente que luego la iba a despreciar (III, p. 223), y luego las dos hermanas a un pastor (III, p. 231; en la otra, Leonarda, después de defenderse violentamente contra unos villanos (III, fol. 257), mata con una daga a un buhonero (III, fol. 258). La desproporción entre muertes anunciadas y muertes presenciadas también se puede interpretar, al igual de la relativa moderación ya aludida, como una suavización de la violencia femenina. Bien es verdad que sería muy legítimo ver las pocas muertes en directo como una

simple sinécdoque (una sola muerte en representación de todas las demás) sin ninguna significación particular, pero una comparación con otra comedia de Lope, ésta de protagonismo masculino, me permitirá sugerir además una explicación de tipo funcional. La obra a que me refiero es *El Hamete de Toledo*.

En esta comedia el moro Hamete, también movido, como las tres bandoleras, por ardientes deseos de venganza, comete como ellas una larga serie de asesinatos. Convertido en una especie de Orlando o Atila furioso, mata a la inocente mujer de su dueño (que aparece «llena de sangre»), y acto seguido a dos criadas, un campesino, un molinero, un correo, otra criada, una mesonera (III, pp. 200-204)... La diferencia con los casos de violencia femenina que vengo comentando es que en *El Hamete* todas, o casi todas estas muertes, tienen lugar en directo, a la vista del público, lo cual las hace todavía más horribles. La aparatosa espectacularidad de su presentación en escena tiene a mi parecer una relación directa con el futuro desenlace de la comedia. Efectivamente, como justo castigo de sus crímenes, la justicia acaba prendiendo y atormentando al protagonista, pero su devoción a san Juan (como se sabe, también profeta del Islam) le mueve a pedir el bautismo, y muere cristiano y perdonado por todos los circunstancias. Así se entiende el valor funcional de tantas muertes en escena: cuanto más espectaculares y numerosas lleguen a ser, más eficacia tendrá en el público la exaltación del sacramento del bautismo, capaz de borrar ante Dios tantos crímenes de sangre. En este sentido se puede decir que las muertes en directo están al servicio del objetivo final de la comedia, que en *El Hamete de Toledo* es a todas luces la edificación cristiana del espectador.

Pero no es esta la conclusión que se está preparando para *La serrana de la Vera* y *Las dos bandoleras*. Todo el texto nos orienta desde el principio hacia un desenlace feliz, o sea hacia el canónico casamiento final de las protagonistas con sus amantes, burladores o no, y en este caso causantes indirectos de los crímenes que les hace cometer el deseo de venganza. Y una cosa es que el tema elegido (aquí, el bandolerismo femenino) obligue a la comisión en escena de un mínimo de delitos de sangre, y otra que el horror provocado por la frecuencia de su tratamiento espectacular sea tal que dificulte la aceptación, primero por los demás personajes y sobre todo por los espectadores, del perdón final, el cual naturalmente tiene que ser previo a un desenlace feliz. La atenuación, en su tratamiento dramático, de la violencia femenina me parece que está al servicio de la orientación y finalidad de las dos obras que, por más muertes que incluyan, no tienen nada que ver con una tragedia. Ni siquiera con una tragedia *feminista*.

Empleo adrede este adjetivo porque abundan en la prensa española reciente, sobre el estreno el 9 de diciembre de 2013 por la Compañía Nacional de Teatro Clásico de *Las dos bandoleras* (en una versión que incluía además pasajes de *La serrana de la Vera*), fórmulas como «el feminismo de Lope», «una obra abiertamente feminista», «un Lope feminista»⁶, que relacionan la violencia de las dos obras con

6. Tal es el título, por ejemplo, de un artículo publicado en *ABC*, sección «Cultura», el 9 de mayo de 2014, y la expresión, bajo diferentes formas, se repite hasta la saciedad en las múltiples presentaciones promocionales de la obra.

el muy antiguo debate sobre el feminismo lopesco. Debate que desde hace muchos años ha venido dando lugar a conclusiones no sólo diferentes, sino claramente opuestas. Así las sintetiza Javier Rubiera en un trabajo publicado en 2003:

Con Lope de Vega la crítica oscila entre los que ofrecen una imagen de un escritor conservador, tradicionalista, portavoz de una ideología dominante claramente misógina, y los que más matizadamente observan a un dramaturgo más abierto y comprensivo, que avanza a veces de modo muy moderno posiciones claramente reivindicativas en relación con la mujer⁷.

No pretendo zanjar aquí un debate general que desde hace ya tiempo versa sobre la totalidad del teatro de Lope, pero me parece interesante visitar ahora *La Serrana de la Vera* y *Las dos bandoleras* desde la perspectiva, relacionada con la violencia, de su presunto feminismo.

Empezaré advirtiendo que la diversidad de los enfoques críticos sobre el tema se funda en las diferencias de interpretación de la palabra. Hay quien considera por ejemplo que el feminismo ya empieza en una crítica *verbal* de los defectos de los hombres, y sobre esta base no cabe duda de que la mayoría de las comedias de Lope se pueden calificar de feministas, porque alusiones de este contenido las hay en muchas de sus obras teatrales⁸. Otros, al contrario, parten implícitamente de un significado cercano al de María Moliner: ya que no un «movimiento», al menos un comportamiento «encaminado a conseguir la igualdad de derechos entre mujeres y hombres», y con este criterio ya hay en Lope bastante menos ejemplos. El más notable parece ser el de la protagonista central de *La vengadora de las mujeres*⁹, que en un larguísimo alegato de 103 versos (I, pp. 615-616) manifiesta lo que la intriga posterior permitiría llamar un feminismo militante (aunque queda por determinar si el desenlace, totalmente contrario a la ideología inicial de la «vengadora», no borra por completo la interpretación feminista de la comedia)¹⁰.

A partir de estas interpretaciones opuestas, a las que pronto me voy a referir, me propongo esbozar, desde un punto de vista funcional, una breve reflexión sobre violencia y feminismo en *La serrana de la Vera* y *Las dos bandoleras*. Más claramente, preguntarme si una visión no ya centrada solo en la temática sino más ceñida a las prácticas dramáticas del XVII no permitiría matizar, y tal vez completar, la percepción crítica de *La serrana de la Vera* y *Las dos bandoleras*. Pero para ello necesito dedicarles ahora un breve estudio particularizado.

7. Rubiera, 2003, p. 284.

8. Sería fastidioso acumular citas y ejemplos. Los hay en *La prueba de los ingenios*, *El acero de Madrid*, *Las bizarrías de Belisa*, *De cosario a cosario*, *La mayor virtud de un rey*, *Los torneos de Aragón*, y tantas más.

9. Cuyo comportamiento es una reivindicación, no de la libertad, sino del derecho de las mujeres a la instrucción. Véase al respecto Sánchez-Crespo Muñoz, 1996, *passim*.

10. Coincido totalmente con la afirmación, aplicada a esta misma comedia, de Sánchez-Crespo Muñoz, 1996, p. 151: «Sus planteamientos feministas dejan de ser convincentes, quizá porque solo existen en un plano teórico, y en la práctica [...] los hechos son de otra manera».

Las dos bandoleras es probablemente donde se puede ver hoy la mayor militancia feminista (en el sentido moderno, pues, del vocablo). Las dos hermanas protagonistas han creído las promesas de sus galanes, pero estos, después de conseguir lo que buscaban, las han despreciado y abandonado. La cruel trayectoria de las bandoleras puede verse pues como una forma de protesta contra los abusos masculinos, e interpretarse así como una defensa intemporal de los derechos de la mujer. Pero el texto insiste al contrario en lo muy circunstancial de su decisión, subordinada a intereses personales propios del siglo xvii, cuando declara Teresa: «Ningún hombre ha de vivir / hasta que mi honor se cobre» (II, p. 236). En cuanto a lo que a veces se ha dicho, en los textos promocionales del montaje de *Las dos bandoleras*, sobre la modernidad de la voluntad inicial de las protagonistas (casarse por cuenta propia y no por decisión autoritaria de los padres)¹¹, recordemos que el caso de mujeres burladas por sus galanes mediante una falsa promesa de casamiento no es nada infrecuente en el teatro de Lope, por no decir de todo el siglo xvii¹². El episodio, casi siempre en las primeras escenas de una comedia, no implica en mi opinión ningún desafío a la autoridad paterna, ningún alarde de feminismo: solo era en el teatro del xvii una convención dramática muy socorrida para lanzar una intriga basada en la recuperación por las mujeres del honor perdido, y ello mediante la única solución posible, que es el casamiento final. Una interpretación feminista de esta convención podría ser aceptable a partir de una visión moderna, pero en el teatro de Lope no pasaba de ser un tópico funcional.

En cuanto al papel de la violencia de mujeres, por mucha extensión que en ella tengan las acciones de bandolerismo, opino que el motor inicial de *Las dos bandoleras* no es una afirmación, mediante la violencia, de cualquier vanguardismo feminista, sino, al igual de tantas de sus contemporáneas, la recuperación del honor perdido según los criterios de un orden social esencialmente masculino. Y el honor de las mujeres burladas, acabo de decirlo, lo recuperaban en el teatro aurisecular casándose con sus burladores, como además lo confirma, por si fuera preciso, una declaración final del padre de Inés y Teresa, deshonorado él también por la deshonor de sus hijas. Al ver que en el desenlace se realiza el casamiento de ambas, dice pues el padre: «Y aquí mis penas se acaban, / y el agravio de las dos» (III, p. 236). Tal era, y tal no podía dejar de ser, el objetivo de las dos hermanas y la culminación

11. Véase por ejemplo cómo empieza el resumen de la obra en otra presentación artística: «Mientras los hombres solo se preocupan de hacer la guerra por la patria contra los moros, las mujeres esperan que su padre decida por ellas sobre su destino... Pero Teresa e Inés ya han entregado su amor y han decidido con quién se quieren casar...». Fórmula de un anuncio de los servicios culturales de ABANCA, a propósito de una representación en Santiago el 18 de diciembre de 2014, y presente antes y después con muy pocas variantes en muchos de los textos promocionales.

12. Es el punto de partida, por ejemplo, de *La fe rompida* y *La prueba de los ingenios*, y bien claro dice un personaje de *Quién más no puede* «que [...] el nombre de marido / a tantas engaño ha sido...» (I, vv. 74-78). Otra alusión jocosa en *La mayor virtud de un rey*, III, vv. 2443-2447: «Los hombres sois como fiestas: / ir y venir por ventana, / prevenir, entapizar, / y acabadas de pasar / pagarlas de mala gana».

prevista de todo el enredo. La comedia podrá tener mucha violencia, pero genuinamente no es una comedia fundada en la violencia ni en la rebelión contra los hombres. Podrán verse en ella claras virtualidades de feminismo, pero desde un punto de vista histórico no es, ni puede ser, una comedia propiamente feminista.

Lo mismo, y tal vez más, se puede decir de *La serrana de la Vera*. Bien es verdad que la inicia una severa crítica de los hombres por tres damas disfrazadas de campesinas, pero, como más arriba lo he apuntado, se trata de un lugar común frecuentísimo en boca de los personajes femeninos de las comedias lopescas¹³, y en todo caso solo se trataría de un fácil e intrascendente «feminismo» verbal.

La muerte de muchos hombres de manos de la serrana de la Vera sí que podría ser significativa, si resultara como en *Las dos bandoleras* de una venganza de las traiciones masculinas. Pero Lope la introduce en esta comedia de una manera particular que reduce la verosimilitud de tal interpretación. Ya no es tan real y evidente la culpabilidad directa de los hombres, porque la causa de la cruel decisión de Leonarda, la futura serrana, no es ninguna burla de su galán, por incumplimiento de una promesa de casamiento, que ocurriera al principio como en *Las dos bandoleras*. Lo que la provoca, y su lenta exposición ocupa las dos primeras jornadas, es toda una cadena de malentendidos que haciendo creer a Leonarda en el desamor de don Carlos la mueven a vengarse de los hombres. Y como las confusiones entre damas y caballeros, que son muchas, proceden de los falsos testimonios de un personaje secundario (Fulgencio, enamorado frustrado de la protagonista), estamos en una comedia todo lo violenta que se quiera, pero no de violencia sino de amor. E incluso se podría decir, por lo artificioso de las desavenencias entre amantes, que el mayor interés de la obra consiste, al menos en los dos actos iniciales, en las intrigas y enredos urdidos para complicar las relaciones amorosas de los personajes. El tema elegido por Lope tiene en muchas versiones tradicionales tantas virtualidades trágicas como, por ejemplo, el de *El caballero de Olmedo* (y trágicamente es como acaba la *Serrana* de Vélez). Pero el autor, que muy claramente preparaba un desenlace feliz, lo llevó, aunque respetando los insoslayables datos circunstanciales de su fuente, hacia el terreno de la comedia de enredo en el que tantos triunfos había conseguido.

Otro dato que confirma la preponderancia en la obra del amor, y no de la venganza ni de la crueldad, es el hecho de que, incluso después de proclamarse Leonarda feroz enemiga de los hombres, durante sus dos encuentros en el monte con su enamorado don Carlos, el presunto causante de su furor criminal, se queja de él, ironiza sobre su (supuesta) traición, pero le deja marcharse sin ninguna violencia (II, fol. 252, y III, fol. 255). Con todo lo cual se reduce considerablemente, para una apreciación global de la comedia, la importancia de la violencia de mujeres y de su posible interpretación como signo de feminismo, en beneficio de la mecánica intrascendencia de la comedia de enredo.

13. Dicho sea de paso, la crítica inversa, la de las mujeres por los hombres, era igual de frecuente, y tal vez más. Se debía casi exclusivamente a los graciosos, probablemente porque hubiera resultado muy poco caballeresca en boca de los hidalgos y demás «galanes de comedia».

Y con esto voy entrando ya en las breves conclusiones de mi artículo. No se puede negar la notable presencia, en los textos de mi *corpus*, de la violencia femenina, componente forzoso tanto de la primera escena estudiada como de las dos comedias siguientes. Rasgos y pinceladas explotables desde una perspectiva feminista, según como se entienda la palabra, claro que también los hay. Pero la importancia de lo uno y de lo otro se tiene que apreciar teniendo muy en cuenta el funcionamiento interno de cada obra, sus particularidades subgenéricas y su finalidad teatral. Aunque el tema central de *Las dos bandoleras* es la violencia contra los hombres, su dramatización se enmarca en la estructura arquetípica de la recuperación del honor femenino (por no hablar además del marco histórico dedicado a la fundación de la Santa Hermandad de Toledo). Aunque *La serrana de la Vera* no puede sino reproducir la crueldad constituyente del personaje tradicional, su tratamiento dramático, así como la extensa utilización de los episodios y los recursos característicos de la comedia de enredo, reduce el alcance trágico de la violencia, y el casamiento final de Leonarda llega incluso a suprimirlo. En cuanto al feminismo... Considero por supuesto muy legítimo extraer de estas y otras obras de Lope elementos y datos que hoy puedan apreciarse desde tal punto de vista. Ahora bien: me parece muy dudoso que en el teatro de Lope se pueda hablar de comedias verdaderamente feministas. Y en lo que no creo en absoluto es en un Lope defensor de la causa femenina. Tanto la defensa como la crítica de la mujer, que tantas veces se cruzan en su obra, están esencialmente relacionadas con su función dramática. Esta perspectiva funcionalista no basta desde luego para agotar las posibilidades interpretativas de las comedias citadas, pero podría ser útil para evitar distorsiones críticas y conclusiones incompletas o precipitadas.

BIBLIOGRAFÍA

- Morley, S. Griswold, y Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- Rubiera, Javier, «Amor y mujer en la *Novena parte de comedias*», en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 9, 10, y 11 de julio de 2002*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Elena E. Marcello y Rafael González Cañal, Almagro, Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 283-304.
- Sánchez-Crespo Muñoz, María del Carmen, «El personaje de Laura en *La vengadora de las mujeres*: cultura, tradición y modernidad», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1995*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 145-156.
- Vega, Lope de, *El amigo por fuerza*, en *Comedias de Lope de Vega*, Parte IV, t. II, Lleida, Prolope / Editorial Milenio, 2002, pp. 923-1080.

Vega, Lope de, *El cuerdo loco*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (nueva edición), t. IV, Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1917, pp. 374-412.

Vega, Lope de, *El Hamete de Toledo*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (nueva edición), t. VI, Madrid, Tipografía de Archivos, 1928, pp. 171-208.

Vega, Lope de, *La mayor virtud de un rey*, en *La vega del Parnaso*, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico, dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, t. I, pp. 391-535.

Vega, Lope de, *La Serrana de la Vera*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1617 (reproducción en Biblioteca virtual Miguel de Cervantes).

Vega, Lope de, *La vengadora de las mujeres*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (nueva edición), t. XIII, Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1930, pp. 614-646.

Vega, Lope de, *Las dos bandoleras y fundación de la Santa Hermandad de Toledo*, en *Obras de Lope de Vega*, XX (Biblioteca de Autores Españoles, 211), Madrid, Atlas, 1967, pp. 185-237.

Vega, Lope de, *Quien más no puede*, ed. Laura Naldini, Kassel, Reichenberger, 2001.