

**La iniciación sexual de un salvaje femenino:
Rosaura como instrumento de crítica en
El animal de Hungría de Lope de Vega**

Alicia Gallego Zarzosa
University of California, Davis
aligallego@ucdavis.edu

Palabras clave:

Lope de Vega. Erotismo. Comedia. Sexualidad. Salvaje.

Resumen:

En *El animal de Hungría* Lope de Vega presenta un tipo especial de protagonista: Rosaura, el salvaje femenino. Esta novedad aporta a la serie literaria una característica sobresaliente, ya que la evolución clásica del personaje que conocemos para este tipo de comedias (desde la barbarie a la recuperación de la posición social perdida) se inicia en este caso, muy originalmente, a partir del despertar sexual.

En este trabajo examino cómo Lope construye a la protagonista a partir de dos fuerzas: el impulso sexual natural y la razón innata; para seguidamente utilizarla en su crítica al constructo religioso y social de la época, presentando una lucha en la que la inteligencia natural se resiste a ser domesticada.

**The sexual initiation of a female savage: Rosaura as critical
instrument in *El animal de Hungría* by Lope de Vega**

Key Words:

Lope de Vega. Eroticism. Comedy. Sexuality. Savage.

Abstract:

El animal de Hungría, by Lope de Vega, presents a very original main character: the savage Rosaura. This feature is extremely important because it allows Lope to expound the classical evolution of the savage from barbarism to civilization, in a novel way, as it begins with Rosaura's sexual awakening.

In this work I examine how Lope constructs his main character based on two forces: a natural sexual impulse and the reason inherent to every person. He then uses Rosaura to criticize the religious and social system of the time, obliging her into an intellectual battle in which she proves that intelligence cannot be tamed.

Para Félix.

El animal de Hungría (escrita en 1608-1612, impresa en 1617),¹ no es una de las comedias que han configurado tradicionalmente el canon del más prolífico dramaturgo español. Sin embargo, es notable el interés que esta comedia de salvajes está generando en los últimos tiempos, por su aproximación singular al humano como animal, y por la creación de un salvaje femenino, Rosaura, cuyo ingenio y desenvoltura, también al tratar de su propia sexualidad, no son habituales en este personaje tipo de la comedia áurea española.

En este trabajo voy a abordar *El animal de Hungría* desde el análisis del pensamiento de la protagonista, para tratar de determinar que la evolución hacia la socialización no es aquí simplemente un proceso de aprendizaje alentado por el amor, sino un conflictivo camino en el que la inteligencia natural, como don intrínseco del alma humana, se resiste a ser domesticada por una serie de reglas sociales. Además, Lope aprovecha para cuestionarlas solapadamente, haciendo del despertar sexual de Rosaura el desencadenante de su evolución de salvaje a mujer. Ya que Rosaura es un personaje liminal, cuya delimitación como salvaje o como ser humano es ambigua a lo largo de la obra, es muy pertinente abordar desde este punto de vista su lucha interna por definirse y el empleo crítico que Lope hace de su dualidad, ya que este es uno de los casos en que «Lope avanza de modo muy moderno posiciones claramente reivindicativas en relación con la mujer» [Rubiera, 2003: 284].

Si bien se pudiera pensar que *El animal de Hungría* es una comedia de salvajes especial por incluir dos salvajes en lugar de uno, y dos mujeres, además, esto es solo cierto a medias. En la comedia, la reina de Hungría, Teodosia, ha sido traicionada por su marido, el rey Primislao, que se ha

¹ Según la cronología de Morley y Bruerton [1968]. Para Marcella Trambaiolli [2001: 458], la comedia corresponde «a una época en la cual el dramaturgo se hallaba implicado en varias fiestas teatrales concebidas para celebrar el concierto matrimonial entre España y Francia»; con lo cual el atrevimiento de Lope es mayor, si cabe, y parece destinado «a reivindicar el valor y la dignidad de su persona, como hombre [...] y como escritor».



enamorado de la hermana de Teodosia, Faustina. Para poder casarse con Faustina, Primislao hace secuestrar a su propia esposa y la manda arrojar al monte para que los animales salvajes la devoren. Contra todo pronóstico, Teodosia sobrevive y tendrá la oportunidad de robarle a su hermana su hija recién nacida, su sobrina Rosaura, a quien la reina destronada criará en el monte como salvaje. Por tanto, en *El animal de Hungría* tenemos un único y auténtico salvaje, Rosaura, puesto que Teodosia solo está viviendo como tal, disfrazada, pero no pertenece al monte sino a la realeza, y recuerda la sociedad y sus normas, su vida anterior, que añora, y es capaz de distinguir todavía entre la barbarie y la civilización. La amonestación de Teodosia a su hija adoptiva: «Mira Rosaura y advierte / que somos dos animales» (vv. 1081-1082), no debe por tanto tomarse como un pensamiento propio, solo parte del sistema de creencias en el que ha criado a Rosaura, procedente además del hecho de que efectivamente se las trata como animales, ya que los aldeanos atemorizados constantemente quieren darles caza.

Prueba de este modo diferente que tienen ambas de vivir su vida salvaje (Rosaura, plenamente; Teodosia, de forma impostada), son las dificultades a las que se enfrenta la madre para sobrevivir, y el hecho de que las fieras no la hayan devorado por intervención divina, y no por su propia habilidad:

TEODOSIA: Pero mirando los cielos
mi desdicha y mi inocencia,
permitieron que, a mis pies
mansos y humildes, las fieras
me halagasen y me diesen
consuelo entre tantas penas. (vv. 118-123)

Si bien Teodosia lo agradece al cielo, es verdad que las fieras no solo no la atacan, sino que se comportan con la compasión y la piedad (intrínsecamente humanas) que no han tenido para con ella las personas que la arrojaron a las selvas. Así, la estructura estética de la comedia gana en complejidad al establecer relaciones morales entre los humanos y los animales, ya que «animals gain further significance [...] from early



Enlightenment views, [as they] teach people [...] how to become humans» [McHugh, 2009: 488].

Teodosia declara también alimentarse de «los frutos de estas selvas» (v. 127) y de haberse vestido con pieles de ovejas «de mil que [las fieras] trajeron muertas» (v. 131), con lo cual ella no ha cazado ni ha luchado contra animal alguno. El miedo en que pone a los aldeanos cuando va «a buscar pan» es, por tanto, infundado y basado solo en la apariencia y no en la violencia. Teodosia sobrevive largos años porque se ha convertido en una leyenda entre los aldeanos: «Sólo el temor me ha guardado» (v. 35), lo cual queda patente en la descripción que ellos hacen del «monstruo» ante el rey: «sabe correr y hablar / y aún sabe forzar doncellas» (v. 536), provocando la previsible risa del público que sabe que la fiera es una mujer. Por otro lado, al parecer Lope está jugando con una convención, ya que la obra estaría basada en una leyenda real cuyos orígenes se encuentran en un pliego suelto español, que identificó Elena del Río [2003: 56] en un interesantísimo trabajo: «Originariamente el monstruo de Buda [identificado por del Río con el animal de Hungría] ilustrado en el pliego vive en lo más fragoso de las montañas de Hungría, es vegetariano y asalta a los campesinos para robarles el pan».

Además, la propia Teodosia no cree haberse convertido en fiera, solo actúa como tal porque se le ha puesto en esa situación: «Fiera soy pues que me envían / a que entre ellas viva y muera» (v. 636). Quien fuera reina tampoco es capaz de reconocerse en el papel de fiera, cuando duda si matar a su hermana desmayada por el miedo. De esta forma, «Teodosia recognizes that this appellation is incompatible with her innate worth and natural nobility as a woman» [Martín, 2014: 143]. Teodosia se resigna a la condición que ha adquirido, pero no la acepta como propia del mismo modo que quiere inculcar en Rosaura.

Al contrario de otros salvajes en el teatro, como el muy característico Segismundo de *La vida es sueño* o la propia Rosaura, la primera respuesta de Teodosia ante la amenaza no es el enfrentamiento ni la demostración de



fuerza, sino la huida. Así en la primera escena, en que Teodosia es perseguida por Lauro, escuchamos su primer diálogo: «Valedme, ligeros pies / que otras veces me habéis dado / la vida con interés» (vv. 1-3). Su estrategia es siempre dar un paso atrás. De este modo ha criado a su sobrina, manteniéndola escondida: «Vive el cielo que te mate / si sales de aquesta cueva» (vv. 1091-1092), y demostrando habilidad en sus disfraces (de fiera o de labrador al final de la comedia). Cuando Teodosia se convierte, engañando al rey, en «ayo y guarda» de la fiera en el palacio, su estrategia sigue siendo esperar y ver, y sujetar los impulsos de Rosaura deteniendo su lucha con los guardias o advirtiéndole silencio, por ejemplo. Teodosia no muestra la aspereza ni la agresividad propias del salvaje, de que sí hace gala Rosaura en todos sus enfrentamientos: con Felipe, su enamorado, con la pastora Silvana, a la que intenta matar, o con el grupo de aldeanos a quienes amenaza armada en busca de Felipe.

Por otro lado, Rosaura sí declara estar perfectamente adaptada a la vida salvaje, incluyendo brutales demostraciones de fuerza y violencia en la lucha por alimentarse, tan diaria y sangrienta como la de cualquier animal:

ROSAURA: Altos robles que me vistes,
aunque en fuerzas desiguales,
despedazar animales
entre estos cipreses tristes [...]
Claras cristalinas fuentes,
a quien yo las vedrieras
teñí de vuestras corrientes
con la sangre de las fieras [...] (vv. 2083-2090)

Así pues, Rosaura es completamente fiera y apenas ha sido instruida por Teodosia en los rudimentos de la religión. Sin embargo, Lope pone en ella una extraordinaria capacidad discursiva que le hace indagar la verdad de su situación de forma increíblemente ingeniosa e inteligente. Por añadidura, el propósito de Lope no es simplemente ese. Aunque es un recurso habitual en el teatro del Siglo de Oro el dar al personaje del gracioso la responsabilidad de la crítica social, en el caso de *El animal de Hungría* este



papel recaer en Rosaura. Por más que se haya intentado subrayar la «ingenuidad salvaje» [Antonucci, 2005] de Rosaura, esa supuesta ingenuidad es en realidad, a la luz de las fascinantes discusiones en las que se enzarza, maliciosa inteligencia. También había insistido en ello Roger Bartra [1997: 110] en su, salvo en este punto, excelente análisis de la comedia: «De esta forma Lope de Vega mostraba a los espectadores el nacimiento de una educación civil a partir de la ingenuidad salvaje». Las inquietudes de Rosaura revelan un espíritu salvaje, no en cuanto a su brutalidad, sino en cuanto a su falta de adhesión a las convenciones sociales. Precisamente por ser Rosaura una mujer ajena a las imposiciones socioculturales y a la retórica servil de la Corte, es capaz de criticarla. Rosaura aporta la fresca indisciplinada de la mirada desinteresada y extranjera.

La técnica de la que va a servirse Lope para construir esta crítica de la convención social queda anunciada en la escena del conejo de los aldeanos:

SELVAGIO: ¡Pardiez que tiene razón!
 Siempre la patria es ingrata.

BARTOLO: Un tigre a sus hijos trata
 con más piedad y afición. (vv. 364-367)

Las fieras se conducen con mejores y más auténticos sentimientos con sus iguales que las personas en la sociedad que han construido. Este tema, expresado significativamente en diálogo con el poeta de la aldea, es repetido como un motivo a lo largo de la obra, hasta que la reina Faustina reconoce ser ella misma un monstruo: «Más fiera y cruel he sido [...] / porque en malicia y traición / he sido monstruo en el suelo» (vv. 2262-2266). En adelante, trataremos de diseccionar los recursos de que Lope reviste a su protagonista para convertirla en un personaje subversivo, siendo el principal de ellos el reconocimiento del propio deseo sexual.



La primera y más llamativa muestra de su ingenio e inteligencia es la conversación que sostiene con su madre adoptiva, al principio de la segunda jornada. En efecto, el tiempo ha pasado desde que Teodosia robara al bebé de su hermana, que se ha convertido bajo su crianza en una curiosa y hermosa joven. Como toda madre de adolescente, ella trata de restringir los movimientos de su sobrina-hija, en este caso por miedo a la pérdida de la inocencia y, con ella, de la virginidad y la honra; pero esta, en sus vagabundeos por el monte, ha visto algo que cambiará todo su mundo para siempre: un hombre bañándose desnudo.

Un sentimiento nuevo se ha desatado en ella, que la impulsa a volver a ver a ese hombre, quien adelante será el galán de la obra, Felipe. Se trata de un joven que fue desterrado a Hungría cuando era niño por el conde de Barcelona, su abuelo, para lavar un crimen de honor, y cuya trama secundaria se introduce en la primera jornada de la comedia.

Sin embargo, Rosaura, muy astutamente, no revela su hallazgo a su madre en primera instancia, sino que quiere saber más acerca de los sentimientos que instintivamente la visión de un hombre desnudo han provocado en ella. Nada inocente, es capaz de comenzar enredando a su tía-madre en una discusión filosófico-religiosa que le lleve a desmontar el sistema de creencias que ha construido para ella. Rosaura comienza por preguntar por el cielo, «¿Qué es lo que arriba se ve?» (v. 1101), provocando en su madre adoptiva el inicio de una conversación que se antoja al espectador muchas veces sostenida. Esta comienza hablando de Dios en una lección religiosa, pero la joven es en realidad quien dirige las preguntas, solo para hacer que Teodosia encuentre por sí misma las inconsistencias de su discurso, casi al modo socrático:

ROSAURA: ¿Y que hizo un hombre,
 madre, enseñarme procuras,
 que fue Adán su propio nombre?

TEODOSIA: Como un escultor figuras
 o modelos suele hacer,



- ROSAURA: hizo al hombre.
Y ya formado,
¿no dice que a la mujer
sacó del mismo costado,
y que los mandó querer
como en una carne a dos?
- TEODOSIA Sí, porque los hizo Dios,
para aumento del humano
género [...]
- ROSAURA Pues siendo así, ¿cómo dice
que nosotras somos fieras
si a Dios alaba y bendice
en cosas tan verdaderas?,
¿no ve que se contradice? (vv. 1107-1125)

Reflexión que inmediatamente desata la ira de Teodosia. Su contradicción consiste en afirmar que Rosaura es un animal, pero que al mismo tiempo puede albergar la idea de la devoción a Dios, ya que precisamente «the commonly held belief in Renaissance Christian humanism is that what separates man from the animals is the possession of an immortal soul» [Martín, 2014: 142].

Sin embargo, enfadando a su madre, Rosaura va más allá. Ya ha conseguido probar que ella tiene alma, y más adelante prueba no ser ni planta ni ave, por tanto piensa que le corresponde, como a toda criatura, tener un padre y una madre. Teodosia trata de distraer a Rosaura utilizando una antigua creencia que había sido ampliamente difundida en la época a partir de la *Historia natural* de Plinio, que avalaba la generación espontánea de las perlas a partir del agua de mar y el sol como materias seminales, imagen que fue utilizada como recurso erótico por el propio Lope en su poesía lírica²:

- TEODOSIA: El nácar de perlas madre,
hija, engendra del rocío.
Ábrese la concha bella,
en el mar, por la mañana,

² Pueden leerse al respecto los sonetos 3 y 14 de las *Rimas* [1604] en Lope de Vega, ed. 1998.



y entra el sol y el alba en ella.
 La generación humana,
 forma el sol [...] (vv. 1209-1215)

No obstante, Rosaura rechaza este argumento de su madre recurriendo al principio aristotélico comúnmente manejado³:

Y es que para todos los vivientes que son perfectos - es decir, que no son incompletos ni tienen generación espontánea - la más natural de las obras consiste en hacer otro viviente semejante a sí mismos [...] con el fin de participar de lo eterno y lo divino [Aristóteles, 1978: 58].

Así, Rosaura desea «formar un yo / que viva sujeto a mí / como yo a vos» (vv. 1241-1243). Cuando conoce a su madre la reina, Rosaura declara jocosamente: «Paréceme lindo oficio / el hacer reyes [...] / haga que nazcan en mí / treinta reyes o cuarenta» (vv. 2679-2682).

Este es pues el resultado final y natural del deseo lujurioso que la visión de Felipe desnudo ha provocado en Rosaura. Una vez que «la llama natural del deseo» [Rubiera, 2003: 295] ha nacido, Rosaura declara fogosamente que «desde verle a esta parte / toda me siento morir» (vv. 1281-1282). En adelante, Teodosia como madre y mentora, y Felipe como futuro esposo, tratarán de someter el sentimiento natural de Rosaura, puro y primitivo deseo, para hacerlo corresponder con los cauces del amor que sí son permitidos en la sociedad. Es así como Lope crea el abanico de sentimientos que van «desde la teoría neoplatónica del amor a la teoría más radicalmente carnal» [Ruiz Ramón, 1979: 176].

Más adelante, cuando Rosaura se encuentra con Felipe, tras un amago de lucha en que ambos se miden el uno al otro, como en una danza de cortejo animal, ella le confiesa su deseo en los siguientes términos: «Yo te vi una siesta ardiente / bañar en aquella fuente» (vv. 1712-1713). Con esta mención a la siesta, Lope deja clara la naturaleza lúbrica de la pasión de Rosaura. Efectivamente, la hora de la siesta constituye en la tradición

³ Este principio era de extendido uso. Por ejemplo, lo menciona Cervantes en el prólogo a la primera parte del *Quijote*: «Pero no he podido yo contravenir el orden de naturaleza, que en ella cada cosa engendra a su semejante» [Cervantes, ed. 2004: 7].



erótica un momento propicio para la actividad sexual, de la cual pueden traerse a colación innumerables ejemplos. Sería un guiño que los lectores y espectadores entenderían muy bien, pues se trata de un contexto sexual que se encuentra desde la lírica más culta hasta la poesía erótico-burlesca, en todo tipo de alusiones. Es una antigua idea de herencia latina, que puede rastrearse desde muy temprano: Ovidio en la quinta elegía de su libro *Amores*, comienza muy descriptivamente fijando la hora propicia para el encuentro sexual; hacia la mitad del día, mientras él está tumbado para combatir el calor en la penumbra de una fresca habitación, su amada aparece.⁴

Esta situación en que el apaciguamiento de los rigores del estío se une al ocio, en una hora del día y en una estación del año en que el trabajo (físico o intelectual) no es recomendable, ha sido un lugar común y un marcador inequívoco de erotismo. Puede citarse el explícito y gracioso poema de Catulo:

AMABO, MEA DULCIS IPSITILLA
 MEAE DELICIAE, MEI LEPORES,
 IUBE AD TE UENIAM MERIDIATUM [...]
 UERUM SID QUID AGES, STATIM IUBENTU:
 NAM PRANSUS IACEO ET SATUR SUPINUS
 PERTUNDO TUNICAMQUE PALLIUMQUE⁵

[Irigoyen 1978: 178]

La sola mención de la siesta ya sirve para situar las coordenadas del poema amoroso en un terreno familiar cuya alusión constante convierte en tópico, «pues la hora de la siesta, bajo la sombra de los árboles, es propicia para la conversación» [López Estrada 1988: 341]⁶.

⁴ Véase Ovidio. *Amores* I, 5.

⁵ «Por favor, dulce Ipsitila mía, mi delicia y donaire, invítame a tu casa a echar la siesta [...] Pero, si accedes, invítame ahora mismo: pues he comido ya y, bien lleno, estoy tumbado boca arriba y perforo la túnica y el manto». Traducción de Ramón Irigoyen.

⁶ Por su parte, *Poesía Erótica del Siglo de Oro* [1984] recoge descripciones eróticas muy explícitas situadas en el momento de la siesta, por ejemplo:

También es cosa gustosa
 cuando te vistes de fiesta
 y estás más fresca y hermosa,



Las menciones a la hora de la siesta como momento propicio para el amor que podemos encontrar en nuestra literatura son innumerables. Más ejemplos solo nos llevarían a la misma conclusión: la mención a la siesta sirve para situar al lector en un ambiente sensorial y espacial de inequívocas sugerencias sexuales.

En definitiva, es entonces cuando Felipe debe reeducar el impulso sexual de su amada y transformarlo en amor, para que ella pueda sentirlo y expresarlo conforme a las reglas sociales. Por ejemplo, a la, por otro lado comprensible, duda de Rosaura de acercarse mientras Felipe está bañándose desnudo, el propio Felipe le pone nombre: «Vergüenza, porque conviene / mucho a toda honesta dama» (vv. 1721-1722), para identificar y reconducir el sentimiento espontáneo. Durante todo el diálogo que ambos mantienen, Felipe trata de refrenar los avances explícitamente eróticos de su futura compañera, haciendo esa vehemencia sexual incompatible con el amor al que deben aspirar: «Reporta ese amor, porque te importa / que yo te quiera también» (1725-1726).

Para que el amor pueda triunfar, Rosaura debe ser domesticada, puesto que en el estado salvaje en que se encuentra, Felipe y ella no son semejantes, por tanto, no pueden unirse. Al establecer un paralelismo entre ambos personajes, no hay que olvidar que sus historias no son paralelas «en el nombre, el honor ni el estado social» [Antonucci, 2005], cualidades que a Rosaura no le interesan, pero que para los demás personajes ella debe ganarse. Estas virtudes que Teodosia y Felipe tratan de inculcar en Rosaura proceden de las dos únicas fuerzas de referencia civilizada en el Siglo de Oro: la religión y la sociedad.

Conociendo la afición de Lope a los nombres con significado para los protagonistas de sus comedias, no resulta difícil aventurar el papel que Teodosia y Felipe juegan alternadamente en la educación de Rosaura. *Teodosia*, como *Teodosio*, su equivalente masculino, es un nombre de

cabalgarte por la siesta.
[PESO, 1984: 203]



procedencia griega que alude a un don de Dios. Está por tanto Teodosia encargada del aspecto espiritual de la educación de Rosaura, tal y como confirma su enfoque en el diálogo con que abre la segunda jornada, y que ya he tratado. *Felipe* es un nombre, en la España de la época, de fuerte tradición monárquica; así pues representaría sobre todo la influencia social en Rosaura. Felipe le explica a Rosaura que el deseo que siente se llama amor, y a través de un preceptivo intercambio de sonetos, Felipe ayuda a Rosaura a identificar sus sentimientos: «Esto es amor, tú sabes si le tienes» (v. 1660), lo cual provoca el asombro de la fiera: «¡Notable cosa es amor!» (v. 1661). Rosaura responde a su vez con otro soneto sobre la naturaleza del amor que demuestra que ha entendido la lección y que ya sabe dar nombre a su deseo: «Si esto es lo más de amor, lo menos digo» (v. 1682). Felipe aprueba la lección aprendida felicitando a su amada, y Rosaura concluye: «¿Quién pudiera sino amor / enseñar a un animal?» (v. 1685). Estamos, por tanto, no ante una declaración amorosa ni ante una clásica correspondencia de sonetos entre los amantes, sino ante una lección de convencionalismo social en que los impulsos y deseos que surgieron con pureza natural son clasificados, limitados y nombrados. Por Felipe aprende Rosaura lo que son los celos, reverso imprescindible del amor en la mentalidad literaria del Siglo de Oro:

El amor siempre está plasmado como lucha en base a la dialéctica barroca de opuestos, [...] reforzado [...] por el sentimiento tan frecuente como la propia pasión amorosa que son los celos, acompañantes inseparables del amor [Sabik, 2002: 286].

El motivo de los celos como hijos o padres del amor es constante en la obra de Lope de Vega. Al problema de los celos, Rosaura reacciona de una forma desproporcionada y más acorde con la de un personaje masculino. Cuando descubre la que cree que es la «otra», enamorada de Felipe, su impulso natural y visceral es matarla, asesinato que solo impide Teodosia. Rosaura lleva las convenciones sociales al extremo, en donde se hacen intolerables, pero con ello deja al descubierto que esa misma convención



social no debería ser aceptable si no somos capaces de sostenerla en todas sus consecuencias. Para el sistema social de la época, los celos dados al marido o amante legítimo son suficiente razón para el asesinato, siempre que el ofendido sea un hombre. Al exponer a Rosaura a idéntica situación, Lope deja en evidencia la desigualdad de que la misma reacción no sea aceptable para Rosaura porque ella es una mujer, por tanto Teodosia debe impedir el asesinato. Es decir, los extremos a los que Rosaura somete las convenciones sociales le sirven a Lope para cuestionar esa misma convención.

En definitiva, Rosaura entra alegremente en el juego amoroso, también porque esto significa ganar la atención de Felipe, pero veremos cómo Lope crea un personaje cuya asunción de los supuestos sociales y religiosos que rigen «las leyes del querer» es limitada y convencional.

Después de haber analizado cómo la llegada del deseo sexual provoca en Rosaura un despertar a la vida, mediante un impulso que debe ser reconducido, quiero mostrar cómo Lope presenta su crítica a las verdades sociales y religiosas que tratan de reconducir los impulsos naturales de Rosaura a través de la demostración de una natural inteligencia, que queda explícita en las respuestas de la propia protagonista. Así, Rosaura es un personaje que se enfrenta al arbitrario constructo social empleando dos fuerzas naturales: su sexualidad y su inteligencia.

No solo Rosaura desmonta con increíble facilidad dialéctica el constructo religioso que su madre ha creado para ella, sino que es capaz de rebatir inteligentemente el sacramento del matrimonio, exponiendo que su carácter sagrado no es más que un pacto social. Así pues, el diálogo con Teodosia sobre el matrimonio es muy valioso a la hora de determinar el verdadero sentimiento de rebeldía que Lope pone en boca de Rosaura. «Teodosia es una de las pocas madres de la comedia lopesca, que -como la mayoría de éstas- enseña y trata de transmitir a la hija la ley masculina que rige el mundo civilizado» [Antonucci, 2005]. Sin embargo su hija no va a someterse fácilmente a estas recién aprendidas reglas. Rosaura, en primer



lugar, defiende infatigablemente la idea de la igualdad. Para Rosaura, Teodosia y Felipe son iguales entre sí e iguales a ella, y los tres iguales a Dios, con lo cual no acepta jerarquías sociales:

ROSAURA Si soy fiera, a toda fiera
veo con su esposo al lado.
Las ciervas de esta ribera
de su esposo han engendrado,
no, madre, de otra manera.
Si es que yo soy animal,
¿con qué animal te juntaste
para que naciese igual
al ser que de ti imitaste,
que es ser con alma inmortal? (vv. 1196-1205)

Más adelante, Teodosia se deja vencer por la evidencia que Rosaura pone ante ella y comienza su parlamento con una rendición, admitiendo que Rosaura es una mujer. Sin embargo, esta admisión conlleva nuevos problemas, puesto que le advierte de que el contacto con un hombre puede arruinar su dignidad.

TEODOSIA: Y pues ya tu inclinación
te dice que eres mujer,
advierte, que ese animal
es hombre, y que ha de obligarte
a perder la mejor parte
de una mujer principal. (vv. 1923-1928)

Es decir, Teodosia plantea a Rosaura una paradoja contra la que su agudo pensamiento se rebela: la calidad de mujer descansa en su honra, sin la cual, las mujeres dejan de tener el valor social que necesitan. Esta crítica a la esencialidad del honor y la honra para la calidad humana se irá haciendo más habitual a lo largo del tiempo, hasta llegar a obras que contienen una crítica emblemática contra estos supuestos, como *El médico de su honra* (1637), de Calderón. Aún estamos lejos, pero la crítica a esa inconsistencia social tan injusta para la mujer puede verse aquí prefigurada. Rosaura rechaza cifrar su recién descubierta feminidad en el honor, puesto que no ve



otra salida a su deseo que rendirse a él: «Pues madre, remedie en mí / esto que llaman amor» (vv. 1931).

Los papeles de género quedan también establecidos, y son nuevamente rechazados por Rosaura. Teodosia establece cuáles son «las leyes del querer», pero Rosaura sabe decodificar la inconsistencia en la que estas leyes se asientan de manera muy inteligente.

- TEODOSIA: Sí, pero en mujer de honor
es bajeza y deshonor
mostrar amor declarado.
En las leyes del querer
es el hombre el que ha de amar;
porque es llegar a rogar,
gran bajeza en la mujer.
- ROSAURA: Toda esa ley está errada.
- TEODOSIA: No digas tan gran locura.
- ROSAURA: Adonde está la hermosura
ha de ser solicitada. (vv. 1946-1956)

Rosaura anula en una sola respuesta todo el centro social de las relaciones amorosas. La lógica de su reacción se basa en que ella ve igualmente hermoso a Felipe, tan hermoso como él pueda verla a ella, y Rosaura se considera buen juez, puesto que ha visto a Felipe desnudo. Rosaura se iguala con Felipe también en belleza, ella misma alude a esta característica de Felipe varias veces en la obra. Afirma en dos ocasiones que Felipe es «bellísimo animal», también que tiene «ojos bellos» y que es «el animal, más bello y hermoso» (vv. 1817). Percibir abiertamente la belleza de un hombre es una afirmación de la propia sexualidad femenina, que se iguala así a la sexualidad masculina, a la que tradicionalmente no se le niega el impulso sexual y la búsqueda de la belleza. La hermosura, sin embargo, según la enseñanza que inmediatamente apunta Teodosia, es característica de la mujer, y no del hombre, quien tiene otros valores diferentes que lo hacen valioso:



TEODOSIA: Ha dado naturaleza
al hombre más perfección
y, por la misma razón,
a la mujer más belleza.

ROSAURA: Pues, si el hombre es más perfeto,
¿cómo son ellas más bellas?
¿No es la beldad perfección? (vv. 1961-1967)

El razonamiento de Rosaura es impecable, porque además se basa en rebatir las afirmaciones sociales de Teodosia con los mismos axiomas neoplatónicos que ella le ha estado inculcando. Para la filosofía neoplatónica, la idea suprema (Dios) se compone de lo eternamente bueno, lo eternamente bello y lo eternamente verdadero. Siendo el catolicismo una doctrina religiosa basada en principios neoplatónicos, su inconsistencia reside en la adjudicación diferenciada de virtudes separadas al hombre y la mujer. Por tanto, es contradictorio para Rosaura, y para todos los que la están escuchando (y aquí reside el atrevimiento de Lope), que la mujer haya sido divinamente revestida de la gracia de la belleza, y que aún así se la considere un ser imperfecto en comparación al hombre. La fuerza del argumento de Rosaura es tal que Teodosia no tiene respuesta, y Lope aprovecha para dejar que el pensamiento cale en la mente del público. Teodosia contesta poco elocuentemente:

TEODOSIA: Gente siento. Espera, iré
a verlo, y después daré
a tu pregunta razón. (vv. 1970-1972)

Promesa que, sin embargo, queda incumplida.

Rosaura no considera a Felipe un ser superior a ella, y por lo tanto su comportamiento no va a amoldarse al que la sociedad tiene diseñado para ella en función de su sexo. El punto de vista de la relación sentimental que nos ofrece Rosaura es, sobre todo, animal. Destinado a satisfacer el deseo que nos impulsa a la reproducción, Rosaura ve el amor como la fuerza que nos lleva a una suma de iguales:

ROSAURA: Por más razón que me deis,



seguiré mi natural,
que me inclina a amar mi igual. (vv. 1973-1975)

Así, acepta el matrimonio solo formalmente, sin tener interiorizado el constructo social, y se casa de palabra con Felipe:

ROSAURA: Aunque tú no lo dijeras
y se infamara mi nombre
yo me rindiera a ti: soy tu mujer. (vv. 2011-2013)

Aunque Rosaura no esté de acuerdo, Teodosia trata de enseñarle que la belleza es una característica solamente femenina. Este pensamiento, central en la concepción del hombre y la mujer en la época, recorre toda la obra. A pesar de que Rosaura tiene otras armas, sobre todo dialécticas, para demostrar que es una mujer y no una fiera, a primera vista la extrañeza de todos los que miran a Teodosia y a Rosaura proviene de que su belleza no concuerda con lo que se esperaría de una fiera. Es decir, son hermosas como mujeres, por tanto no pueden ser fieras. Así, en el primer encuentro de Lauro con Teodosia, cuando este descubre su verdadera identidad:

TEODOSIA: ¿De qué te espantas?
LAURO: De ver tu rara belleza. (vv. 15-16)

Cuando Felipe encuentra a Rosaura, su primer impulso es atacar, pero hay algo que se lo impide:

FELIPE: ¿Quién eres, hermosa fiera,
que, acercándome a tu cara,
la mano y la espada para?
¿Eres demonio o mujer?
Que todo lo puede ser
una hermosura tan rara [...]
Si es aqueste el monstruo horrendo,
el temor os engañó;
que yo sé que no formó
la sabia naturaleza
monstruo de tanta belleza. (vv. 1603-1613)



Todos los que se acercan a Rosaura enfatizan su belleza incompatible con su animalidad, hasta que finalmente los reyes Faustina y Primislao lo reconocen igualmente.

REY DE HUNGRÍA: El monstruo es bello animal.

FAUSTINA: Será monstruo de belleza...

REY DE HUNGRÍA: No ha hecho naturaleza
belleza tan desigual. (vv. 2211-2214)

El signo más evidente para el resto de los personajes, de la no animalidad de Rosaura es por tanto su belleza, antes que su capacidad de amar, matizando el análisis de Antonucci [2005]: «El salvaje sólo puede recobrar su identidad después de acatar lo que le dictan los sentimientos naturales de amor». Esto es así porque la capacidad de amar, al contrario que la belleza, sí se considera compatible con el ser animal. En el diálogo con que se abre la tercera jornada de la comedia, Faustina y Primislao traen a colación algunos ejemplos de amor de los animales hacia el hombre, ejemplos que por otra parte son clásicos de la lealtad, el amor y el agradecimiento de animales proverbiales en este sentido como son el perro, el león, el elefante o el delfín.

Además de su belleza, lo que distingue a Rosaura de los animales no es su capacidad de sentir amor, que ella vive, por cierto, también de un modo animal, sino su aguda inteligencia y su destreza dialéctica. Faustina, su verdadera madre, lo intuye enseguida tras haberla conocido brevemente: «Ni pienso que es animal, / pues habla, discurre y siente». Ya lo había notado también Felipe, tras un largo parlamento de Rosaura en que relata sus vivencias en palacio según el tópico «desprecio de corte», habitual en la crítica áurea al sistema:

ROSAURA: Vi el diluvio y el infierno
y vi el día del juicio:
el diluvio en pretendientes



anegados y quejosos;
 el infierno en ambiciosos
 de lugares eminentes [...]
 Vi dignidades y cargos
 a quien la envidia se atreve;
 que para vida tan breve
 me parecieron muy largos. (vv. 2891-2900)

Rosaura continúa en este diálogo desgranando los más habituales vicios de la corte: las envidias, las solicitudes de cargos, las falsas lisonjas, la fatua exhibición de riqueza... En esta larga intervención narrativa en redondillas, Rosaura hace gala de un cuidado estilo descriptivo y una actitud crítica no habituales en un salvaje. De nuevo la crítica de Lope hacia la corte es válida porque está excusada tras la supuesta inocencia de la mirada salvaje, pero ya hemos señalado que Rosaura no tiene exactamente la mirada inocente, más bien la actitud desinteresada y libre de prejuicios del *outsider*, del extranjero ajeno a la esfera social, que por tanto tiene herramientas más desapasionadas para juzgar desde fuera. Pues bien, a esta larga exhibición de afilada crítica social y sentido común, Felipe no puede por menos que contestar: «No te llamara animal / quien esto, mi bien, te oyera» (vv. 2926).

Rosaura gana a lo largo de la obra una entidad dialéctica que va haciéndola más compleja como personaje. En la pintura de Rosaura, Lope no se detiene en un salvaje a quien amor transforma hacia los rudimentos de la civilización, antes de que pueda restaurarse a la posición social que le corresponde. Lope proporciona a Rosaura una dimensión retórica y crítica que va ampliando su terrero de influencia. Así, primero discute con su madre sobre religión, el sentido de su existencia y su calidad animal o humana, como hemos visto. Más adelante, deja al descubierto el artificio religioso en el que se asienta el constructo social (más que sacramento) que es el matrimonio. Finalmente, se atreve a debatir con el rey sobre cómo castigar a Felipe. En este diálogo, Rosaura comienza desmontando el fundamento de la pena de muerte:



ROSAURA: Una vida que da Dios
no se ha de quitar ansí.
Vos daréis oro y divisa
de honra al que queráis honrar;
vida no, porque eso es risa;
pues lo que no podéis dar,
no lo quitéis tan a prisa. (vv. 2750-2756)

La irreversibilidad del hecho hace que sea injusto, así como intervenir en la creación divina arrebatando «una vida que da Dios», que no puede ser reemplazada. Sin embargo el rey contesta como es de esperar: como representante de Dios en la Tierra, el rey está facultado para quitar la vida: «El rey / a imitación de Dios / da premio y da castigo». Ante un argumento tan fuerte como el del fanatismo religioso y sus premisas inmutables, Rosaura debe cambiar de estrategia si desea tener éxito. Y así apela a una fórmula legal que incluso el Justicia, presente en el diálogo, valida como conforme a derecho:

ROSAURA: Siguiendo mi natural
hallo que, aquel enemigo
que dio la causa del mal,
ese, merece el castigo.

JUSTICIA: Ley es esa [...] (vv. 2767-2771)

El rey, como Teodosia previamente, no tiene respuesta para Rosaura y simplemente resuelve: «Poned en ejecución su muerte» (vv. 2783).

Ya he apuntado cómo, según mi análisis del pensamiento de Rosaura en la obra, la idea de que «es el amor el gran resorte civilizador que guía al personaje salvaje en su camino hacia la recuperación de la identidad perdida» [Antonucci, 2005] debe ser matizada. Por un lado, este amor es más bien claro deseo sexual, y así lo deja ver de forma transgresora la protagonista para regocijo del público. Ya lo había notado Javier Rubiera en su estudio sobre la *Novena parte de comedias*, al señalar como temas de la comedia «la educación sentimental y el surgimiento de la pasión natural fuera del marco social» [2003: 288]. Por otro lado, está claro que Rosaura dispone ante todo de un «ingenio natural» que le es innato. Lope sustenta la



procedencia de este ingenio en siglos de pensamiento filosófico. Procede de la antigua idea aristotélica de las potencias del alma, aplicada al cristianismo por Agustín de Hipona y más tarde, Tomás de Aquino, por donde entró a la mística española. Las tres vías místicas se basan y se corresponden con las tres potencias del alma: memoria, entendimiento y voluntad.

Y estas tres facultades, memoria, inteligencia y voluntad, así como no son tres vidas, sino una vida, ni tres mentes, sino una sola mente, tampoco son tres substancias, sino una sola substancia [Agustín de Hipona, 1957: 18]

De este modo, Rosaura no es un ser iluminado por el amor, sino que tiene alma, y es su alma la que contiene las tres potencias que la ayudan a razonar. Como hemos visto, los animales son capaces de amar, así que no es esta característica la que hace que Rosaura no sea una fiera, sino la posesión de un alma que no tienen los animales, como ya quedó establecido en el diálogo de Rosaura con Teodosia que estudié anteriormente.

No es hasta el final de la comedia cuando Lope pone en boca de Rosaura su reflexión sobre su alma inmortal y las potencias que la mueven, como aclaración definitiva y dignificadora de todo su comportamiento y su habilidad dialéctica. Se trata de un soneto dialogado en que la protagonista se contesta a sí misma. Su posición es destacada en la comedia, pues es el último de los tres sonetos que pronuncia. La técnica recolectiva que utiliza pone especial hincapié en la enumeración y ejemplificación de las potencias del alma, llegando a la conclusión de que la razón, que comprende todas, es un regalo divino y, por tanto, hay que procurar no perderlo.

ROSAURA: Alma cubierta desta vil corteza,
 ¿sientes, por dicha? ¿Ya no ves que siento?
 ¿Entiendes bien? En el entendimiento
 parezco celestial naturaleza.
 ¿Tienes, tú, voluntad? ¿En la belleza
 que adoro no lo ves, y en mi tormento?
 ¿Y memoria? También, que en un momento
 doy tiempo volador en la presteza.
 Pues si quieres, entiendes y te acuerdas,
 quieres con voluntad lo que has buscado



con el entendimiento y la memoria:
no pierdas la razón, porque no pierdas
las tres potencias con que Dios te ha dado
saber qué es bien y mal; qué es pena y gloria.

(vv. 3116-3130)

Lope reserva este golpe de efecto para el final con un propósito. La reflexión de Rosaura acerca de las potencias podría haberse hecho desde el principio, y así sus actos hubieran tenido justificación previa. Sin embargo, el agudo creador de personajes que era Lope deja creer a sus espectadores que a Rosaura la mueve en sus acciones su ignorancia de salvaje, espoleada por el deseo. Así es como Lope consigue que se hagan tolerables sus trasgresiones a lo largo de la comedia. No es sino hasta los momentos finales cuando Rosaura nos dice que la crítica de la religión, de las convenciones sociales y de las instituciones, que ha estado desarrollando a partir de su despertar sexual, puede ser suscrita por cualquier persona, por todos nosotros en tanto que poseedores de razón, sin necesitar disculparnos tras el escudo del salvaje, que tampoco necesitó Rosaura.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ANTONUCCI, Fausta, «El salvaje en la Comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón», Pamplona/ Toulouse, Anejos de RILCE/ L.E.S.O., 1995. Consultado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-salvaje-en-la-comedia-del-siglo-de-oro-historia-de-un-tema-de-lope-a-caldern-0/html/00016632-82b2-11df-acc7-002185ce6064_34.html#I_16> [17-9-2016].

ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, Tomás Calvo (ed.), Madrid, Gredos, 1978.

DE CERVANTES, Miguel, *Don Quijote de La Mancha*, Francisco Rico (ed.), Madrid, Alfaguara, 2004.



- BARTRA, Roger, *El salvaje artificial*, México, ERA, 1997.
- DE HIPONA, Agustín, *Tratado sobre la Santísima Trinidad*, Luis Arias (trad.), Madrid, BAC, 1956.
- IRIGOYEN, Ramón. «Quince poemas de Catulo» en, *Cuadernos de investigación filológica*, 1978, núm. 4, 161-193.
- MARTÍN, Adrienne. «Onstage/Backstage: Animals in the Golden Age Comedia» en Hilaire Kallendorf (ed.), *A Companion to Early Modern Theatre*, Londres, Brill, 2014, 127-144.
- MCHUGH, Susan, «Literary animal agents» en, *PMLA*, 2009 vol. 124, núm. 2, 487-495.
- MORLEY, Sylvanus Griswold y Courtney Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- OVIDIO, Publio Nasón, *Amores. Arte de amar*, Vicente Cristóbal (ed.), Madrid, Gredos, 2010.
- PESO: Poesía erótica del Siglo de Oro*. Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues (eds.), Barcelona, Crítica, 1984.
- DEL RÍO, Elena, «Entre historia y relato: Los orígenes de *El animal de Hungría*, de Lope de Vega» en, *Hispanófila*, 2003, núm. 139, 49-60.
- 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)*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, 283-306.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español*, Madrid, Cátedra, 1979.
- SABIK, Kazimierz, «El tema del amor en los dramaturgos cortesanos de la escuela de Calderón» en, Domenico Antonio Cusato y Loretta Frattale (eds.), *Atti del XX Convegno Associazione Ispanisti Italiani (Firenze, 2001)*, Florencia: Andrea Lippoli, 2002, 287-296.
- TRAMBAIOLLI, Marcella. «Una pulla contra Miguel de Cervantes en *El animal de Hungría* de Lope de Vega» en, Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (eds.), *Compostella aurea: actas del VIII Congreso de la AISO (Santiago de Compostela,*



2008), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, 458-466.

DE VEGA, Lope, *Rimas humanas y otros versos*, Antonio Carreño (ed.), Barcelona, Crítica, 1998.

_____, *El animal de Hungría. Comedias de Lope de Vega*. 9, Alberto Blecua y Guillermo Serés (eds.), Lleida, 2007.

