

RECREACIÓN DE UNA FUENTE: *GRISEL Y MIRABELLA EN LA LEY EJECUTADA*

LILLIAN VON DER WALDE MOHENO

Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa

La ley ejecutada se publica por vez primera en 1632, en la *Parte veynte y quatro de las Comedias* de Lope de Vega, volumen que es reimpresso al año siguiente. La atribución es, para Hartzenbusch, dudosa: piensa en una composición colectiva en la que intervienen manos de desigual calidad (Lope de Vega, *La ley ejecutada*, 198 n. 1). Morley y Bruerton, por el contrario, argumentan en favor de la autoría de Lope (493); no obstante, es posible que la obra quizá se halle corrompida en el texto en que se preserva. Las primeras dos jornadas retoman, bajo una singular óptica, algunos elementos del argumento de *La historia de Grisel y Mirabella*, ficción sentimental escrita por Juan de Flores alrededor de 1474-1475 (según infiero de investigaciones relativamente recientes; “Juan de Flores”) y publicada veinte años después (Haebler, 124). La tercera jornada se basa en lo expuesto en las que le anteceden, pero el desarrollo ya nada debe a Flores: se trata de un enredo que finalmente se soluciona favorablemente para todos los implicados, en el cual se explotan tópicos del teatro áureo —como lo son, para citar sólo algunos, el travestismo femenino, o el ocultamiento y el posterior descubrimiento de la verdadera identidad.

En lo que se refiere a la relación intertextual es significativo, en cuanto a visión del mundo, aquello

que en *La ley ejecutada* se reelabora o se silencia de *Grisel y Mirabella*. En términos generales puedo decir que la comedia condesciende con los valores oficiales, por lo que no es posible encontrar toda la carga inquietante que existe en su precedente, no obstante el empleo de parte de la línea argumental y de algunos de los motivos. Por ejemplo, en el texto dramático se mantiene la idea de que son muchos los caballeros que pretenden a Lisarda —princesa, igual que la Mirabella de Flores. Pero mientras que en la ficción sentimental ello conlleva una trágica violencia que provoca un estado caótico en el reino de Escocia, en *La ley ejecutada* el reino de Hungría permanece en relativa calma, sólo un tanto destruida por la venganza individual debida a la aplicación de la funesta ley (similar a la de “Scoçia”). De hecho, en la obra medieval lo que se ve son los efectos negativos de la pasión, que pasa sobre cualquier cosa; pero la pasión se presenta como ley natural e inevitable: nada puede hacer la razón. Y esto, a mi juicio, da por resultado una visión ontológicamente pesimista (Walde, *Amor e ilegalidad*). Tal perspectiva de los seres humanos ya no se halla en la comedia; más que por la pasión, los individuos se rigen por el amor; uno, que ya poco tiene que ver con el cortés, pues es bastante veleta o falta de intensidad —a ex-

cepción, específicamente, de la protagonista. Este amor, por otra parte, se caracteriza por los celos (tópico del teatro áureo, que es motivo eje en la obra), que son los que van a provocar el descubrimiento de los amores clandestinos y los sucesos de la tercera jornada. Los mejores versos de la comedia desarrollan dicho tópico:

Todo es esperanza vana,
 Todo mayores desvelos,
 Todo más pena y cuidado,
 Porque no hay más triste estado
 Que el de amar y tener celos.
 Es celos una pasión
 Que al más cuerdo desatina,
 Y de amor, deidad divina,
 Adúltera sucesión.
 Son celos unas escuchas
 Y solicitudes locas,
 Que para verdades pocas
 Hacen diligencias muchas.
 Son celos haber creído
 Una sombra e ilusión,
 Que del sol de la razón
 Forma el interior sentido.
 Son celos cierto temor,
 Tan delgado y tan sutil,
 Que, si no fuera tan vil,
 Pudiera llamarse amor.
 Son celos cierta violencia
 Que hace el crédito a la fama,
 Fuego que esconde la llama
 Con humo de la paciencia.
 [...]
 Son ajena estimación
 Y propia desconfianza.
 Son, finalmente, un rigor,
 Que, amando, obliga a tenellos;
 Pues ni amor está sin ellos,
 Ni ellos están sin amor.
 (181)

Con base en el motivo de los celos se desarrolla una disputa entre dos de los pretendientes de la

princesa: Otavio y Lucindo. Ésta recuerda el debate entre Grisel y el Otro Cavallero de la ficción medieval, el cual tiene como principal objeto diferenciar el solo y hasta desvergonzado deseo, del verdadero amor, en una inversión paródica del *combat de générosité* (Grieve, 58; Walde, *Amor e ilegalidad*, 70-72); además, da tratamiento a un elemento presente siempre en el texto de Flores: la invalidez del lenguaje, y sus nulos resultados para la resolución de los conflictos. El debate concluye en tragedia, pero, irónicamente, Grisel queda como leal amador. En *La ley ejecutada* se desplaza al protagonista, del cual no sabemos su calidad de amante hasta la jornada segunda y en virtud de una situación extrema; en la tercera, y no obstante su afán de venganza, esta calidad se ve seriamente mermada: pretende casarse con la reina de Polonia, hecho inconcebible para un amador de tipo cortés. Qué lejos se encuentra aquí la comedia del espíritu de *Grisel y Mirabella*, donde el amante da su vida por salvar la de su amada. La función de la disputa entre Otavio y Lucindo es demostrar los mutuos celos, lo que da congruencia a la futura —y quizá poco digna— delación de Otavio. Así, pues, con esto se logra dar sostén a la trama (frágil, en otras ocasiones); pero nada hay de los propósitos de Flores. Estos enamorados no se enfrentan por el amor de la princesa; racionalmente, dejan que ella decida con quién desea conversar:

Y a quien le diere licencia,
 Que goce su buena suerte
 (182)

Sin embargo, posteriormente se va a emplear el ignominioso recurso de la denuncia para ganar en los amores; conducta antirrational ésta motivada por los celos, y en absoluto caballeresca. Se incorpora, pues, un tratamiento diferente al de *Grisel y Mirabella* y ciertamente irónico: Lisarda no ama a ninguno de los dos pretendientes implicados, sino a un tercero (Federico, el protagonista), y la denuncia no

sólo no logra los objetivos buscados, sino que precisamente perjudicará —y muy gravemente— a la mujer amada (a quien luego olvidan con facilidad), así como aquel que ni siquiera había sido considerado. Los celos, que están en la base de tan deslucido amor, conducen a la aparente tragedia; parecería, pues, que poseen una connotación negativa. Pero la tercera jornada invierte el asunto: también gira alrededor de los celos, pero éstos provocan una acción que resulta favorable para todos.

En la obra de Flores el tema de los celos se halla sutilmente tratado. Están presentes en el enfrentamiento entre Grisel y el Otro Cavallero, son causa de la consciente delación (sin equivocación alguna) del maestresala, e implícitamente actúan en el propio Rey y padre. Y aquí estamos ante un espinoso contenido que la comedia ignora. En efecto, en la apertura narrativa de la ficción sentimental, mediante una serie de datos que producen asociaciones negativas, se descubre cierto insano interés del monarca hacia su hija. El tema no es extraño a la literatura medieval, pero para el siglo XVII las cosas han cambiado: hay que eludir, parece querernos decir la comedia a través de su silencio, actitudes de tal suerte pecaminosas. Y en esta sujeción a la moralidad ortodoxa, conviene señalar dos aspectos que asimismo se dejan de lado: las relaciones sexuales y los suicidios. En *Grisel y Mirabella* los amantes realizan el acto carnal; incluso, el protagonista es prendido estando en la cama con Mirabella. En lo que toca a los suicidios, Grisel se arroja a las flamas destinadas a la princesa para —como he dicho— salvarla de la muerte; ella, que no puede vivir sin su amado, se lanza a ser devorada por leones del Rey.¹ Quede apuntado el valor simbólico de las flamas, que remiten al fuego de amor, y el de los leones, que para alguien quizá impliquen lo hecho por el mismo padre.

¹ Resta decir que se está ante un claro precedente de la conducta de Melibea (Rojas, *Comedia o tragicomedia*, auto XX), también por el monólogo previo de la princesa.

Prescindir de los aspectos anteriores obliga a Lope a hacer modificaciones, no del todo logradas. Así, el hecho de que Lisarda no contraiga matrimonio no se debe a oposición alguna de su padre, quien ya le ha elegido un prometido, sino a que ésta se halla enamorada de Federico —de desconocido y oscuro linaje, lo que se sobrentiende lo imposibilita a ser un esposo apropiado para una princesa. La caracterización subliminalmente negativa del Rey de *Grisel y Mirabella* (que en parte se basa, según mencioné, en pasiones impropias), en *La ley ejecutada* se deposita en aspectos tales como el encarcelamiento del hermano por temor a perder el trono (idea original de la comedia), y la aplicación de la legalidad; pero, sobre todo, se abunda en algo que no existe en la fuente empleada: la especificación de la crueldad del monarca mediante las voces de varios de los personajes. El elemento que principalmente fundamenta dicha “cruza” es la ejecución de la ley, y ésta

Manda que si algún delito
Entre dos se prueba y sabe,
Siendo de materia grave,
Y que conste por lo escrito
Que el uno y otro es culpado,
Muera el que la causa dio,
Y después quien le ayudó
Sólo salga desterrado

(181)

No hay lugar a dudas, según son los términos de la comedia, de que el Rey es cruel al mandar matar a su hija por una normatividad aberrante, según expresamente se la considera en la obra (la princesa resultó “más culpable”, porque citó al galán). Sin embargo, el receptor queda sorprendido, pues parece haber una falta de congruencia. Y es que ¿qué delito grave se comete por conversar inocentemente en el jardín del palacio? He aquí, pues, una de las razones por las que dije que las transformaciones del *Grisel*, hechas con el propósito de eludir aquello que suena

muy pecaminoso, no siempre son satisfactorias.² En la ficción medieval sí se comete un acto ilícito según son los términos de la ley, la cual hace referencia a las relaciones carnales: “qual quiere que en tal yerro cayese, el que más causa fuesse al otro de haver amado que padeciese muerte, y el otro destyerro para toda su vida” (337-338). Y la cuestión sobre la crueldad del Rey, es un punto que la crítica aún debate. Sucede que Flores es maestro en crear una perspectiva desconcertante, y esto constituye una de las características más atrayentes de su obra. A mi juicio, efectivamente el personaje es cruel, tal como manifiestamente se entiende en el texto dramático. Pero tal consideración, en la novela, no es tan fácil de discernir; después de todo, la ejecución de la ley se basa en un proceso judicial en el que no interviene directamente el monarca, cuya sentencia resulta nefasta para la hija. ¿Cómo quedaría ante sus súbditos un soberano que hiciera excepciones cuando algo lo afecta? ¿Debiera hacer uso de la piedad en un caso público que también pertenece a la esfera privada? Estos son algunos de los problemas que pone a discusión el autor del Medioevo. Mi interpretación tiene que ver 1) con la arbitrariedad de los términos de la ley (el verdadero amor no está sujeto a grados:

los amantes cumplen lo que quieren por igual), 2) con el inapropiado juicio (se desplaza el asunto particular a una cuestión universal entre hombres y mujeres, con abogados en todo sentido opuestos a quienes defienden) y, 3) con una caracterización del monarca que descubro subliminalmente negativa (su deseo incestuoso, su afán por la fama y cierta preferencia por el triunfo del sexo masculino). Pero hay que aclarar que no son pocos los críticos que lo han visto como un rey justo. En *La ley ejecutada* no hay mayor dificultad interpretativa, y es que no hay ambigüedad alguna. Lo que sí se presenta es un cambio en la conducta del rey que permite un final feliz. La crueldad del soberano concluye cuando se ve vencido por la reina de Polonia, y descubre la verdadera identidad del amado de su hija (es su sobrino. Federico, quien nada sabía de su ascendencia, ni se sorprende; es más, ni siquiera habla en esta última —y muy fallida— escena de la obra).

La drástica desviación que, con respecto a *Grisel y Mirabella*, se observa en la tercera jornada de la comedia, en cierta medida tiene que ver con que no se quiso incorporar el asunto de los suicidios. No sé si esto indirectamente señale el poder que, para el XVII, adquiere la ideología religiosa (mayor, ciertamente, que en el otoño de la Edad Media); pero el hecho es que no se quiso tratar lo que se consideraba un pecado mortal, y que por fuerza tendría que aparecer con visos positivos: como una manifestación de amor. Ahora bien, eludir el primer suicidio, el masculino, merma la calidad del amor del protagonista, y más porque en la comedia se incorporó el *combat de générosité* entre los amantes de *Grisel y Mirabella*, en el cual es tal el amor, que sin importar honra ni otros valores sociales, sendos enamorados se auto-culpan del “delito” para evitar la muerte del otro. Hay, pues, una falla, que va a continuar con la tercera jornada, ya que en ésta Federico no muestra ser el enamorado más caballero del combate de generosidad: nada hace por salvar a su amada de la trágica condena; y, cuando la cree muerta, ni pretende qui-

² Quizá la autoría se de cuenta de que no se ajusta bien el castigo con la falta, y busque sugerir —poco convincentemente— que hubo algo más, o que se pretendía algo más, mediante el manejo de la idea de un posible matrimonio secreto (bastante menos inmoral que las relaciones extramaritales). La idea del matrimonio secreto aparece en la carta que Lisarda envía a su amado: “Federico, mi señor y mi esposo, las ansias de acercarme a tus brazos han llegado a extremo tan imposible, que quiero esta noche verte y hablarte en el jardín [...]. No te acobarde el temor de mi padre ni el pensar que eres desleal, pues yo soy tu mujer, y lo he de ser, aunque le pese” (191). Asimismo, en la última escena de la obra hallamos el punto. Dice el Rey: “¡Ay tristes memorias! / Que si ella [Lisarda] estaba casada...”. Y responde Eduardo, el hermano del monarca: “Con mi hijo de secreto” (198). Pero, reitero, lo único que hay en la obra es una charla entre los enamorados, y con testigos —si bien a una hora inconveniente.

tarse la vida —aunque lo diga— ni siente una terrible desesperación —aunque lo afirme— (coquetea con la reina polaca y, como indiqué, piensa casarse con ella). Según se observa, en *La ley ejecutada* simplemente no se armonizó la propia continuación con aquello que se había tomado de la fuente. De hecho, se ignoró la propuesta básica de *Grisel y Mirabella*: no hay diferencia en el amor de los amantes. Y con esto, se perdió la increíble tensión que origina la ficción sentimental, donde —con tal carga de igualdad— resulta aberrante e injusto todo: la ley, el juicio, la sentencia, la posición del Rey, la venganza de las damas, etcétera.

El tema de la oposición entre los sexos, tan importante en la obra de Flores, es inexistente en la comedia. A partir de éste el escritor medieval desarrolla su visión de la generalidad de los seres humanos —desencantada o pesimista, según dije. El tema, que es uno de los ejes de la novela y que explica muchos de los sucesos, se explota en el largo debate entre Torrellas y Braçayda. El misógino poeta catalán defiende la posición masculina, mientras que el inconstante personaje de la historia troyana lo hace con la femenina, presentándose, así, un irónico quiasmo del *combat de générosité*. Flores va más allá de las comunes disputas sobre la bondad o maldad de las mujeres; para él, ambos géneros sexuales, cuando intentan interrelacionarse, lo hacen de una forma alienada: son egoístas, hipócritas, tramposos, y absolutamente pasionales —pues su propósito es dar cumplimiento al deseo carnal. La excepción la constituyen, precisamente, los amantes —lo que no les quita ser, asimismo, pasionales. En *La ley ejecutada*, por el contrario, la tendencia hacia el otro sexo tiene una justificación amorosa; entre hombres y mujeres no hay odio alguno, no se da la pretensión de obtener una satisfacción insana ni tampoco se busca provocar un mal al otro u otra. Es más, el establecimiento de parejas, en saludable matrimonio, implica la consecución de la felicidad —según concluye el texto dramático. La visión de Flores, pienso, es una

manifestación de la crisis —en todo sentido— que se verificó en el siglo XV. En el XVII, hay ciertas “verdades” claras, aunque quizá varios no las acepten; pero ahí están, diciendo cuál es el camino a seguir, o ejerciendo su poder —como lo hacen en la comedia.

En *Grisel y Mirabella* el intento de aplicación de la Ley de Escocia desencadena una sucesión de rupturas, violencia, muerte y destrucción que concluye en un inquietante asesinato ritual en el que las damas de la corte, pasando sobre toda normatividad legal o social, torturan, matan y devoran (hay una implícita antropofagia) al misógino poeta que las ha denostado. Las relaciones familiares y, más ampliamente, las relaciones sociales, se desmoronan ante nuestros ojos. En *La ley ejecutada* nada de esto sucede. Es cierto que el rey está a punto de perder su trono y territorios, pero ello no aparece en virtud de una descomposición social; más bien, se presenta como el castigo por la incorrecta actuación que, a nivel individual, el soberano recibe. Como se observa, en la comedia el —ligero— malestar tiene un responsable, y todo se puede solucionar si éste modifica su conducta. No hay, así, conciencia de desastre, lo que tal vez indique —si se permite hacer alguna extrapolación extratextual— que en este primer cuarto del siglo XVII funcionan ciertos mecanismos para explicar e intentar resolver los problemas (depositados, según hemos visto, en la figura del gobierno). En la ficción de Juan de Flores no hay posibilidad de solución alguna, pues es el ser humano quien está mal. Quizá sea la increíble historia sociopolítica del siglo XV (que implica un resquebrajamiento ético en todos los ámbitos) la impronta profunda e inconsciente que actúa en la creación de tan desbarajustado mundo, la causa de la suerte de nihilismo del autor. Pero la crisis expuesta es, precisamente, la que hace de *Grisel y Mirabella* un obra de tanto interés para los especialistas —no así para el lector común, pues probablemente le resulte extraña y pesada la construcción retórica. La condescenden-

cia al sistema de valores, la poca novedad en el tratamiento de los sucesos (pues se abusa de los lugares comunes), y los errores de estructuración, quizá explican el porqué la *Ley ejecutada* ha permanecido en el olvido (sin leerse, representarse ni estudiarse —a no ser por un artículo de Carmen Hernández Valcárcel y este breve trabajo).

BIBLIOGRAFÍA

- FLORES, JUAN DE, *Grisel y Mirabella*, en BARBARA MATULKA, *The Novels of Juan de Flores and their European Difusión. A Study in Comparative Literature*, New York: New York University, 1931, 332-371 [también en New York: Institute of French Studies, 1931, y reimp. en Genève: Slatkine, 1974].
- GRIEVE, PATRICIA, *Desire and Death in the Spanish Sentimental Romance (1440-1550)*, Newark, Del. Juan de la Cuesta, 1987.
- HAEBLER, KONRAD, *Tipografía ibérica del siglo xv*, Leipzig: 1904.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, CARMEN, "Cuestiones de género en torno a la *Historia de Grisel y Mirabella*", en *Actas do IV Congresso da Associação Hispánica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, Lisboa: Cosmos, 1993, 237-246.
- MORLEY, S. GRISWOLD, Y COURTNEY BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega (con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica)*, trad. de María Rosa Cartes, Madrid: Gredos, 1968.
- ROJAS, FERNANDO DE, *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Peter E. Russell, Madrid: Castalia, 1991 (Clásicos Castalia, 191).
- VEGA Y CARPIO, LOPE DE, *La ley ejecutada*, en *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch, t. 3, Madrid: M. Rivadeneyra, 1857 (Biblioteca de Autores Españoles, 41).
- WALDE MOHENO, LILLIAN VON DER, *Amor e ilegalidad. "Grisel y Mirabella", de Juan de Flores*, México: Universidad Nacional Autónoma de México—El Colegio de México, 1996 (Publicaciones de *Medievalia*, 12 y Serie de Estudios de Lingüística y Literatura, 34).
- , "Juan de Flores", *Dictionary or Literary Bibliography*, vol. 2, *Medieval Spanish Literature*, ed. by Frank Domínguez, Columbia, SC. Brucoli Clark Layman, en prensa (2002).