

VER, DESEAR, QUERER EN AMOR CON VISTA DE LOPE DE VEGA

Graciela Balestrino
ICSOH CONICET-UNSA
gracielabalestrino@gmail.com

RESUMEN

El protagonista de la comedia *Amor con vista* de Lope de Vega es el conde Otavio, caballero milanés que llega a Nápoles para su casamiento concertado con Celia, que “sin los ojos” ha aceptado tal desposorio. Después del primer encuentro entre ambos Otavio confiesa a su criado que solo sintió “amor de marido”. Cuando conoce a Fenis –quien le pide amparo porque su padre quiere matarla para salvar su infundada deshonra- descubre el amor. Más allá de las vicisitudes de la intriga, en las que Otavio tiene que enfrentar sutilmente a César y Leonardo -que también aspiran al amor de Fenis- y a Celia misma, el eje de sentido de la comedia se sustenta en los ojos y en un proceso que se inicia en el ver, prosigue en la instauración del deseo o en su carencia y culmina en el querer. Es probable que el título de la comedia se basara en el de la novela pastoril de Juan Enríquez de Zúñiga *Amor con vista. Lleva una summaria descripción del mundo, ansi de la parte elemental, como de la aetherea*, impresa en Madrid en 1625. Así como el autor en el prefacio al lector discreto declara que su obra no presenta amantes suicidas o amores exacerbados sino el amor que ve con los ojos del entendimiento, la desdeñada Celia de la comedia de Lope decide sacarse la venda de los ojos y aceptar el amor con vista que le ofrece César.

PALABRAS CLAVE

ver – desear- querer

SEEING, DESIRING, LOVING IN LOPE DE VEGA’S AMOR CON VISTA

ABSTRACT

The main character in Lope de Vega’s *Amor con vista* comedy is count Otavio, a gentleman from Milan that arrives in Naples for his arranged wedding with Celia, who has accepted such a situation “without her eyes”. After their first encounter Otavio confesses to his servant that he has only felt “husband’s love”. He discovers love when he meets Fenis, who asks him for shelter because her father intends to kill her for an unfounded dishonor. Beyond difficulties and intrigues in which Otavio has to subtly face César and Leonardo –also pretenders of Fenis-, as well as Celia herself, the focus of comedy is centered on the eyes and in a process that starts with seeing, continues with desire –or its absence- and ends in love. It is possible that the title of the comedy is based on that of the pastoral novel by Juan Enríquez de Zúñiga *Amor con vista. Lleva una summaria descripción del mundo, ansi de la parte elemental, como de la aetherea*, printed in Madrid in 1625. In the same way that the author declares in the prologue that his work does not present suicide lovers or exacerbated loves but the love that sees with eyes or understanding, the disdained Celia from Lope’s comedy decides to remove her blindfold and accept the seeign love that Cesar offers her.

KEY WORDS

see – desire– love

“Por la vista entra el amor:
que por las manos no puede”.
Lope de Vega, *La viuda valenciana*

Este trabajo surge del interés iniciado tiempo atrás por examinar en comedias y piezas breves cómicas del siglo XVII manifestaciones de la intensa visualidad de la episteme barroca¹, emplazada aquí en el ámbito de la construcción social de la mirada sobre el amor con impronta erótica. Específicamente proponemos una lectura de la interacción entre ver, desear y querer en la comedia palatina *Amor con vista* de Lope de Vega que hasta donde sabemos solo ha sido considerada brevemente por Antonucci (2009) y Gómez Sánchez-Ferrer (2015) para examinar respectivamente la representación del espacio en un *corpus* de comedias del citado dramaturgo. Según consta en las aprobaciones de censores *Amor con vista* se representó en Madrid en 1627 por la compañía del reconocido autor Antonio Prado² y en Lisboa, en 1630. Se conserva en un manuscrito autógrafo de la Biblioteca Nacional fechado el 3 de diciembre de 1626, pero se publicó por primera vez en *Comedias inéditas de Frey Lope Félix de Vega Carpio* (1873) dos siglos y medio después de su escritura en el Tomo I de la *Colección de libros raros y curiosos*³. Cabe recordar que entre 1625 y 1634 no se otorgaron licencias para imprimir comedias en los reinos de Castilla, circunstancia que debe haber incidido en su tardía impresión. No obstante, debe haber sido reconocida porque muchos años después de su puesta escénica el escritor criptojudío Antonio Enríquez Gómez la refundió denominándola *Amor con vista y cordura* en su colección *Academias morales de las musas* (1642).

El título *Amor con vista* es polisémico. Covarrubias (1611; 69) en su *Tesoro de la lengua* puntualiza que “ir de vistas es propio de los que tratan casamiento para que el uno se satisfaga del otro y no se diga lo que comúnmente anda en proverbio: el novio no vio, cuando no ha visto la novia hasta que se la ponen delante, y fea o hermosa se ha de casar con ella”. Pero *en vista*, *revista* y *por vista de ojos* son términos forenses”. En efecto, *vista* o *vista de ojos* también significaba comparecencia ante un juez o tribunal en la que las partes exponían los fundamentos de sus respectivas pretensiones⁴. Ambos sentidos se manifiestan en la comedia, que comienza con el cumplimiento del ritual del mutuo conocimiento de los prometidos, quienes han concertado

¹ Ver Balestrino; 2010, 2012, 2014 y 2017.

² El autor Antonio Prado desempeñó el papel de Octavio; su esposa Mariana Vaca, la “autora”, el de Lisena; Luis Bernardo de Bobadilla encarnó al gracioso Tomé; su esposa María Victoria, a Celia y la excelsa María Calderón, a Fenis.

³ Madrid, Imprenta de M. Rivadeneyra. Ese mismo año se imprimió individualmente con el subtítulo “Comedia inédita”. Las citas del texto corresponden a la versión digital de esta última impresión, mencionando en cada caso acto y número de página. Muchos años después “Amor con vista” se publicó en *Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas*. Tomo X, ed. Federico Ruiz Morcuende, Madrid: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1930. 598-634.

⁴ Al respecto cabe recordar el crucial episodio de las vistas entre Rodrigo Díaz de Vivar y el rey Alfonso VI de Castilla a orillas del Tajo, en el *Cantar de Mio Cid*.

previamente su boda sin conocerse y culmina con la potestad del Virrey de Nápoles impartiendo justicia ante la genuina pareja de enamorados y sus antagonistas.

Pero Lope también centra su atención en la frase proverbial *por vista de ojos* que recoge el célebre lexicógrafo. En la escena de apertura se menciona indirectamente la frase antónima *amor sin vista* -homóloga de *amor sin los ojos* (I, 43)-, que establece el núcleo generador del conflicto dramático, más allá de que *ver* en su acepción más corriente en relación con el ojo y la mirada satura todo el universo discursivo de la comedia instaurando una coordenada de sentido que se acrecienta con el deseo amoroso y la imaginación -en el sentido de inventar o concebir un suceso fantasioso- y culmina en el recíproco querer o amar de la pareja protagonista.

Los vertiginosos e intrincados sucesos de *Amor con vista* ocurren en poco más de dos días, casi totalmente en ámbitos específicos de una casa principal de Nápoles. Gómez Sánchez-Ferrer considera que

si hay una obra donde el espacio doméstico cobra importancia y se erige en protagonista absoluto –casi a la manera calderoniana– es en *Amor con vista*. En su caso, aunque merecería un análisis mucho más detenido que el que podemos ofrecer aquí, debe destacarse la importancia de las salas que dan paso a las alcobas de los protagonistas (Otavio, Tomé y la oculta Fenis) en las que se desarrolla casi exclusivamente toda la comedia (2015; 21).

Pero lo que nos interesa mostrar es que la acción dramática⁵ se condensa y refleja en sucesivos enclaves o *mises en abyme*⁶ materializadas en ámbitos concretos o figurados (Dällenbach; 1991,16). Estos *espejos internos*, que identificaremos a continuación, redoblan metafóricamente el horizonte de sentido de la comedia, resaltando su inteligibilidad, pero también le confieren una gran coherencia semántica y complejidad estructural al plano de la intriga, donde los mismos se emplazan. Por esta cuestión de encajes de dichos “espejos” en el texto dramático decidimos ante otras alternativas posibles examinar el plano de la intriga, esto es, la estructura superficial manifestada de la comedia (Pavis; 1983, 5-7).

LA SILLA DE MANOS, “CABALLO GRIEGO”

En Nápoles Celia espera en su casa, ansiosa y con dudas la llegada secreta del conde Otavio, caballero milanés a quien no conoce, para su casamiento concertado. El acuerdo de boda, del cual no se da ningún detalle, pertenece por tanto a la prehistoria del universo dramático de la comedia y

⁵ La acción se construye a partir del modelo actancial y se emplaza en un nivel relativamente profundo puesto que se compone de figuras muy generales y puede ser resumida “en un código general y abstracto” (Pavis; 1983, 5).

⁶ Gide, citado por L. Dällenbach (1991; 21) define la *mise en abyme* con un ejemplo breve y claro en la narrativa, que también resulta válido para el teatro: “Siempre me ha tentado el efecto retroactivo del sujeto sobre sí mismo. Es la novela psicológica típica. Un hombre encolerizado narra una historia, este es el tema del libro. No basta que un hombre cuente una historia; es menester que se trate de un hombre encolerizado y que haya una relación constante entre la cólera del hombre y la historia narrada”. Véase también la entrada “*Mise en abîme (abyme)*” en Pavis (1983; 316).

es una elisión que abre un abanico de conjeturas y estimula el deseo de seguir leyendo/viendo la comedia. Celia está ansiosa por ver si el conde es tan gentilhombre y galán como se lo han pintado, manifestando a su hermana⁷ que puede arrepentirse si aquel no fuera de su agrado, al considerar que los ojos son imprescindibles en el proceso de enamoramiento:

Sin los ojos me he casado,
quejosos están de mí,
que por no tener enojos
con lo que se ha de querer,
les da el alma su poder
en causa propia a los ojos (I, 4).

Lisena acuerda con la importancia del *ver* en cuestiones de casamiento pero añade con perspicacia que “engendrarse amor del ver, / también del imaginar, / y quien se piensa casar/ ya sabe que ha de querer” (I, 3).

Este diálogo de apertura de la comedia es axial porque condensa los núcleos de la acción dramática que se desenvolverá principalmente en el espacio dispuesto para Otavio en la casa de su prometida. Después de su primera reunión con Celia el Conde reconoce ante su criado que ella es “gentil / y digna de ser amada” (I, 10), pero el perspicaz Tomé le pregunta si la desea:

Tomé	¿Cómo te va de deseo?
Otavio Quiérola, no hay de qué tratar, es buena para mujer, y aunque es acabar de ver comenzar a desear, no me ha sucedido así en obedecerla estoy que aunque no estoy muy perdido, para amores de marido bastantes indicios doy, pero al fin el yugo es grave. (I, 11)

Tomé capta el estado anímico de su amo considerando que tal vez su imaginación le jugó una mala pasada, pero se sorprende de que Celia quiera desposarse perentoriamente ante la pasividad de Otavio. Seguidamente amo y criado desde el umbral de la puerta de su aposento son testigos del pedido de auxilio de una bella joven que huyendo les pide amparo porque la quieren matar⁸. Otavio, indeciso y confuso considera que el incidente es un triste augurio en víspera de su

⁷ El Virrey de Nápoles en la instancia final de la comedia devela el parentesco entre ambas (III, 114).

⁸ Antonucci sostiene que en “el I acto de *Amor con vista*, el sucederse de los espacios dramáticos aludidos por las palabras de los personajes no tiene ninguna correspondencia con lo que sucede en el espacio escénico, donde los personajes actúan sin salir nunca del tablado: se pasa aquí desde el cuarto de Celia en su misma casa, situado según se desprende de las palabras de la criada en un piso alto, al cuarto destinado al conde Otavio en esta misma casa, situado en la planta baja, al umbral de la puerta de este cuarto que da a la calle, y por la que irrumpe una dama tapada [...] pidiendo que la escondan en casa” (2009;16).

casamiento pero Tomé la hace entrar a la sala del aposento⁹. El conde Fabricio, padre de Fenis, levantando su espada desnuda pregunta a Otavio si vio “una mujer por aquí” (I, 13), quien responde con soltura que se fue en una silla de manos¹⁰ escoltada por cuatro valientes soldados.

Esta repentina e imaginativa traza que el conde acepta como verdadera anticipa que Otavio será el inventor, ejecutante y director de gran parte de la acción dramática. Fabricio cree que la fantasía de Otavio es verdadera y se va acusando a un tal Leonardo de traición. César, galán que observó el incidente, interroga al milanés lamentando la huida de Fenis. Otavio en la segunda versión de su relato introduce más pormenores fantasiosos al asegurar que vio entrar a una mujer en una bordada silla que llevaban dos turcos, custodiada por seis soldados al parecer españoles, del brazo de un caballero que llamó Leonardo.

El cuento de la inexistente silla de manos a pesar de su tesis lúdica y aparentemente trivial instaura una *mise en abyme* modélica, determinando un acotado ámbito cerrado y secreto que se replicará posteriormente con diversas configuraciones en instancias decisivas de la acción dramática.

Otavio siente curiosidad por saber pormenores del incidente, enterándose que Fenis “es mujer tan principal” (I, 15) y que su padre, por amenazarla la obligó a una acción deshonrosa. Poco después relata a Tomé su historia inventada, aunque considera que ha sido necio yerro de su criado haberse inmiscuido en una cuestión de honor donde hay padre y marido.

EL APOSENTO DE OTAVIO

Como especifica Gómez Sánchez Ferrer (2015; 15-16) así como la sala en la comedia áurea es el espacio reservado para los sucesos públicos, el aposento es el ámbito reservado para la intriga donde preferentemente se materializan las situaciones más secretas e íntimas del galán y la dama:

Su presencia, en tanto que espacio dramático (aunque a menudo funciona más como un espacio aludido *in absentia*), ha sido (...) una de las menos individualizadas en su materialización escénica y, sin embargo, las funciones que hemos expuesto hasta aquí dotan al aposento de una importancia a la altura de los otros lugares (físicos o simbólicos) ya estudiados (...), sobre todo si consideramos su importancia dentro de la trama y en la resolución de los conflictos dramáticos de la comedia nueva. En el aposento es, en fin, donde transcurren todas las acciones que -por decoro o por problemas puramente técnicos- no se pueden mostrar en escena; es el lugar propio de lo secreto, por su misma naturaleza íntima y por la configuración, a medio camino entre lo representado y lo aludido; es el lugar propicio para el amor (sobre todo para el amor prohibido) y es el marco donde cultivar, desde la intimidad, la propia naturaleza de los personajes.

⁹ Gómez Sánchez Ferrer menciona brevemente la relevancia del aposento de Otavio: “[...] un espacio tan constreñido como son las dos alcobas (con sus respectivas puertas) de Otavio y Tomé y, “a la parte / del corredor que a esa huerta / mira, [...] un camarín” (2015; 40).

¹⁰ Este artilugio solía consistir en una caja cerrada con un cristal por delante, dispuesta para poder sentarse y ser conducido por manos de hombres.

Así como la silla de manos, elemento clave del relato de Otavio oculta la identidad de la dama misteriosa e instaura un espacio, si bien imaginario, fundamental, el aposento del galán milanés en la casa de su prometida, digno del rey, es un ámbito concreto. Dentro del espacio doméstico, tal como se conformaba en el siglo XVII, el término *aposento* designaba la habitación o conjunto de cuartos de una casa destinados al descanso de sus moradores¹¹. Con mayor precisión Covarrubias en su *Tesoro* lo define como “las piezas y apartados de cualquier casa. Trae origen del verbo *posar* que vale descanso y cesación”.

En el universo ficcional de *Amor con vista* el aposento, como espacio simbólico es una *mise en abyme* fundamental, porque tiene una supremacía casi absoluta en gran parte de los sucesos: además de asegurar la privacidad del conde también sirve para ocultar a Fenis por estar muy alejado del cuarto de Celia, situado en el piso superior de la casa.

Aquel relata a su criado Tomé los recientes sucesos que vio, la peregrina historia que inventó y que el viejo Fabricio creyó y, finalmente la retirada de César, el ofuscado y supuesto marido de la joven perseguida, en busca del tal Leonardo. Otavio, preservando su rol de espectador ante lo sucedido increpa a Tomé por haber ocultado a Fenis en la sala de su aposento, considerando que ha cometido un grave error involucrándose en cuestiones de honor donde hay padre, marido y mujer principal. Tomé le pide encarecidamente que la vea, escuche y resuelva prestamente una traza para protegerla. Fenis justifica ante Otavio su desobediencia a la autoridad paterna y la razón de su huida: César y Leonardo, jóvenes ricos y nobles, rivales entre sí la pretenden aunque ella no los quiere¹². César propagó falsamente que había recibido favores de Fenis y Leonardo aseguró haberla besado. La joven se fuga después de negarse a firmar la escritura de su forzado casamiento con César, obligada por su padre, quien, como ya señalamos intentó matarla para preservar su honor. Otavio, impactado por su belleza y por su mítico nombre, que invoca al ave fénix, se enamora “a primera vista”. Accediendo a los ruegos de la joven y de Tomé acepta protegerla, manteniéndola escondida en el aposento, fingiendo ser Carlos, un emisario encubierto del conde Otavio, prometido de Celia.

César hace creer a Leonardo que Fenis y él han firmado la escritura de casamiento y lo acusa de haberla escondido en la imaginaria silla de manos, exigiéndole que la restituya. En esta instancia la fabulación de Otavio se enriquece con el aporte de César, que acierta a definir sutilmente la supuesta silla como “caballo griego” (I, 30) de la huida de su prometida, artilugio eficaz para el engaño y el ocultamiento. Leonardo desmiente aquella injusta presunción argumentando

¹¹ Este sentido se evidencia cuando Tomé dice a Fenis que “escoja aposento y entre /que un huésped en casa honrada /convidar puede a otro huésped” (I, 27). El aposento era el espacio más íntimo de los hogares (aunque pudiese estar compuesto por más de una estancia); la sala refiere una “pieza grande y donde el señor sale a negociar; y dijose así porque se sale a ella de las cuerdas y cuarto secreto” (Gómez Sánchez Ferrer; 2015, 23).

¹² Ambos protagonizan la intriga secundaria de la comedia -de la que nos ocuparemos tangencialmente- e interfieren en la acción dramática, intrincándola sobremanera. Los dos desean infructuosamente a Fenis, aunque ignorarán hasta el desenlace que Fenis es el verdadero objeto de deseo de Otavio, a quien consideran un leal amigo.

que Fenis nunca lo quiso, pero el conde Fabricio para corroborar la versión de Otavio y la inocencia de Leonardo acepta ir a la casa de Celia. Con Fenis escondida, Otavio, confirma su versión de que iba sola en la silla. Sorprendido de su propia audacia siente el imperativo de no casarse con Celia, ofreciéndole a la imprevista huésped quedarse con él y Tomé, de incógnito, “el tiempo que [le] pareciere” (I, 27).

Otavio Aposentos hay y llaves
que os aseguren y cierren;
esto será con secreto,
porque Tomé solamente
ha de acudir a serviros (I, 27).

EL CAMARÍN / GÓNDOLA VENECIANA

Tomé ha visto un camarín, que considera será útil para preservar la honorabilidad de Fenis. Esta tercera *mise en abyme* configura un acotado espacio secreto dentro del aposento de Otavio:

Tomé Del corredor que a esa huerta
mira, he visto un camarín,
cifra sutil de Venecia;
de la mitad de tu cama
haré a Fenis en qué pueda
pasar esta noche, y cuántas
no sepan sus padres de ella;
cerrárase por de dentro,
que aldaba tiene la puerta,
para que de ti segura,
si no de sí misma, duerma (I, 40)

La decisión de Tomé de dividir la cama de Otavio, quien debe compartirla con Fenis resguardada en el camarín con cerrojo es llamativa por su insinuación erótica “justificada” porque el texto dramático determina claramente que el aposento tiene solo dos cuartos, que respectivamente ocupan Otavio y Tomé. El camarín en el lecho del galán será clave para que Celia se desengañe en el desenlace de la comedia del supuesto amor de su prometido.

Mientras Otavio manifiesta su oximorónico estar en “la dulce gloria de Fenis / en el infierno de Celia” (I, 40), Celia alaba ante Lisena la gallardía de Otavio, que “a la fama responde” (II, 43), desechando la posibilidad del engaño que suele ocurrir en los casamientos ausentes. Esta ironía verbal prontamente se intensifica con el ocultamiento de Fenis, porque Otavio se opone a que ninguno le sirva hasta casarse, “por no obligarse/después a descortesía” (II, 44), temeroso de que se descubra su secreto. Celia empieza a notar la desatención de su prometido, que no la visita. Su criada justifica la conducta del pretendiente mencionando que está esperando las joyas que ha de

regalarle. Pero Celia solo pide amor, aunque la perspicaz Lisena ve a Celia “perdida” por su deseo honesto.

Otavio confiesa a Tomé que ha pasado la noche en un “laberinto ciego” (II, 46). A su vez el criado le confiesa que espió a Fenis por el ojo de la cerradura cuando ella se quitaba adornos, joyas, ropa y jubón, aunque no pudo ver su cuerpo oculto por el manteo, “que hizo una rueda al desatar las cintas / y un muro a mi deseo” (II, 47). Al día siguiente ella confiesa a Otavio que no puede confiar en él porque le ha mentado fingiendo otra identidad y por ser mujer de nobleza su deshonor será forzoso y quiere irse pero Tomé la convence de que su amo no se casará con Celia, pidiéndole que sea agradecida por la solicitud con que ambos la han resguardado.

El foco dramático también se concentra puntualmente en la ambigua relación que mantiene Otavio con César y Leonardo. Ante César considera con hipocresía cierto el supuesto rumor de que Leonardo oculta a Fenis, confesándole que desde el día anterior está enamorado de un ángel. César, creyendo ingenuamente que se refiere a Celia, estima que si hubiese visto y oído a Fenis, sería su mujer ideal. Al no interpretar el discurso sesgado de Otavio, ignorando que ambos tienen el mismo objeto de deseo, César quiere que el caballero milanés lo ayude para poder casarse con Fenis quien recordemos, había rechazado firmar las escrituras de casamiento entre ambos. Finalmente, desconociendo que Otavio no quiere a Celia envidia la fortuna de su amigo, “pues os casáis donde os aman/ no yo, donde me aborrecen” (II, 60).

Celia llega inesperadamente al aposento de Otavio con Lisena y Flora, sorprendida porque él no desea verla. Otavio se defiende apelando irónicamente a una reciente “cansada visita”. Celia responde que César es “el marido de Fenis”, a quien considera “necia y “loca” (II, 61) por su negativa a firmar el referido documento, pero Otavio la trata con frialdad:

Otavio	Vusiñoría
Celia	se siente, aunque esta es su casa, que no mía quien eso dice cuando el alma enseñó señal es que no quiere ser su dueño. (Siéntese).
Otavio	la casa, señora mía, es donde yo vi mi bien, aunque temiendo el desdén del bien que no conocía. (II, 61).

Otavio finge estar “dolido” por la duda de Celia pero el sentido de sus palabras transita entre lo literal y lo figurado, diciéndole que otra mujer ocupa su “casa”, que tanto puede referir a la casa de Celia y a su hospitalidad, como a su corazón, aunque seguidamente expone la confesión “encriptada” de su amor por Fenis:

Otavio	Ayer fue el dichoso día que <i>en aquesta casa hallé</i> <i>el bien que nunca pensé;</i> que no pude imaginar
--------	--

que tal grandeza de amar
cupiera en tan breve fe,
y tanta gloria me da
ver que rendí su desdén,
que no tengo yo más bien
que el que en esta casa está (II, 62, énfasis nuestro).

Celia malinterpreta las palabras de Otavio. Por un proceso de denegación (Pavis; 1983, 121) que la mantiene aferrada a su deseo es incapaz de interpretar el sentido de frases que le permitirían entender que no es ella la que enciende el amor del milanés quien, finalmente en forma explícita le dice que quien ya es su mujer no duda “lo que dudáis” (II, 63). Llega imprevistamente el Duque, Virrey de Nápoles. Celia no quiere verlo y pide las llaves del camarín para esconderse, pero Tomé finge no encontrarlas. La actitud de Celia sugiere que en el pasado quizá ambos tuvieron una relación sentimental¹³. El Virrey desea ofrecer su casa a Otavio pero ante la negativa de Celia propone ser padrino de la boda que, según ella será “esta noche”, pero Otavio arguye que espera su ropa y joyas. Inesperadamente sale de una cuadra Fenis tapada con un manto; sorprendido, el Virrey se va y Celia, afrentada, no sabe cómo expresar su “justa queja” (II, 67).

LA TAPADA

La repentina aparición de Fenis cubierta con un manto y su inmediata huida instauran un espacio y una acción formal y semánticamente similar al de la silla de manos, pero también impulsan que Otavio maquine velozmente su segundo relato en la una vez más dice la verdad encubierta: la tapada, enemiga de Celia le confesó que el Duque es su galán. Tomé intenta detener a Fenis aclarándole la verdad sobre la boda de Otavio con Celia, aunque aquella no le cree y se va. El padre de Fenis quiere quejarse ante el duque, virrey de Nápoles, por la conducta de Leonardo, quien en su defensa había manifestado que Fenis nunca lo quiso y siempre se burló de él¹⁴. Otavio intenta convencer a Fenis para que regrese al aposento pero ella lo trata de traidor, celosa de su inminente boda y de padrinos virreyes. Finalmente Tomé como una especie de *deus ex machina* logra convencerla para que vuelva al camarín “a ser cristal transparente”, “búcaro dorado”, “barro celeste” (II, 77) y Otavio, ofreciéndole sus joyas, le asegura que ella será su mujer eternamente, mientras Tomé y la criada de Celia juegan con “niñerías de vidrio” (III, 83), comparándolas con la falsedad de las mujeres.

¹³ Es inevitable asociar esta situación con otra similar de la escena inicial del primer acto: Lisena le recuerda a Celia que no ha de dar ocasión de murmurar a quienes la han deseado en Nápoles, (I, 5), mostrando un perfil oculto de su hermana.

¹⁴ Aquí se manifiesta una vez más la mutua rivalidad entre César y Leonardo, quien corteja infructuosamente a la tapada sin reconocerla. César, reconociendo a Fenis, decide recuperarla pero Leonardo no acepta la exigencia de César para que ella descubra su rostro. Posteriormente ambos se batirán a duelo con espadas. Leonardo irrumpe en el aposento de Otavio pidiendo amparo porque cree haber dado una muerte artera con una pistola a su adversario y otrora amigo. Otavio decide ocultarlo en una cuadra de su aposento hasta el dictamen final del Virrey.

El virrey, ante la supuesta muerte de César Gonzaga propone dividir el reino, pero un capitán trae al joven, quien relata su versión del duelo y cómo se salvó de morir baleado por su pechera. El virrey lo perdona por su juventud y poca experiencia, dictaminando que si Leonardo tiene a Fenis pagará con su cabeza la infamia, de lo contrario será ineludible la paz.

Lisena, Celia y su criada Flora comentan las mentiras de Otavio, a quien consideran más marido que galán, frase irónica que replica la de Otavio ante Tomé después de conocer a Celia, quien finalmente asume que el conde no la quiere. Flora asegura haber visto a Fenis y la cama partida en el aposento de Otavio, aunque no quiso decírselo a su señora para no darle pesadumbre. Celia ordena que Otavio comparezca. Desafiante, él manifiesta ambigualmente que no hay amor que iguale al suyo, siguiendo con su argucia de decir la verdad cifrada, pero Celia lo acusa de traidor, pidiéndole que alce la voz para que lo oiga la dama que esconde en su propia casa. Otavio intenta frenarla pero Celia lo desenmascara motejándolo de “grande alcahuete” (III, 100). Tomé reconoce que los ha descubierto.

LA SEGUNDA SILLA DE MANOS

Leonardo después de adjudicarse la supuesta muerte de César escribe una carta contando su versión de los hechos y solicita quedarse en casa de Celia, adonde llegó en una silla, cubierto con un manto para eludir la guardia del duque. Esta “segunda silla” es réplica auténtica del imaginario elemento nuclear del relato de Otavio ante la huida de Fenis perseguida por su padre. En este punto la abismación se duplica e intensifica, por el efecto de simetría con la *mise en abyme* inicial.

Celia no cree que César Gonzaga haya muerto y Leonardo sale de su escondite agradeciendo a Otavio y a ella su hospitalidad “en una ocasión tan grave” (III, 101). Celia, interpretando la ambigua frase de Leonardo como confesión de haber matado a César pide perdón a Otavio, quien corona su imprecisa declaración de que no la quiere pidiéndole licencia para encontrarse con Fenis en su cuarto, deslumbrada con las joyas que aquel le regaló. Si bien ella reconoce que la mejor joya es su señor, Tomé, con su característica sagacidad descrea de su palabra: “[...] nunca ¡oh Fenis! antes / te pareció tan discreto, / tan lindo, ni tan galán.” (III, 105), mostrando ser más sutil que el enamorado Otavio.

Las *mises en abyme* precedentes demuestran que la comedia “se vuelve sobre sí misma” como reflejo abismante o proceso autorreflexivo, rasgo cardinal que le confiere entidad metateatral. Dichos enclaves -reales o figurados- le confieren una notable cohesión formal, estableciendo simultáneamente un eje de sentido sustentado en el amor y el erotismo, pero también traspasado en determinadas instancias por el engaño y la mendacidad.

LA VISTA Y RESOLUCIÓN DE JUSTICIA

La comedia concluye con la *vista*, en la cual los involucrados en el conflicto hasta aquí presentado exponen los fundamentos de sus respectivas pretensiones ante un juez *ad hoc*. Ingresa un grupo numeroso presidido por el virrey y el conde Fabricio a la casa de Celia. El virrey viene a resolver una cuestión de justicia que dos caballeros le han dado ocasión “de lo que vos [Celia] merecéis” (III: 106).

Después de este elogio explícito a la dama desdeñada por Otavio pide las llaves para buscar un hombre escondido. Otavio supone que busca a Leonardo, pero el virrey ha puesto los ojos en el camarín. El capitán encuentra allí una mujer y Otavio siente que está perdido. Sale Fenis tapada y el virrey, sorprendido de que nuevamente se presente así, le pide que se descubra y hable, aunque ella le suplica secretamente que no la exponga. El virrey acepta y llama a César porque quiere casarlo con Fenis. César no la quiere si ya fue de Leonardo. Tomé va en busca de Leonardo, quien confiesa haber matado a César para vengar su honor, fiándose después “de quien pensé/ que secreto me tuviera” (III, 109), refiriéndose a César. El virrey lo saca de su error preguntándole por qué niega haber tenido a Fenis si los dos estaban escondidos en el mismo lugar, pero Leonardo asegura no haberla visto. Seguidamente pide a Fenis que muestre su rostro y a Celia, que diga cómo estaba ella en su casa. Celia responde

Yo, señor, jamás la vi,
ni fue ni será mi amiga,
pues en mi frente y agravio
la tiene escondida el Conde (III, 110).

Fabricio culpa a Otavio, quien justificándose argumenta irónicamente que Fenis entró en la casa huyendo de su furia de padre homicida¹⁵. El virrey excusa a ambos y Otavio reconoce que su única culpa es haber mirado para mujer a Fenis, pero como juez aquel dictamina que ella está casada con César -aunque obviamente sabe que el matrimonio civil no se concretó por la negativa de Fenis- “y de Celia lo será el conde [Otavio]” (III: 110). Celia quiere que Otavio cumpla su promesa pero César pide hablarle a solas.

César	Celia, aquí nos casan a vos y a mí, a mí con Fenis que tengo en medio del alma, y a vos con el conde Otavio, cuya pasión se declara en lo que habéis hecho y dicho; hoy nuestras dos esperanzas llegan a ser posesión, hoy nuestras penas se acaban (III, 111).
-------	---

¹⁵ Otavio responde irónicamente al conde Fabricio hablando de sí mismo en tercera persona.

Seguidamente, preguntándose por qué el amor es ciego, le propone quitarse ambos la venda que cubre sus ojos para ver las faltas de Otavio y Fenis y obtener de tal forma un amor desengañado y con vista. Celia “ve” agravios, requiebros con alma fingida y falsa, rememorando lo que no supo ver en su primera vista con Otavio, quien la engañó ocultando a Fenis. César “ve” a Fenis, ingrata, desdeñosa y libre, poniendo en cuestión su honra por haber estado en aquella cuadra “toda una noche y dos días” (III: 113). César dice al duque que como Fenis estuvo guardada por el conde Otavio, se la entregue porque él ya tiene un amor con vista y se la da libremente. Celia también libremente le da Fenis al conde porque su mano y hacienda es para César. El virrey acepta, determinando que Lisena “sea” para Leonardo. Este final no exento de ironía logra desacomodar el punto de vista a partir del cual el lector/espectador ha construido el universo ficcional de los acontecimientos escenificados y también los narrados de la comedia, en un contexto epocal en que el ojo y la mirada tienen intensa gravitación para el conocimiento de lo real.

Más allá de las vicisitudes de la intriga, en las que Otavio enfrenta con gran sutileza a César y Leonardo y con increíble desparpajo y mendacidad a Celia, su prometida, el eje de sentido de *Amor con vista* se sustenta en los ojos y en el proceso que culmina en el logro del objeto de deseo del protagonista que, como hemos mostrado se inicia en el ver, prosigue en la instauración del deseo -cuando ve a Fenis- o en su carencia -cuando conoce a Celia- y culmina en el querer.

La precedente lectura de esta casi desconocida comedia habilita sostener que la misma propone un ingenioso desenvolvimiento del doble campo de sentido del amor con vista, sustentado en la teoría del amor correspondido.

El título de la comedia de Lope coincide con el de la muy poco conocida novela pastoril de Juan Enríquez de Zúñiga¹⁶ *Amor con vista. Lleva una summaria descripción del mundo, ansi de la parte elemental, como de la aetherea*, impresa en Madrid en 1625, un año antes de la escritura de aquella. González de Amezúa y Mayo (1951) consideró que la mencionada novela pastoril es un conjunto de breves y parciales episodios sin demasiada conexión entre sí. El acontecimiento más notable es el extenso sueño de la Segunda parte, un compendio de astronomía en sincronía con el gran interés por los anteojos, el telescopio y otros instrumentos ópticos, que muestran la ciencia y el arte del XVII (Balestrino, ob. cit.).

Específicamente nos interesa mencionar algunos fragmentos puntuales: en el “Prefacio al lector discreto” su autor declara no presentar amantes suicidas o amores exacerbados sino “el amor que ve con los ojos del entendimiento”. En la “Primera parte” Felicio dice a Albano que “[...]: por ventura

¹⁶ Enríquez de Zúñiga (ca.1580- ca. 1652) fue escritor, abogado y familiar de la Inquisición. Además de *Amor con vista* es autor de la novela bizantina *Historia de las fortunas de Samprilis y Genorodano* (1629), que suele ser considerada como una “continuación” del *Persiles* cervantino. González de Amezúa escribió una biografía de este escasamente conocido escritor en sus *Opúsculos históricos literarios* (1951).

amor se ha cansado de estar ciego y quitándose la venda de los ojos ha dado lugar a que todos abran los de la razón” (p.9) y más adelante se menciona una gallarda pastora reconocida como “Fénix de nuestra aldea” en un poema (p. 10). También es relevante el encendido elogio a la poesía “del insigne Lope de Vega Carpio, ilustre gloria de nuestra española nación y como la del excelente Ovidio en su tiempo [...] (III: 107). Estas pocas calas en *Amor con vista* de Enríquez Zúñiga habilitan sostener que posiblemente el eje de sentido que sustenta el plano amoroso de esta novela, y especialmente su título, sean el intertexto de la incisiva y notable comedia de Lope, quien de tal manera rinde un sesgado homenaje a un talentoso escritor escasamente reconocido.

Bibliografía

- Antonucci, Fausta. “Organización y representación del espacio en la comedia urbana de Lope: unas calas”. L. A. Blecua, I. Arellano y G. Serés, coords. *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*. Madrid: Universidad de Navarra Iberoamericana-Vervuert, 2009.13-27.
- Balestrino, Graciela. “Visualidad y metateatralización del poder en *Darlo todo y no dar nada*, de Calderón”. *Memoria académica* del IX Congreso Argentino de Hispanistas. *El hispanismo ante el Bicentenario*, La Plata, 27-30 de abril de 2010. 1-17.
- “¿Quién vio confusiones tantas? Trampantojo y metateatro en *Dar tiempo al tiempo* de Calderón de la Barca”. G. Balestrino y M. Sosa, eds. *Letras del Siglo de Oro español. Salta, 16, 17 y 18 de septiembre de 2009. Actas del VII Congreso Internacional Letras del Siglo de Oro español*. Salta: Eunsa, 2012. 103-117.
- “Visualidad pictórica en el metateatro breve del siglo XVII: *Entremés del espejo* de Melchor Zapata”. *Jornaleros. Revista científica de estudios literarios y lingüísticos de la UNJu*. Año 2, N° 2 (2014): 248-256.
- “Trampantojo y espacio doméstico en dos comedias de Calderón: *Casa con dos puertas, mala es de guardar* y su versión paródica *La puerta con dos casas*”, Congreso Argentino de Hispanistas, XI Congreso Argentino de Hispanistas Los nortes del hispanismo: territorios, itinerarios y encrucijadas, San Salvador de Jujuy, 17, 18, 19 de mayo de 2017 (en prensa).
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Luis Sánchez, 1611. En línea. <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/> (1 de abril de 2017).
- Dällenbach, Lucien. *El relato especular*, Madrid: Visor, 1991.
- Enríquez Gómez, Antonio, “Amor con vista y cordura: comedia famosa”. *Academias morales de las musas*, Madrid, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional, 2015. Ed. digital a partir de Madrid, Juan de Zúñiga, 1734. 425-478. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/academias-morales-de-las-musas--0> (15 de febrero de 2017).
- Enríquez Zúñiga, Juan. *Amor con vista: Lleva vna svmmaria descripcion del mundo, ansi de la parte elemental, como de la aetherea*, Madrid: Juan Delgado, 1625. En línea.

https://books.google.com.ar/books/about/Amor_con_vista.html?id=5ELc9wehPtUC&redir_esc=y
(20 de febrero de 2017).

Gómez Sánchez-Ferrer, Guillermo. "El aposento como espacio de la comedia nueva: configuración dramática y espacialidad primaria en el teatro de Lope de Vega". *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*. 5 (2015): 13-29. En línea. <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas> (9 de marzo de 2017).

González de Amezúa y Mayo, Agustín. "Un escritor olvidado. El Dr. D. Juan Enríquez de Zúñiga". Agustín González de Amezúa y Mayo, ed. *Opúsculos histórico-literarios*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Miguel de Cervantes, 1951. 280-306. En línea. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/boletin-de-la-biblioteca-de-menendez-pelayo--38/html/036beec8-82b2-11df-acc7-002185ce6064_203.html (12 de febrero de 2017).

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1983.

Vega Carpio, Frey Lope Félix de. *Amor con vista*. Comedia inédita. Madrid: Imprenta Rivadeneyra, 1873. En línea:
<https://ia801406.us.archive.org/22/itemamorconvistacom01goog/amorconvistacom01goog.pdf>.