

Caos y representación en la novela cortesana: el caso de Leonor de Meneses en *El Desdeñado más firme*

PILAR ALCALDE FERNÁNDEZ-LOZA
The University of Memphis

La novela corta de Leonor de Meneses *El desdeñado mas firme* de 1655 presenta, como nos tienen acostumbrados los autores del siglo XVII, una convencional trama de cortejo en el que se engarzan unos jóvenes en busca del amor. Narrado en cuatro partes, con abundante poesía intercalada, gira alrededor de los esfuerzos de don Felipe de casar a su hija y a su sobrina, ambas de nombre Lisis, a la manera más conveniente. Un argumento trillado y progresivamente confuso, comparte muchos elementos de la novela de la época de argumento amoroso en la línea del amor cortés y el neoplatonismo, y presenta, como es de esperar, la exaltación del objeto amoroso y la purificación por medio del amor de parte del amante.

Sin embargo, observamos, la tensión entre el idealismo inicial y teórico, y la aplicación de estos fundamentos a un mundo novelístico cada vez más transido por una realidad cambiante e interesada. Así, podemos ver que oculto bajo ese disfraz teórico, se encuentra un ejemplo de cómo se puede utilizar el convencionalismo de un género predecible para destacar cómo la sorpresa conduce al caos. Otros críticos ya han elaborado acerca del carácter subversivo de esta obra¹. Mi objetivo continúa los estudios en esta línea y presenta la novela *El desdeñado mas firme*, como un texto construido y orientado a una función específica, teniendo en cuenta en principio una categoría abstracta del amor. Con la excusa del neoplatonismo, se busca la expresión del interés y del egoísmo, de una realidad muy diferente a la presentada en el desgastado universo neoplatónico, de manera que al final se acaba ofreciendo una visión antiutópica. Las diferentes ten-

1. Así se puede ver reflejado en los estudios de Campbell y Whitenack.

siones expresadas en la novela, lo ideal frente a lo real, la apariencia frente a la esencia, la dificultad y contradicciones que implica la búsqueda de la verdad, las diferentes subversiones en los papeles que ocupan uno y otro sexo, todo ello expresa la confusión que llevará al caos final.

Aunque se trata de una obra de una escritora donde se destaca el carácter de las dos Lisis como dos vertientes de los modelos presentes en la novela cortesana de la época, el de la mujer esquivada y el de la mujer firme, no voy a centrarme en analizar la caracterización femenina de la obra sino la masculina, puesto que creo que la preponderancia otorgada a César nace de un interés específico, mostrar lo problemático encarnado en el personaje para poner en evidencia cómo el caos en el que progresivamente va entrando César implica el reflejo de una realidad que conduce a una interpretación, diferente al usualmente presentado en la novela de cortejo².

El episodio inicial de la novela ya resulta relevante. César, un galán en busca de una amada perfecta la encuentra fácilmente al admirar a una mujer que pasa por el Prado, pero inmediatamente se distrae para mirar a otras cuatro que pasan por delante, olvidando así a la primera. Esto, en principio situado en el tema de la inconstancia de los hombres, clásico del género cortesano, nos ayuda a demostrar las convenciones de unos comportamientos específicos y propios del noble, y nos orienta a percibir uno u otro tipo de noble. La introducción de estos comportamientos dentro del género de la novela cortesana sirve para reconocer cómo esta sociedad se auto-refleja viéndose en gestos, lugares o apariencias. Los prevalentes usos sociales son esenciales para comprender la auto-percepción de una comunidad, lo que sitúa a César en la sociedad cortesana de Madrid. Pero al mismo tiempo, la discontinuidad que encontramos en estas costumbres nos ayudará a comprender la novela desde el punto de vista de la ruptura³. Así es como en principio se nos presenta a César dentro de los de su clase:

en su casa, que la tenía ostentosa, grande la posada, bien alhajadas las piezas, muchos criados cuya ostentación mostraba ser primogénito y estar recién heredado, de padres nobles por sangre y ricos de bienes de fortuna (78)⁴.

Es además «mozo, bizarro de cuerpo, muchas gracias y de gentil discurso, de muchos bríos, cortés y afable» (78), César está empeñado en continuar lo que se espera de él, mediante el cortejo a una mujer, y va actuando conforme a los dictados propios de su clase. Busca asegurarse su papel en el universo cortesano. No en vano resulta necesario que un noble que busque una subida en la jerarquía social participe en el juego del cortejo y que se atenga, como juego que es, a las reglas de este particular mundo⁵. Así se confirma o se excluye conforme a los pasos que irá dando, y en ellos se notará la inseguridad de su comportamiento.

2. Campbell (2000) explica cómo las diferentes voces narrativas indican las diferentes maneras de entender el texto desde un punto de vista que no es únicamente el patriarcal.

3. Bouza (2003) destaca el papel que una economía monetarizada ocupa el fingir y el aparentar y cómo parte de la ascensión social se debe a la adopción de formas orales y visuales de los estamentos superiores para así mostrar la distinción de los demás p. 18.

4. Todas la referencias a la obra proceden de la edición de Whitenack.

5. Shifra p. 67.

Al mismo tiempo, y como parte de la inferencia a esas reglas, observamos la voz comentario del narrador como definidora del amor neoplatónico, y la inseguridad en el comportamiento de César que trata de definirse sin conseguirlo, respondiendo más bien a una categorización de mito. Así es cómo vamos percibiendo que la trayectoria idealista de la percepción del amor no favorece en absoluto a la concreción en su definición, e iremos demostrando cómo, en la mayoría de los casos, el idealismo amoroso lleva a los amantes a buscar en dónde no hay para no encontrar nada, favoreciéndose siempre la idea de la permanente construcción, la creación que alimente la búsqueda. Un breve inciso al respecto, nos hace trasladarnos a una explicación, presentada por Simone Weil en torno a la guerra en «The Power of Words», y que consideramos relevante recuperar para explicar una consabida definición de la «guerra amorosa». A propósito destaca la pensadora que el lenguaje debería servir como un medio para la exposición del pensamiento racional, sin embargo debido a causas sociales e intelectuales se tiende a utilizar palabras vacías de significado, así como abstracciones que favorecen la creación de mitos y monstruos. Así explica Weil, como en el caso de los griegos y los troyanos, ambos grupos se entablan en una guerra en donde Helena se convierte en el objetivo común de lucha, pues ninguno de los grupos ha sido capaz de definir cuáles son las causas específicas por las que libran la batalla. De esta manera se engarzan en una guerra por la que Helena se convierte en un mito tan gigantesco que ambos persiguen como una entidad no definida.

En la novela de Meneses podemos aplicar esa caracterización abstracta del amor a la que aspira César, ya que a él no parece importarle que su objeto amoroso sea uno u otro, ni si se trata de una u otra amante. Por ello, al comienzo, distrae su atención de una a otra amada «juzgando[le] objeto perfectísimamente digno de todo amor» (72-3). Tratando de conseguir el objeto de su deseo, por la misma indeterminación en la naturaleza de su amada, la transforma en un objeto de amor. La falta de concreción se magnifica igualmente por su propia inexperiencia en materias amorosas y eso le inclina a la pasividad en vez de a la acción. Así es como lo juzga el narrador cuando acata que el «Amor es mal enseñado a términos y donde no hay experiencia de semejantes riesgos, indeterminase más el ánimo» (73). De esta manera nos encontramos que César aspira a un objetivo imaginario, su amada ha sido creada en su imaginación, y ante todo a lo que aspira es a amar de manera abstracta. Pero como sigue los reglamentos del amor, como si de un manual se tratara, no maneja en absoluto los recursos propios para responder a la improvisación. Así César va encontrando una ruptura entre el manual que presenta la voz narradora y los comportamientos prácticos de la novela. Así, a la pregunta tajante y alejada del idealismo teórico por parte de una de las amadas, de cuánto durará su amor, César responde con una formulación, que se presenta en términos convencionales:

No se alargará mi vida a meses –dijo César– mi mal no es enfermedad, ocasional un incendio. Ved vos el término de una llama, que pocos instantes podrá sustentarme, si bien, dejándome hoy favorecido, resistiré a lo penoso, y me eternizaré en lo sensitivo, que para penar quiero la vida, y toda la eternidad para el tormento (74).

Encontramos que la novela respeta todas las prácticas del género cortesano, y ante el develar de la identidad de la amada, responde con los convencionalismos de la blancura/nieve, ojos verdes/ esperanza, dientes/perlas, cuello/ terso. César se sitúa en la posición que le exige el código del amor cortés, y por funcionar dentro de esos términos, no tiene capacidad de reacción, de esta manera «iba perdiéndose César por puntos» (75). La falta de objetivo concreto le impide avanzar hacia su amada. Veamos cómo se encuentra reflejado en el texto:

Fue una estatua, quiso hablar y no supo, que la admiración enmudece los sentidos. Quiso irse y no pudo, que enlaza los pasos una representación divina. Tributo la cortesía el común decoro, y quedóse sin libertad, sin alma y sin acciones, que le faltó determinación hasta para seguir con los ojos el objeto de su gusto (77).

Observamos en consecuencia, que progresivamente se irán introduciendo tensiones a lo largo de la novela que servirán para revelarnos el verdadero mensaje sobre la afectación del lenguaje amoroso.

La primera de ellas se presenta en la confusión con el nombre de la amada que persiguen César y Jacinto. En realidad son dos primas, ambas de nombre Lisis. Claro que la elección de un nombre de uso tan frecuente nos remitirá irremisiblemente al juego de la confusión de la identidad, que irá favoreciendo comportamientos igualmente confusos por parte del padre y el sobrino de las Lisis, Felipe, así como a las diferentes intrigas amorosas que conducirán a César a pensar que tiene otros dos rivales. Pero también el hecho de que César no sepa verdaderamente a quién ama ni quienes son sus rivales favorecerá una manipulación por parte de las mujeres de la obra, que se personificará en un más amplio repertorio de papeles otorgados a éstas en la novela. Como ejemplo observamos que las damas escogen o no a sus amantes (Lisis de Madrid escoge a Jacinto y Lisis de Toledo es una esquivia que prefiere permanecer sola).

Asimismo encontramos que en el lógico intento de César de descubrir la identidad de su amada, recibe una carta donde le invita a encontrarse con ella en casa de su padre. Esta invitación que promete ayudarle a salir de «este laberinto... para sacarle de tan confusa prisión...» provoca justamente lo contrario «temiendo las contingencias más en su daño que en su favor» (115). Se manifiesta la habilidad de Lisis al escribir la carta llena «de escogidas razones y estudiadas sutilezas», que contrasta con la torpeza de Cesar en descifrar el mensaje, que «al compás de los instantes crecían las dudas, y entre dudoso y cobarde, temía sin ocasión. Todo lo veía llano, y todo lo juzgaba sueño» (114). De esta manera podemos inferir que la confusión acrecienta las dudas y la voluntad de César, al tiempo que Lisis y sus ayudantes femeninas adquieren cada vez más protagonismo. Lo paradójico es que con el avance en la batalla amorosa, César se va alejando de su objetivo, pues la voluntad se debilita y la confusión crece, con lo que en lugar de avance se produce un paso atrás. Por esta razón vemos que la continua duda e irresolución de César pone en evidencia ante los ojos del lector el contraste entre su falta de acción y la clara resolución de Lisis. Por supuesto, la ceguera de Cesar ante Lisis es consecuencia de ello. Nótese bien que la idea que César tiene de Lisis es muy abstracta, un producto de la

utopía neoplatónica, un concepto más que una realidad, por lo que Lisis no se presenta fácilmente a sus ojos. Cuando por fin César la ve, se le aparece como «una mujer diferente de lo que él se prometía» y «Lisis su adorada [que] era una sombra suya» (116). Así llegamos al clímax de la novela donde se suceden toda una serie de escenas de máxima confusión, que sirven para ir desencadenando una atmósfera caótica. La Lisis que ve César se tropieza con su propio vestido y se cae, despertando a su padre y a toda la casa, César huye y se esconde en el jardín aunque todavía sigue «sin saber qué hacer». Los golpes, los ruidos y las caídas permiten enlazar la tensión entre el idealismo amoroso y la nueva visión, y ambas irán desencadenando el disparate, el final caótico y nada referencial a los finales felices a que nos tiene acostumbrados este tipo de novelas.

De esta forma las tensiones nos conducirán a la desconfianza que sufre César en cuanto al por qué de la continua dilación de la verdad en la identidad de la amada. Y es que las complicaciones que ilustran los juegos entre la verdad y la confusión son resultado directo del comportamiento inadecuado de César y de todos los demás pretendientes. Ahí es donde apoyamos nuestra idea de que la novela está construida aparentemente como un manual de comportamiento amoroso del perfecto noble, pero en realidad se trata de una subversión del género muy orientado hacia el fin contrario.

El comportamiento inadecuado ilustra de manera ejemplar cómo este aparente manual no funciona, empezando naturalmente en la dificultad que tienen los pretendientes en seguir el reglamento. Hemos visto cómo César continúa una trayectoria de irresolución y dudas sobre cómo comportarse, mientras las Lisis parecen tener muy clara la necesidad de tomar la iniciativa en diferentes aspectos, que van desde cómo contactar con César para aclarar el malentendido de quién es quién, hasta vengar su propio honor, atreviéndose a empujar el cuerpo de uno de ellos por la ventana.

Pero observamos que este comportamiento no es exclusivo de César sino que en el caso de los otros pretendientes, ninguno de ellos parece tener el reglamento que debe seguir para conseguir el objeto amoroso. Eso sí, se presenta en todo momento una muestra de celos excesiva (otra vez convencional de este tipo de novela), y ese exceso de parte de los pretendientes no puede llevar sino a consecuencias funestas. Jacinto, un amante despechado y alejado de todo en el monte, recibe la falsa noticia de que su amada ama a otro hombre, llevándole a un:

tan rabioso discurso que siendo alivio el llorar, mudaron su condición de suerte que no eran lágrimas, sino centellas, no desahogos, pero vivo fuego.

– ¿es posible –decía él– que no se miren mis finezas y que el edificio que dentro en mi fabricaron mis cuidados tan constantes, una liviandad lo arruine? ¡Ay, Lisis fementida! Pero ¿de que me quejo, si la mujer no guarda nunca veneración a la fe? ... Al fin mujer, que por ti sola dijo el poeta: «fácil viento y leve espuma» (132)

Su irracionalidad complica la trama y le causa una muerte injustificada desde el punto de vista del agravio, y ello hace que se vayan implicando los otros galanes para demostrar asimismo la inadecuación en sus comportamientos. A Luís no parece importarle que Lisis, a pesar de haber matado a Jacinto, no le dedique sus afectos. Así la justificación de Luís a la muerte de Jacinto parece orientarse a resarcir su honor y por ello le despre-

cia Lisis. De igual manera, la muerte de Jacinto parece tener más bien la intención de quitar de en medio un personaje que por su irracionalidad no merece estar en el elenco de los caballeros pretendientes. Igual de inútil resulta el duelo entre César y Luís, pues se enfrentan para no resolver nada. Parece decírseles que ni Jacinto ni Luís merecen el máximo galardón en su batalla del amor: Jacinto por su muerte y Luís por el desprecio de Lisis. Así, ni la irresolución en las acciones ni el exceso de celos van a conseguir los resultados esperados debido a los continuos errores y decepciones por parte de los caballeros. Las reglas como están formuladas en este manual no obtienen el resultado esperado y en consecuencia la verdad continúa siendo una búsqueda. Ahora bien, podemos decir que la irracionalidad del comportamiento masculino tiene como consecuencia la falta lógica de respuesta femenina, pues cuando añadimos una excesiva muestra de celos y una indeterminación de comportamiento impropio de un amante, todo parece indicarnos que se mueven guiados por las emociones, no por la razón.

Observamos que precisamente de lo que carecen los hombres, es lo que les sobra a las mujeres: reflexión y detenimiento a la hora de analizar las acciones de sus pretendientes, una disposición a la valentía que comprende la solución de los errores de sus antagonistas, la salvación de su honor en manos propias (como el caso inusual de arrojar el cuerpo del malherido Cesar por la ventana para evitar que su padre le acuse falsamente). Todo ello, con la esquividad de Lisis de Toledo hacia todo pretendiente, nos conduce necesariamente a concluir en una voluntad de la autora de trastocar los papeles de uno y otro género con fines contrarios a los convencionales de otorgar triunfo al amor. En esta novela, además, persiste un elemento material, pues los matrimonios se pretenden arreglar por razones económicas y de clase, que sin duda ayudan para alejar la novela del paraíso ideal formulado por el neoplatonismo. Así desde estos supuestos, no hay duda que la subversión personificada en los papeles trocados de hombres y mujeres sirven para un desmoronamiento del idealismo amoroso de épocas anteriores.

El amor, que en el contexto neoplatónico debe conducir a la verdad, en esta novela no se da, al no estar en consonancia las formulaciones del narrador y las acciones de los galanes. De esta manera se da un contrapunto entre la imagen fabricada y los comentarios del narrador, produciéndose una tensión entre la retórica idealizada y el mundo de los personajes, de manera que ni la firmeza se premia, ni el amor se consigue, resultando en un final desastroso donde los pretendientes acaban muertos, huidos o en la incertidumbre, y las damas quedan atrapadas en su propia casa. Sirvan de colofón un fragmento del romance final de César antes de partir a Flandes y que corroboran el sinsentido del amor ejemplificado:

¿Qué va en que todo se pierda,
pues tan perdido me veo
que hasta la tierra me arroja,
después de faltarme el cielo?
[...]
No es paz la guerra en que vivo,
otra, cuidado, busquemos,
en que por lo menos yo
no riña contra mí mismo. (150)

Bibliografía

- ARMON, S. (2002): *Picking Wedlock: Women and the Courtship Novel in Spain*, Lanham: Rowman and Littlefield.
- BOUZA, F. (2003): *Palabra e imagen en la corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*. Madrid: Abada.
- CAMPBELL, G. (2000): «The Voices of Commentary in Leonor de Meneses's *El desdeñado mas firme*», *Revista de Estudios Hispánicos* 34, pp. 515-533.
- (2001): «Narcissus and the Shadow of Desire in Leonor de Meneses's *El desdeñado mas firme*», en Campbell and Whitenack, eds. *Zayas and Her Sisters 2*. Binghampton: Global Publications, pp.175-187.
- WHITENACK and CAMPBELL, eds.(1994): *El desdeñado mas firme*. Potomac, MD, Scripta Humanistica.
- WEIL, S. (1963) *Selected Essays: 1934-1943*, London: Oxford University Press.