

Bujarrona, mal nacida y luterana: La reina Rodiana de Holanda en *El soldado amante* de Lope de Vega

Conxita Domènech

University of Wyoming

Resumen: Este ensayo analiza la función de una mujer en cuanto monarca en *El soldado amante*. En esta poco conocida comedia, Lope de Vega desautoriza al personaje de Rodiana a partir de la construcción compleja de un retrato pintado con insultos y con estereotipos. El retrato dramático de Rodiana evoca la histórica Isabel I de Inglaterra y la percepción en España de los holandeses. Lope de Vega conseguirá desacreditar a una reina y a unos holandeses en plena guerra de Flandes.

Palabras clave: Guerra de Flandes, Isabel I, Lope de Vega, comedias de reinas, *El soldado amante*

Aunque Lope de Vega (1562–1635) le concede el protagonismo al príncipe ficticio Clarinarte de Escocia y titula la comedia *El soldado amante* en su honor,¹ la reina Rodiana de Holanda se proclama el personaje principal, y se convierte en la verdadera soldado amante —o mejor dicho en capitán, como ella misma se identifica—. La reina Rodiana pertenece al grupo de mujeres esquivas y *El soldado amante* formaría parte de las obras a las que denominaré “comedias protagonizadas por reinas”. Según Melveena McKendrick, la esquividad aparece frecuentemente en comedias con una “superwoman or a ruler for heroine, and in these cases the attribution of *esquividad* to the arrogant self-assertion which refuses to subject itself to man is entirely logical” (159). Como sucede con la reina Rodiana, las mujeres esquivas terminan enamorándose y, al final de la obra, son desposadas. En las comedias protagonizadas por reinas, se dramatiza el debate socio-político con respecto a la actuación de las mujeres en puestos decisorios de poder, como ocurre en *La reina Juana de Nápoles* (c. 1597–1603) del propio Lope de Vega, en *El conde Partinuplés* (publicada en 1653) de Ana Caro (1590–1646) y en *Afectos de odio y amor* (c. 1654) de Pedro Calderón de la Barca (1600–1681), por nombrar tan solo tres obras.² Estos tres ejemplos de comedias protagonizadas por reinas ya han

¹ Griswold Morley y Courtney Bruerton fechan *El soldado amante* alrededor de 1593–95 (257–58). La obra se publicó por primera vez en 1621.

² Ana Zúñiga Lacruz divide las reinas etiquetadas de “varoniles” del teatro barroco en dos categorías: “Por una parte, se encuentran aquellas soberanas aguerridas y eruditas que no desdeñan al

sido objeto de estudio por parte de la crítica teatral. En contraste, *El soldado amante* ha recibido menos atención de la crítica: hasta hoy, no se ha escrito ningún artículo ni capítulo de libro dedicado únicamente a esta comedia —si bien quiero recordar aquí la excelente edición realizada por Gonzalo Pontón y que se encuentra en el primer tomo de *Comedias. Parte XVII*—.³

En *El soldado amante*, Lope de Vega cuestiona negativamente las capacidades y las funciones de una mujer en cuanto monarca. El dramaturgo desautoriza al personaje de la reina Rodiana para cumplir con tales funciones y en razón de sus incapacidades. Lope de Vega busca la desautorización de Rodiana a partir de la construcción compleja de un retrato pintado con insultos y con estereotipos. El retrato dramático de Rodiana hace pensar, por un lado, en la histórica reina Isabel I de Inglaterra (1533-1603) y, por otro lado, en la percepción de los holandeses para el imaginario social de España. Acaso esos sean los referentes que sostienen la creación caracteriológica de Rodiana. En todo caso, Lope de Vega consigue dos objetivos de naturaleza teatral y política: desacreditar a una reina soltera y descontrolada —“uncontrolled” es el término que utiliza Teresa Scott Soufas para describir a estas monarcas (57)—, y desprestigiar a los holandeses en plena guerra de Flandes (1568–1648). A continuación, y antes de pasar al retrato injurioso y estereotipado de Rodiana, elaboro un breve resumen de *El soldado amante*. Seguidamente, analizaré el recurso de la pintura en la obra y, concretamente, cada uno de los elementos del retrato regio. Es decir: examinaré los elementos que construyen a la bujarrona, a la mal nacida y a la luterana reina Rodiana de Holanda.

Comienzo con el breve resumen: el anciano rey Dinacreonte de Escocia envía sus tropas, dirigidas por su hijo Clarinarte, a Holanda. El conflicto se ha originado porque la reina Rodiana se niega a casarse con aquel, a pesar de la promesa de matrimonio ofrecida por el padre difunto de ella. Clarinarte llega a Holanda y rápidamente se enamora de Rodiana a través de un retrato, el cual forma parte del botín de guerra. Clarinarte decide disfrazarse de jardinero para introducirse en zona enemiga y presentarse así ante la reina. En el palacio, Clarinarte le relata a Rodiana cómo progresa la contienda y finge llamarse Rodiano. Por su parte, la reina le regala un anillo y lo acoge en el palacio. En indumentaria de soldado, el príncipe se le aparece a la reina como si de un espectro se tratara. La reina da voces para que apresen al “soldado amante” y él está obligado a huir. En traje de jardinero, regresa nuevamente junto a la reina y le explica el amor que siente el príncipe —o sea, él mismo— por ella. Rodiana comienza a enamorarse del príncipe y decide disfrazarse de labradora para comprobar el amor que él siente por ella. Mientras los dos

hombre, sino que lo ensalzan [...] Por otra parte, están las reinas aguerridas y eruditas que desprecian al sexo masculino” (132–33). Rodiana pertenecería a la segunda categoría.

³ Además de la cita de McKendrick, la obra se nombra o se explica brevemente en dos artículos y en un capítulo de libro: en “El jardinero fingido en la comedia lopeveguesca” de Marcella Trambaioli (185–88), en “De mi muerte triste agüero: La sombra admonitoria en el teatro de Lope de Vega” de Pontón (13–15) y en el segundo capítulo de *The Dutch Revolt through Spanish Eyes* de Yolanda Rodríguez Pérez (120–22). Todas las citas de la obra aquí presentes pertenecen a la edición de Pontón.

labradores —príncipe y reina— van hacia el territorio ocupado por los escoceses, los soldados se amotinan y le reclaman al capitán Mambrino la presencia de Clarinarte. Los dos labradores se separan: él va a calmar a sus soldados y ella va a presentarse ante Clarinarte. Aunque él se ha cambiado la ropa, la reina advierte la semejanza física con el jardinero. Rodiana regresa defraudada a su palacio y, por el camino, se encuentra al supuesto jardinero. Cuando entran juntos al palacio, la reina ordena la prisión y la muerte del jardinero por considerarlo un espía. El príncipe admite su identidad y ambos se confiesan un amor recíproco. Informado por Mambrino de los últimos acontecimientos, el rey de Escocia llega airado a las puertas del palacio. Con todo, los soldados escoceses le solicitan al rey el perdón del príncipe. El padre otorga su perdón real, acepta el amor de los jóvenes y aprueba la boda de Clarinarte y de Rodiana.

El poder del retrato: La producción y la reproducción de la monarquía

El soldado amante comienza con el acuerdo sobre una transacción y con la ruptura de ese acuerdo. La transacción supone el matrimonio entre el rey de Escocia y la hija del rey de Holanda. Al morir el rey de Holanda, Rodiana no sigue los designios de su padre y rompe el acuerdo matrimonial. En un principio, se expone el poder de Rodiana con la ruptura del contrato matrimonial. Consecutivamente, la reina muestra su poder a través del tema recurrente de la pintura y, en concreto, del retrato. Laura R. Bass señala que los “portraits produce and reproduces monarchy” (79). Por una parte, la “producción monárquica” se lleva a cabo cuando Rodiana aparece por primera vez con dos retratos en sus manos; examina esos retratos de sus dos pretendientes; y, para su dama Ginebra, dibuja en palabras un retrato del rey de Escocia. Por otra parte, la “reproducción monárquica” se realiza con el retrato de Rodiana, observado y examinado, primero, por el soldado Selenio y, después, por el príncipe Clarinarte.

Paso ahora a considerar la “producción monárquica” del retrato en la comedia. Como también apunta Bass, el intercambio de retratos constituía una práctica común en las negociaciones matrimoniales de la monarquía (79).⁴ Los dos retratos que sostiene Rodiana —uno de un inglés y otro de un español— me llevan a pensar en las negociaciones matrimoniales de Enrique VIII (1491–1547), quien “imponía como requisito que la futura reina fuese hermosa, antes de los preparativos de las nupcias con una dama, al menos necesitaría ver su retrato” (Rachlin 46–47). La reina expresa su poder al sostener entre sus manos dos retratos y al determinar si uno de los retratados puede convertirse en su esposo.

⁴ El uso del retrato en las comedias de la temprana Edad Moderna no es inusual. Tómense como ejemplo dos obras de Lope de Vega: *La dama boba* (1613) y *La hermosa Alfrede* (c. 1597–1601). En esta poco conocida comedia, el rey Federico recibe los retratos de candidatas para que una de ellas se convierta en su esposa: “Torne, vuestra Alteza, a ver / estos retratos ahora, / que entre ellos no puede ser / que falte alguna señora, / digna de ser su mujer” (180v). Todas las candidatas son rechazadas porque el rey está enamorado de Alfrede.

El inglés es dibujado en contraposición a Rodiana. Mientras la reina es presentada como una *virgo bellatrix* “y, aunque mujer, ciñ[e] espada” (v. 271), el inglés “[t]iene el rostro afeminado / y el aspecto mujeril” (vv. 236–37). El español se describe como arrogante: “Aun pintado es arrogante” (v. 250). Pese a que la reina le añade bravura al español y parece preferirlo al inglés afeminado, tampoco lo escoge como futuro esposo. Tanto el inglés como el español son rechazados a partir de sus retratos, al igual que fue rechazado anteriormente el rey de Escocia. Rodiana no posee una pintura del escocés, pero Ginebra —dama de la reina— le pide que lo retrate: “¿Qué dijeras de aquel viejo / rey de Escocia enamorado / si aquel le vieras pintado [...]?” (vv. 260–62). Y la reina procede a retratarlo con palabras: “de ser de un viejo querida” (v. 266). El retrato que traza la reina quizás evoca la primera comedia del dramaturgo italiano Andrea Calmo (1509–71), titulada *Rhodiana* y representada por primera vez en 1540. Pese a que no puedo probar que Lope de Vega conocía la obra de Calmo, ofrezco tres premisas que muestran la conexión entre las dos obras. Primero, el título coincide con el nombre de la reina. Rodiana no es un nombre típico en las comedias de la época. Aparte de Calmo y de Lope de Vega, no he hallado este nombre en ningún título ni personaje ficticio. Aunque el título de Calmo se refiere al gentilicio de la isla de Rodas, he encontrado un personaje histórico llamado Onorata Rodiana (1404–52): “we know of no other woman who was at the same time a successful artist and a valiant soldier” (Clement 293). Mientras que la histórica Onorata Rodiana es una artista-soldado, la ficticia Rodiana es una reina-soldado. Aunque por ahora habrán de quedar en el reino de las hipótesis de exégesis teatral, propongo que Calmo habría titulado su obra echando mano del nombre histórico; y Lope de Vega habría tomado de Calmo el nombre para bautizar al personaje de la reina.

Segundo, tanto *Rhodiana* como *El soldado amante* tratan el tema de la rivalidad entre el padre y el hijo por una mujer. De hecho, el arquetipo fundador de los viejos enamorados de jovencitas —que recibía el nombre de Magnífico— fue interpretado inicialmente por Calmo, quien publicó una recopilación de cartas relativas a este personaje, fundamentales para su evolución hacia Pantalón: “En España [...] Pantalón, o Pantaleón. Es el anciano que no acepta su edad, y se convierte a menudo en rival de su propio hijo” (Fernández Valbuena XLVI–VII). El intérprete más conocido de Magnífico fue Stefanello Bottarga (c. 1540–90), sobrenombre que le fue otorgado por su ropa ridícula (XLVI–VII). En 1599, cuando la ciudad de Valencia le ofrece a Felipe II (1527–98) unos festejos por su boda, Lope de Vega sale vestido de Bottarga y recita versos en italiano a los novios: “en hábito italiano, que era todo colorado con calzas y ropillas seguidas y ropa larga de levantar, de chamelote negro, con una gorra de terciopelo llano en la cabeza” (Mazzocchi 555–56). Tercero, los jóvenes terminan casándose al final: “Both Cornelio—an old Venetian lawyer portrayed onstage by Calmo—and his son Federico have fallen in love with Beatrice; this father-son competition over a woman is standard in Calmo’s comedies [...] All the predictable recognitions occur at play’s end, with Beatrice marrying Federico” (Ellis103).

Lope de Vega inserta retratos no muy agraciados de hombres en el primer acto de *El soldado amante*. La reina contempla los retratos de sus pretendientes y, en esa contemplación, posee imaginativamente la identidad de los hombres, al igual que sucede con el retrato de Casilda en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (c. 1605) de Lope de Vega: “La contemplación de la pintura es el primer paso en un proceso progresivo de apropiación de la identidad de la mujer” (Gómez 288). Sin embargo, el retrato de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* corresponde a una mujer y los retratos que sostiene Rodiana corresponden a hombres, es decir, se produce “un recurso inesperado aunque no necesariamente subversivo: la circulación de un retrato masculino” (Montauban 52). La cita de Jannine Montauban no se refiere a *El soldado amante*, sino al retrato masculino insertado en *La traición en la amistad* (c. 1618) de María de Zayas (1590–1661), pero el “recurso inesperado” de Lope de Vega operaría de igual manera. Además, Rodiana utiliza la pintura para exhibir su propia identidad a partir de un juego de inversiones. Durante su conversación con el capitán Paladio, la reina, travestida ahora en varón, desea ser dibujada como una cordera que despedaza a un león. En un dibujo como este, la naturaleza misma también aparece travestida: la víctima usual —una cordera— es convertida en victimaria del usual victimario —un león—.

¿Por qué se pinta león
y a mí tierna corderilla
como flaca mujercilla,
siendo hombre en el corazón? [...]
pintad luego en mi bandera
que a un león una cordera
con su boca despedaza.
Poned al león rendido
y a la cordera famosa,
Rodiana vitoriosa, [...]
Y mientras como varón [...] (vv. 544–56)

Es más, Lope de Vega no solo emplea el mismo “recurso inesperado” de Zayas, sino que igualmente añade otro retrato y, esta vez, uno femenino: el de la reina Rodiana. En consecuencia, el intento subversivo o el retrato masculino será reemplazado por uno femenino, el cual será insultado, agredido y conquistado. La “reproducción monárquica” —y repito los términos usados por Bass— se realiza con la aparición de este retrato de la reina Rodiana, encontrado por Selenio y admirado por Clarinarte. El príncipe se enamora de la reina o, con mayor exactitud, se enamora de un sucedáneo gráfico que reproduce a la reina.

Retratos injuriosos: Un inglés afeminado y una holandesa bujarrona

En su ensayo sobre *La quinta de Florencia* (c. 1600), Frederick A. de Armas se pregunta: “Can the popular playwright [Lope de Vega] afford to engage in such a characterization [características femeninas en un hombre y masculinas en una mujer] at a time when the notion of masculinity was in crisis?” (180). En una sociedad en la que se creía que el “imperio se había ido irremediabilmente a la ruina por haberse presuntamente desvirilizado” (Cartagena-Calderón 139), el reemplazo del retrato masculino por el retrato femenino constituye el inicio de la restitución del orden social, político y patriarcal. El soldado Selenio comienza dándole vida al retrato e instándole a que hable:

¿Quién eres, bujarrona mal nacida,
de mis desdichas miserable paga? [...]
¡Habla, mujer común; habla, abatida,
si no quieres, ladrona, que te haga
una cruz por la cara! [...] (vv. 686–92)

Si Rodiana había descrito ofensivamente a cada uno de sus pretendientes y tacha de afeminado al inglés, de arrogante al español y de viejo al escocés, Selenio va más allá y se atreve a insultar la reproducción gráfica de la reina. Por medio de su retrato, la llama “ladrona”, “borracha”, “mal nacida”, “luterana” y, también, el peor de los insultos: “bujarrona”. Aunque el término “bujarrona” no aparece en el *Diccionario de autoridades*, se encuentra una entrada para “bujarrón”: “El hombre vil e infame, que comete activamente el pecado nefando”. Francisco de Quevedo (1580–1645) usa repetidamente el término “bujarrón” en sus poemas, sobre todo cuando ataca a Luis de Góngora (1561–1627), a quien llama: “Poeta de bujarrones / y sirena de los rabos” (826).

Si bien la definición de “bujarrón” en el *Diccionario de autoridades* implica que la sodomía solo la practicarían los hombres, también se acusaba a las mujeres de sodomía femenina, es decir, de ser bujarronas. Lo demuestra el célebre soneto “Bujarrona Penélope, ¿qué puto [...]?”, atribuido a Lope de Vega por Felipe B. Pedraza Jiménez (122) y a Quevedo por Ramón García González. Asimismo, la Inquisición procesó a Inés de Santa Cruz y a Catalina Ledesma por bujarronas. Según el Tribunal del Santo Oficio, la homosexualidad de ambas mujeres era practicada con la ayuda de una caña en forma de miembro viril: “the long-term partnership of Inés de Santa Cruz [...] and Catalina Ledesma, who were arrested as *bujarronas* (female sodomites) in 1603 in Salamanca. Since Inés and Catalina had previously been convicted of sodomy” (Velasco 41). Aún más: Lope de Vega no era ajeno en su obra a la homosexualidad femenina. El amor homoerótico entre dos mujeres aparece en *La prueba de los ingenios*, obra escrita probablemente entre 1612 y 1613, según Morley y Bruerton (386): “Florencia de Mantua [...] entabla una relación

erótica y lesbiana con Laura [...] Esta es la gran obra lesbiana de Lope” (Castillejo 83–84).⁵

A diferencia de *La prueba de los ingenios*, en *El soldado amante* no está entretejida ninguna relación homoerótica. Selenio la llama “bujarrona” porque la reina representa un peligro social al no convertirse en la perfecta casada y, también, un peligro político al no engendrar un sucesor para el reino: casarse y concebir un heredero ofrecían estabilidad política y reducían las posibilidades de una guerra civil (Hopkins 8). Al igual que el pretendiente inglés no es aceptable para acceder al trono por ser afeminado, el carácter varonil de Rodiana la convierte en bujarrona. El afeminamiento del inglés legitima el antagonismo con la reina y acentúa los atributos masculinos de ella. De hecho, la reina participa de dos naturalezas, humana y política, que conforman una “unidad indivisible” (Kantorowicz 43): “cuerpo natural —tangible, mortal, sujeto a la edad, las enfermedades, el sufrimiento— y cuerpo político —invisible e intangible, formado por la política y el gobierno, y superior en sus acciones al primero—” (García Barranco 90). La teoría de la doble representación resuelve el dilema doctrinal: el rey siempre es varón, aunque se encarne en cuerpo de mujer en momentos puntuales, como pueden ser las regencias o los reinados de las reinas propietarias (García Barranco 99). Por lo tanto, Rodiana es varón y denominarla “bujarrona” aparece como una necesidad conceptual. Todavía más, la reina ficticia holandesa quizás recordaría la imagen de la más conocida reina histórica de la época, Isabel I de Inglaterra: “as the case of England’s Elizabeth I demonstrates, a female monarch’s status as sovereign could thus, under certain circumstances, supersede her status as a woman and even constitute her to some extent as masculine” (Weimer 47).

Dos reinas mal nacidas: La ficticia Rodiana y la histórica Isabel I

Jonathan Ellis asegura que algunas mujeres gobernaron con éxito “[b]ut to do so, they almost necessarily saw themselves forced to appropriate what were traditionally considered masculine characteristics” (16). No solo la masculinidad conectaría la reina histórica con la reina ficticia. Aparecen también otras resonancias sugestivas, cuando es comparado un tipo bélico de discurso —proferido a su vez, primero, en historia y, luego, en ficción—. Después de saber que su reino ha sido invadido por los escoceses, el discurso de Rodiana comparte similitudes con la arenga de Isabel I a las tropas, en Tilbury, ante la Armada Invencible. La arenga del 19 de agosto de 1588 revela el cuerpo natural y político de la reina. Ella misma se presenta como una mujer débil y frágil, aun cuando con

⁵ Sobre damas enamoradas de damas disfrazadas de varón en el teatro de Lope de Vega, véase “Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega” de Teresa Ferrer Valls, quien concluye que “Con situaciones dramáticas [...] fundadas en los equívocos y ambigüedades que produce la ocultación de la identidad sexual de una dama ante otras damas, Lope a todas luces se divierte jugando en la frontera que separa lo prohibido de lo admitido socialmente” (210).

corazón de rey. En los dos discursos, la reina histórica y la reina ficticia se disponen a tomar las armas para combatir a los enemigos —los españoles de la historia y los escoceses de la ficción—:

Let tyrants fear; I have always
so behaved myself that, under
God, I have placed my
chiefest strength and
safeguard in the loyal hearts
and good will of my subjects.
And therefore I am come
amongst you at this time, not
as for my recreation or sport,
but being resolved, in the
midst and heat of the battle, to
live or die amongst you all; to
lay down, for my God, and for
my kingdom, and for my
people, my honor and my
blood, even the dust. I know I
have but the body of a weak
and feeble woman; but I have
the heart of a king, and of a
king of England, too; and
think foul scorn that Parma or
Spain, or any prince of
Europe, should dare to invade
the borders of my realms: to
which, rather than any
dishonor should grow by me,
I myself will take up arms; I
myself will be your general,
judge, and rewarder
of every one of your virtues in
the field. (Isabel I 95–96)

¡Denme mis armas al punto
mi peto, gola y celada,
que yo detendré esa armada
y a todo el infierno junto! [...]
¿Sabe que soy Rodiana,
hija de Marte y Belona,
legítima mi corona
y no por fuerza tirana?
¿Por qué se pinta león
y a mí tierna corderilla
como flaca mujercilla,
siendo hombre en el
corazón? [...]
Y mientras como varón
me pongo el traje decente,
prevenid de buena gente
un grueso y fuerte escuadrón,
que quiero salir y hacer
que el de Escocia venga atrás.
(vv. 532–61)

Isabel I se convierte en general de su tropa, tal y como lo es Rodiana: “General y reina mía” (v. 1170). No obstante, las dos reinas débiles y frágiles convertidas en militares serán insultadas por sus enemigos. Rodiana pasará a ladrona, a borracha, a luterana, a bujarrona y, sobre todo, a mal nacida; e Isabel I será retratada como “cruel Medea”, “Jezabel” y “arpía” —calificativos usados por Lope de Vega en otras de sus obras—: el primero y el

segundo en *La Dragontea* (158; 162) —poema épico publicado en 1598— y el último en *Rimas* (523) —poemario publicado en 1604—. Michael G. Paulson y Tamara Álvarez-Detrell señalan el odio de Lope de Vega hacia la reina Isabel I: el dramaturgo “buscaba cualquier pretexto para criticarla” (18). Según Magdalena de Pazzis Pi Corrales, los epítetos utilizados para referirse a la “frail and feminine” Isabel I por parte de autores españoles se contradicen: “she was untruthful, coquettish, vain, promiscuous, frivolous and spendthrift, wary and jealous, inconsistent [...], cruel [...], indifferent [...], sickly, highly strung [...] Yet she was also hale and headstrong, haughty, proud, chaste, learned, faithful [...], tight-fisted, shrewd [...]” (25). La contradicción de dos naturalezas opuestas también aparece en la comedia cuando Clarinarte contempla y describe el retrato de Rodiana: “[...] norte, día, jardín, cordero tierno, / nublado, noche, furia, león robusto, / ángel, regalo, bien, descanso, gusto, / demonio, rabia, mal y llanto eterno, [...]” (vv. 760–63).

“La actitud habitualmente negativísima de la España del Siglo de Oro para con Isabel de Inglaterra” (Mackenzie 44) también está presente en las palabras que emplea el soldado cuando sostiene el retrato de Rodiana. Selenio vilipendia a la reina holandesa calificándola de “mal nacida” —agravio usado comúnmente para ultrajar a Isabel I—. El dudoso origen de la reina inglesa —“ilegítima y bastarda” (293) en palabras de Pedro de Ribadeneira (1527–1611)— se repitió hasta la saciedad: “Elizabeth began her rule as Henry VIII’s illegitimate daughter, of dubious origins and doubtful reputation [...] Elizabeth [...] was bastardised before she was three” (Richards 2). El propio Lope de Vega señalaría la condición ilegítima de Isabel I en *Corona trágica* (publicada en 1627): “Entonces Isabel, de Ana Bolena / y Henrique, fruto adultero, nacida” (14r). En palabras de Michael G. Paulson: Isabel I supone la culminación de incesto —“Henry VIII had an adulterous affair with Anne Boleyn’s mother and later married Ann, his supposed daughter”— y de depravación (43).

Una agresión real: Marca, mutilación y quema de un retrato

A pesar de que no se produce una agresión directa a la persona de Rodiana, el retrato de la reina sí es agredido. Selenio ataca verbal y casi físicamente la representación de la reina. El soldado intenta acuchillar el retrato y desfigurar a Rodiana: “¡Por Dios que aunque mujer y no decente, / que he de cortarte la nariz!” (vv. 708–09). La agresión no se lleva a cabo porque el príncipe Clarinarte impide el ataque: “¿Con quién es el enojo? No le cojas, / déjale estar” (vv. 711–12). Rosa Martínez-Artero asegura que el retrato presupone al sujeto sustituido por la imagen: el retrato “otorga existencia” (43). Selenio le otorga existencia a Rodiana, y en calidad de soldado precisa castigar a la enemiga. A la vez, el retrato supone un arma poderosa y propagandística. En relación con los retratos de Isabel I de Inglaterra, Andrew Belsey y Catherine Belsey se preguntan: “How [...] should we read these images of a face “That like the sun did make beholders wink?” (35). Y contestan su pregunta: “the pictures are elements in a struggle at the level of

representation for control of the state [...] They are in this sense weapons in an ideological and cultural struggle” (35).

Bien desfavorable, bien beneficioso, el retrato como un arma poderosa debe controlarse y, por lo tanto, la reina Isabel I consideraba vital custodiar su imagen. Aunque se calculan ciento noventa y cuatro retratos de Isabel I, entre los que figuran ciento veinte pinturas al óleo y el resto dibujos y grabados (Alcalá Galán 142), todas las imágenes debían ser autorizadas por ella misma y los retratos ilícitos se destruían. Según Walter Raleigh, la reina inglesa mandó hacer pedazos y quemar todos los retratos ilegales: “The pictures of Queen Elizabeth [...] which by her own commandment were knocked in pieces and cast into the fire” (xxii). En el caso de Rodiana, la destrucción del retrato no es promovida por ella, sino por un soldado enemigo. Así, la agresión de Selenio hacia Rodiana podría pensarse en una especie de acusación inquisitorial. Primero, Selenio la acusa de ladrona y, después, de bujarrona —o de sodomita—, de mal nacida —o de sangre manchada— y de luterana: cada una de estas acusaciones pertenecían en propio a las tareas de investigación, de inculpación y de condena ejercidas por el Santo Oficio. Tras la acusación múltiple, Selenio demanda penas asimismo múltiples: cruz en la cara, quema en la hoguera y mutilación de la nariz:

¡Habla, mujer común; habla, abatida,
si no quieres, ladrona, que te haga
una cruz por la cara! [...]
¿No hablas, luterana? ¿No te dueles
de mis desdichas? ¡Vive Dios, taimada,
que a chamusquina por lo menos hueles,
si no te cruzo con aquesta espada! [...]
¡Por Dios que aunque mujer y no decente,
que he de cortarle la nariz! (vv. 690–709)

Cuando Lope de Vega escribió *El soldado amante*, los castigos corporales —tales como las marcas en la frente o la mutilación de la nariz— no estaban abolidos, pero apenas se aplicaban: “A principios de la Edad Moderna, los jueces seguían imponiendo las sanciones ‘aflictivas y afrentosas de mutilación, azotes o impresión de marca perpetua’ [...] A medida que avanza la Edad Moderna, los castigos corporales desaparecen [...] pero no por completo” (Zambrana Moral 666–67). Además de mutilación y de impresión sobre la piel, Selenio desea como castigo muerte en la hoguera con la expresión “oler a chamusquina”: “además del sentido recto, que es oler a quemado: metafóricamente vale tener sospecha de que alguno está indiciado de delito, por el cual merece pena de fuego” (*Diccionario de autoridades*). El diccionario alude a la Inquisición por medio de unos versos de Quevedo para ejemplificar la expresión: “Sabrán que la Inquisición / de los años te castiga, / y que todo tu avolorio / se remata en chamusquina”.

Si se deja de lado la destrucción de ídolos paganos durante la Conquista de América, “se hallan muy pocas sanciones dictadas por el Consejo de la Suprema Inquisición en materia de censura de imágenes” (Vázquez Manassero 297). Por el contrario, la destrucción de imágenes apunta a las revueltas de 1566 en los Países Bajos o a la llamada “furia iconoclasta” (Martínez Peñas 40):

it is all too often forgotten that the real target of these event—however they may be explained in terms of social, religious and economic motives—were images: paintings, sculptures, stained glass, prints; and that in the very period covered by this exhibition [...] the long-standing argument about the use and validity of images, both in the churches and outside them, had come to sudden and threatening head. (Freedberg 69)

Me parece muy sugerente tener en cuenta la topología diegética de la obra: el intento de destrucción del retrato de Rodiana ocurre en los Países Bajos. Si bien en la pieza de teatro no hay evidencia documental de que Selenio tenga conciencia sobre el carácter iconoclasta de su gesto, no sería descabellado sospechar lo siguiente: la cuarta pared del teatro, esto es, el público posible y real de la obra de Lope de Vega —y tal vez con más razones el mismo dramaturgo— encontraría en el gesto antimonárquico de Selenio un gesto con fuertes ecos de iconoclastia. La *Beeldenstorm* de los protestantes neerlandeses, conocida en español como “furia iconoclasta”, consistió en actos blasfemos de violencia y de destrucción contra imágenes religiosas tan caras a los católicos. La reina, y por extensión su representación pictórica, no es ni santa, ni beata. Por esta razón, esa representación no es intercambiable en valor teológico con imágenes gráficas o esculpidas de la Santísima Trinidad, de advocaciones de la Virgen María, de santos o de beatos. No obstante, el carácter real de la imagen también resume divinidad.

Una boda regia: Final feliz para la guerra de Flandes

La furia iconoclasta desencadena las revueltas en Flandes y, en consecuencia, estalla la guerra: “Almost everyone now acknowledges that if there was any single phenomenon that may be said to mark the commencement of the Revolt of the Netherlands, it was the great iconoclastic events of August, September and October 1566” (Freedberg 69). En *El soldado amante*, ni la furia iconoclasta ni la guerra de Flandes se mencionan, pero Lope de Vega incluye una agresión explícita contra una imagen y una guerra ficticia provocada por el descontento social, religioso y político: “with *El soldado amante* [...] Lope creates a drama on a fictional theme, the characterization shows that he had the conflict in the Netherlands at the back of his mind” (Rodríguez Pérez 95).

Empiezo con las cuestiones sociales: el hambre y los motines en la guerra de Flandes. John Clyde Loftis analiza tres obras de Lope de Vega que dramatizan la guerra en los Países Bajos —*Los españoles en Flandes* (1595/1607), *El asalto de Maastricht* (1600/06)

y *Pobreza no es vileza* (1613/22)—, y destaca una diferencia: “In *Pobreza* the enemy are not rebellious Netherlanders, but troops in the army of King Henry IV” (42). Asimismo, *Pobreza no es vileza* ilustra las condiciones precarias de los tercios en Flandes. El primer acto de esta comedia abre con el asalto a la dama flamenca Rosela por parte de cuatro soldados españoles. Obligados por el hambre y por la falta de pagas, los soldados intentan robarle las joyas a Rosela: “la necesidad sin ley / nos obliga, como gente / mal pagada, mientras llega / dinero de España” (235). En *El soldado amante*, Selenio también alude al saqueo y a la pobreza: “¡Que cuando todo un fuerte se atropella / y aquí y allí, sin orden ni gobierno, / saquean los soldados tal riqueza, / llore yo su ventura y mi pobreza!” (vv. 674–77). Tal y como apunta Desirée Pérez Fernández, las difíciles condiciones climáticas, las bajas, los múltiples gastos, el hambre, la falta de pagas y las pocas victorias generaron descontento en los tercios de Flandes. Esto derivaría en motines, en asaltos, en robos y en rebeliones (362). El tema del motín aparece en *El soldado amante*, aun cuando no llega a desarrollarse en profundidad y no muestra ninguna consecuencia nefasta. Los soldados se amotinan ante la ausencia del príncipe y se calman rápidamente con su regreso. De esta manera, Lope de Vega inserta un episodio bien conocido en la España de la época —el motín—, suavizándolo y restándole importancia al mismo tiempo. O, en otras palabras, el motín es modificado por la valentía militar española: “los motines de los que se oían cosas aterradoras fueron subidos a las tablas, aunque matizados ya que se despojaron de toda fiereza, violencia y fueron reforzados, [...] con gran dosis de honor y valor” (Pérez Fernández 374).

Aunque amotinados y hambrientos, los soldados españoles nunca pierden el honor y el valor. En cambio, la percepción de los holandeses está ausente de honorabilidad; y continúo con el retrato de Rodiana. Además de bujarrona y de mal nacida, la reina es descrita como borracha: “¿Dos mil ducados vale una borracha?” (v. 750). Según Mateo Ballester Rodríguez, la tendencia a la embriaguez remite a un consolidado estereotipo asignado en la España de la época a los pueblos del norte de Europa, a menudo explicado como el resultado de las poco propicias condiciones geográfico-climáticas en las que viven (635). Baltasar Gracián (1601–58) contrapone esta lacra a la mesura y a la templanza hispanas: “En España nunca llegó la borrachera a ser merced, en Francia sí a ser señoría; en Flandes, excelencia; en Alemania, serenísima; en Suecia, alteza” (474).

Sigo con la herejía, conectada repetidamente con la embriaguez y que se remonta a Martín Lutero (1483–1535) acusado de borracho por el papa León X (1475–1521): “alemán borracho [...] que cuando esté sobrio cambiará de parecer” (Gálvez 139). Asimismo, Gracián enlaza la herejía con la borrachera: “Esa ha sido sin duda la causa [...] de no haber hecho pie la herejía en España como en otras provincias, por no haber entrado en ella la borrachera, que son camaradas inseparables: nunca veréis la una sin la otra” (477). Si se toma la ecuación de Gracián, retratar a la vez de borracha y de luterana a la reina Rodiana tiene sentido, ya que ambas características están unidas. Sin mencionar la embriaguez, Juan Huarte de San Juan (1529–88) también explica la desviación del norte

de Europa de la ortodoxia católica. El medio físico afecta el entendimiento de los alemanes, de los ingleses, de los flamencos y de los franceses: “La vanilocuencia y parlería de los teólogos alemanes, ingleses, flamencos [...] echó a perder el auditorio cristiano con tanta pericia de lenguas, con tanto ornamento y gracia en el predicar por no tener entendimiento para alcanzar la verdad” (451–52). La Reforma protestante sería obra de teólogos nórdicos “que, marcados por una profunda deficiencia psicológica inherente a su región [...] han adulterado y corrompido la inmutable verdad revelada por la tradición católica” (Ballester Rodríguez 636). Sin diferenciarlos, a todos los desviados de la ortodoxia católica o los protestantes se les llamará peyorativamente “luteranos” (Winslow 26). Por su parte, Lope de Vega también utilizará el término “luterano/a” sin distinción: “This reveals a kind of self-imposed ignorance of the Reformation that Lope seems content to perpetuate” (Stone 258).

Concluyo con la cuestión política y, sobre todo, con la boda final de la comedia. En *El soldado amante*, Lope de Vega dramatiza una guerra causada por un anciano rey que desea casarse con una joven reina. Como sucede en la *Rhodiana* de Calmo, Lope de Vega impedirá esa boda y permitirá que Rodiana tome las armas —como hubo de tomarlas Isabel I de Inglaterra—. A diferencia de la victoriosa reina inglesa, la holandesa será denunciada y conquistada. Selenio la acusa de bujarrona, de mal nacida y de luterana; y, después, la condena: con “que te haga / una cruz por la cara” (vv. 691–92), con cortar la nariz y con un supuesto auto de fe. La condena no se llevará a cabo, y, además, la “uncontrolled” reina —repito el adjetivo utilizado por Soufas— será controlada, dejará la soltería y accederá a casarse. Clarinarte ha rescatado a Rodiana: “yo os compraré, vencida y vencedora, / por rescatar el alma que os adora” (vv. 740–41). En fin: la bujarrona, mal nacida y luterana será transformada por el príncipe en la esposa “bien nacida, hermosa” (Lope de Vega 228) reina Rodiana.

OBRAS CITADAS

- Alcalá-Galán, Mercedes. “Elizabeth I and the Politics of Representation: The Triumph over Spain”. *The Image of Elizabeth I in Early Modern Spain*, editado por Eduardo Olid Guerrero y Esther Fernández, University of Nebraska Press, 2019, pp. 137–76.
- Armas, Frederick A. de. “Lope de Vega’s Speaking Pictures: Tantalizing Titians and Forbidden Michelangelos in *La quinta de Florencia*”. *A Companion to Lope de Vega*, editado por Alexander Samson y Jonathan Thacker, Tamesis, 2018, pp. 171–82.
- Ballester Rodríguez, Mateo. “Escandinavia en la España de los Austrias: De *terra incognita* a parte integrante de la sociedad europea”. *eHumanista*, vol. 26, 2014, pp. 627–51.
- Bass, Laura. *The Drama of the Portrait: Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*. Pennsylvania State University Press, 2008.

- Belsey, Andrew, y Catherine Belsey. "Icons of Divinity: Portraits of Elizabeth I". *Renaissance Bodies: The Human Figure in English Culture, c. 1540–1660*, editado por Lucy Gent y Nigel Llewellyn, Reaktion, 1990, pp. 11–35.
- Cartagena-Calderón, José. "‘Él es tan rara persona’: Sobre cortesanos, lindos, sodomitas y otras masculinidades nefandas en la España de la temprana Edad Moderna". *Lesbianism and Homosexuality in Early Modern Spain: Literature and Theater in Context*, editado por María José Delgado y Alain Saint-Saëns, University Press of the South, 2000, pp. 139–75.
- Castillejo, David. *Las cuatrocientas comedias de Lope: Catálogo crítico*. Teatro Clásico Español, 1984.
- Clement, Clara Erskine. *Women in the Fine Arts*. Houghton Mifflin, 1904. *Diccionario de autoridades*. web.frl.es/DA.html, consulta 26 jun. 2019.
- Ellis, Anthony. *Old Age, Masculinity and Early Modern Drama: Comic Elders on the Italian and Shakespearean Stage*. Routledge, 2016.
- Ellis, Jonathan. "Royal Obligation and the ‘Uncontrolled Female’ in Ana Caro’s *El conde Partinuplés*". *Bulletin of the Comediantes*, vol. 62, núm. 1, 2010, pp. 15–30.
- Fernández Valbuena, Ana Isabel, editora. *La comedia del arte: Materiales escénicos*. Fundamentos, 2006.
- Ferrer Valls, Teresa. "Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega". *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, coordinado por Felipe B. Pedraza Jiménez et al., Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 191–212.
- Freedberg, David. "Art and Iconoclasm, 1525–1580: The Case of the North Netherlands". *Kunst voor de Beeldenstorm*, editado por Jan Piet Filedt Kok et al., Rijksmuseum, 1986, pp. 69–84.
- Gálvez, Javier. *Historia de la Filosofía. Reforma y Contrarreforma*. JG, 2014.
- García Barranco, Margarita. *Antropología histórica de una élite de poder: las reinas de España*, U. de Granada, 2007.
- García González, Ramón, editor. *Sonetos de Quevedo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, www.cervantesvirtual.com/obra/sonetos-de-quevedo--0/.
- Gómez, María Asunción. "Mirando de cerca ‘mujer, comedia y pintura’ en las obras dramáticas de Lope de Vega y Calderón de la Barca". *Bulletin of the Comediantes*, vol. 49, no. 1, 1997, pp. 273–93.
- Gracián, Baltasar. *Obras completas*. Vol. I, editado por Emilio Blanco, Turner, 1993.
- Hopkins, Lisa. *Women Who Would Be Kings: Female Rulers of the Sixteenth Century*. Vision, 1991.
- Huarte de San Juan, Juan. *Examen de ingenios*. Editado por Guillermo Serés, Cátedra, 1989.
- Isabel I. "Queen Elizabeth Inveighs against the Spanish Armada". *Lend Me Your Ears: Great Speeches in History*, editado por William Safire, W. W. Norton, 2004, pp. 95–96.

- Kantorowicz, Ernst Hartwig. *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*. Alianza, 1985.
- Loftis, John Clyde. *Renaissance Drama in England and Spain: Topical Allusion and History Plays*. Princeton UP, 2019.
- Mackenzie, Ann L. “Antonio Coello como discípulo y colaborador de Calderón”. *Calderón desde el 2000. Simposio Internacional Complutense*, editado por José María Díez Borque, Ollero & Ramos, 2001, pp. 37–59.
- Martínez-Artero, Rosa. *El retrato: del sujeto en el retrato*. Montesinos, 2004.
- Martínez Peñas, Leandro. “La legislación de Carlos V contra la herejía en los Países Bajos”. *Revista de la Inquisición (Intolerancia y Derechos Humanos)*, vol. 16, 2012, pp. 27–61.
- Mazzocchi, Guiseppe. “La *commedia dell’arte* y su presencia en España”. *Historia del teatro español. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, editado por Javier Huerta Calvo et al., Gredos, 2003, pp. 549–79.
- Mckendrick, Melveena. *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil*. Cambridge University Press, 1974.
- Montauban, Jannine. “El retrato como síntoma y representación en el teatro de Ana Caro y María de Zayas”. *Bulletin of the Comediantes*, vol. 63, núm. 2, 2011, pp. 39–56.
- Morley, Griswold, y Courtney Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Gredos, 1968.
- Paulson, Michael G. “Lope’s Vision of Elizabethan England: *La corona trágica*”. *The USF Language Quarterly*, vol. XXII, núms. 3–4, 1984, pp. 43–45.
- Paulson, Michael G., y Tamara Álvarez-Detrell. Introducción. *La corona trágica de Lope de Vega*. Spanish Literature, 1982, pp. 1–28.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. “Algunos mecanismos y razones de la rescritura en Lope de Vega”. *Criticón*, vol. 74, 1998, pp. 109–24.
- Pérez Fernández, Desirée. “La figura del soldado amotinado en el teatro del Siglo de Oro”. *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas Selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, editado por Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 361–78.
- Pi Corrales, Magdalena de Pazzis. “The View from Spain: Distant Images and English Political Reality in the Late Sixteenth Century”. *Material and Symbolic Circulation between Spain and England, 1554–1604*, editado por Anne J. Cruz, Routledge, 2016, pp. 13–27.
- Pontón, Gonzalo. “‘De mi muerte triste agüero’: la sombra admonitoria en el teatro de Lope de Vega”. *Bulletin of the Comediantes*, vol. 69, núm. 1, 2017, pp. 11–23.
- Quevedo, Francisco de. *Obra poética*. Vol. 3, editado por José Manuel Blecua, Castalia, 1971.
- Rachlin, Harvey. “*Cristina de Dinamarca, duquesa de Milán (1538)*, Hans Holbein el Joven”. *Tras las obras maestras*, traducido por Jorge Conde, Robinbook, 2008.

- Raleigh, Walter. *History of the World*. William Stansby, 1614.
- Ribadeneira, Pedro de. *Historia del cisma de Inglaterra*. Revista Médica, 1863.
- Richards, Judith M. *Elizabeth I*. Routledge, 2011.
- Rodríguez Pérez, Yolanda. “1568–1609: The Construction of an Image of the Enemy”. *The Dutch Revolt through Spanish Eyes*. Peter Lang, 2008, pp. 53–134.
- Soufas, Teresa Scott. *Dramas of Distinction: A Study of Plays by Golden Age Women*. University Press of Kentucky, 1997.
- Stone, Robert S. “‘Con arte se vence todo’: Images of the English in Lope de Vega”. *Bulletin of the Comediantes*, vol. 54, núm. 2, 2002, pp. 249–69.
- Trambaioli, Marcella. “El jardinero fingido en la comedia lopeveguesca”. *Revista de Filología Española*, vol. 92, núm. 1, 2012, pp. 181–210.
- Vázquez Manassero, Margarita Ana. “Representaciones de quemas de libros y destrucción de imágenes en el arte del Siglo de Oro”. *Studia Aurea*, vol. 9, 2015, pp. 295–338.
- Vega Carpio, Lope de. *Comedias escogidas. Pobreza no es vileza*. Editado por Juan Eugenio Hartzenbusch, M. Rivadeneyra, 1860.
- . *Corona trágica*. Viuda de Luis Sánchez, 1627.
- . *La Dragontea*. Editado por Antonio Sánchez Jiménez, Cátedra, 2007.
- . *La hermosa Alfrede*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009, www.cervantesvirtual.com/obra/la-hermosa-alfreda--0.
- . *Rimas*. Vol. 2, editado por Felipe B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- . *El soldado amante, Comedias. Parte XVII*. Vol. I, editado por Gonzalo Pontón, Gredos, 2018, pp. 421–639.
- Velasco, Sherry M. *Lesbians in Early Modern Spain*. Vanderbilt University Press, 2011.
- Weimer, Christopher B. “The Politics of Husband-Murder: Gender Supplemmentarity and Sacrifice in Lope de Vega’s *La reina Juana de Nápoles*”. *Hispanic Review*, vol. 69, núm. 1, 2001, pp. 32–52.
- Winslow, Mary Isabel. “England and Englishmen in Spanish Poetry from 1588-1630”. Tesis doctoral, University of Wisconsin Madison, 1935.
- Zambrana Moral, Patricia. “La marca como pena en el derecho histórico español: consideraciones sobre su naturaleza jurídica”. *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*, vol. 40, 2018, pp. 645–73.
- Zúñiga Lacruz, Ana. “La reina varonil en el teatro barroco: El ejemplo de Tomiris”. *Bulletin of the Comediantes*, vol. 68, núm. 2, 2016, pp. 131–44.