



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea specialistica
in Lingue e letterature europee, americane e
postcoloniali.

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Titolo

La figura de la dama en las comedias del
último Lope.

Relatore

Ch. ma Prof.ssa María del Valle Ojeda Calvo.

Correlatore

Ch. mo Prof. Marco Presotto.

Laureando

Morena Ricci.

Matricola 820374

Anno Accademico

2011 / 2012

Ai miei cari nonni, Nicoletta e Lorenzo,
che mi sono sempre vicini

ÍNDICE

| | |
|--|--------|
| 0. INTRODUCCIÓN | p. 1 |
| 1. PRESENTACIÓN DEL ÚLTIMO LOPE | p. 11 |
| 2. LAS COMEDIAS DEL ÚLTIMO LOPE: ENTRE EL GÉNERO URBANO Y PALATINO | p. 35 |
| 2.1 <i>Por la puente, Juana</i> | |
| 2.2 <i>La vengadora de las mujeres</i> | |
| 2.3 <i>Mirad a quién alabáis</i> | |
| 2.4 <i>Más pueden celos que amor</i> | |
| 3. ESTUDIO DE LA FUNCIÓN DE LA MUJER EN LAS COMEDIAS SELECCIONADAS | p. 79 |
| 3.1 Doña Isabel de Nevares | |
| 3.2 Laura | |
| 3.3 Juana Esforcia, duquesa de Milán | |
| 3.4 Octavia | |
| 4. CONCLUSIONES | p. 116 |
| 5. BIBLIOGRAFÍA | p. 131 |

0. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se ocupa del estudio de una figura muy importante en la comedia áurea, la de la dama. Figura interesante que ha captado mi atención por dos razones: primero, porque es ella la que, movida por un deseo, introduce en la intriga los elementos perturbadores que complican el equilibrio inicial y, por lo tanto, toma iniciativas que la hacen actuar en los límites del decoro; segundo, también cuando ella no es activa o urdidora logra interferir involuntariamente en el enredo porque su hermosura despierta el interés de los hombres que la rodean. En efecto, generalmente de ella se enamoran uno o varios galanes que la desean y la solicitan a lo largo de toda la obra. Por eso, la dama es objeto y/o sujeto de la acción y, por consiguiente, es un personaje esencial en el desarrollo de la intriga en las comedias del Siglo de Oro.

En particular, estudiaré este personaje a partir de algunas comedias de un hombre célebre y genial, que ha sido capaz de dar cuerpo a una poética nueva y distinta; se trata del consolidador de la Comedia Nueva¹: Lope de Vega.

Antes de empezar la tarea hace falta una explicación en lo referente a la metodología de trabajo y a las guías de referencia que han sido fundamentales para llevar a cabo mi investigación. Ante todo, fundamental ha sido la delimitación de unos textos que formarían el *corpus*, es decir un grupo de obras objeto de estudio, cuya selección se ha simplificado gracias

¹ Se la llamó Comedia Nueva para distinguirla de la obra teatral clásica. Esta comedia combinaba la calidad literaria con la capacidad de atraer al público, puesto que es el que paga; objetivo que Lope logró como nadie. En 1609 Lope compuso su *Arte nuevo de hacer comedias*, breve obra en la que pretende explicar su concepción teatral y defenderse de los que le critican por apartarse de los modelos clásicos. A lo largo de su tratado va mostrando las características que tienen las obras que escribe: divide la comedia en tres actos y los llama jornadas, mientras que el teatro clásico tenía cinco actos. Propone la mezcla de lo trágico y lo cómico, pues para él la comedia debe representar la variedad al igual que la vida; esto implica que en una misma obra puedan aparecer personajes nobles y plebeyos, reyes y campesinos. Se mezclan los estratos sociales, aunque se guarda el decoro en la forma de hablar, comportarse, vestirse. Además, mientras el teatro clásico proponía el respeto de las unidades de acción, tiempo y lugar, es decir que la obra debía tener una única acción, desarrollarse en un mismo lugar y durante una jornada; Lope cree que no sea necesario guardar las unidades de tiempo y espacio, por razones de verosimilitud de la acción. Por último, las obras teatrales se escriben en verso y el escritor utiliza diferentes tipos de estrofas según las situaciones; es la así llamada polimetría

a la base de datos Artelope², que presenta un catálogo detallado de las comedias de Lope en cuyas fichas se incluyen los datos bibliográficos: título, autoría, la Parte en que se encuentra la obra, las colecciones modernas y la existencia o no de su manuscrito; las anotaciones pragmáticas: datación, dedicatorias y cómputo de versos; las caracterizaciones: personajes, universo social, tiempo histórico, marco espacial, duración, género y extracto argumental. Los criterios elegidos para la selección del *corpus* han sido los cronológicos y genéricos. El estudio se ha centrado en la última producción dramática de Lope de los años que van desde 1620 hasta 1630, más amplio que el Lope *de senectute*³. Para la datación de las obras me he guiado por la contenida en las fichas de la citada base de datos, datación basada fundamentalmente en la calificación establecida por Morley y Bruerton, cuyo texto se considera el punto de partida de cualquier estudio genérico sobre la evolución del teatro lopeveguesco. En efecto, mediante el análisis de la métrica ellos establecen, a partir de las comedias auténticas fechadas, la cronología aproximada de las comedias de Lope, así como un catálogo completo de las mismas, incluyendo también las de autoría dudosa. A esta clasificación cronológica, como he anticipado, he añadido otro tipo de clasificación, la genérica; de hecho, procediendo con la lectura detenida de las comedias elegidas he establecido el género de cada una de ellas. A continuación he estudiado cada obra por separado. Sólo al final me he centrado en las figuras femeninas que protagonizan estas piezas.

De esta manera, y con la ayuda de los trabajos de otros estudiosos, sobre todo los de Joan Oleza, Christophe Couderc, Juan Manuel Rozas, Marc Vitse, Marco Presotto y Maria Grazia Profeti, y la supervisión de mi director María del Valle Ojeda Calvo he podido comenzar mi análisis.

Empezaré con algunas consideraciones sobre las fuentes principales para esta investigación, cuyo estudio previo ha sido fundamental para proporcionarme una base sólida; en ellas voy a detenerme brevemente en las páginas siguientes. Por lo que se atiene al estudio de los géneros dramáticos, interesante en la definición de la comedia palatina ha sido el estudio de Frida Weber de Kurlat que, centrándose en las piezas de Lope, define como rasgos esenciales de este subgénero la localización espacial no-española y la imprecisión temporal:

[...] las llamadas comedias palatinas: en el eje espacial no-españolas, sin clara precisión temporal y en las que el poeta se permite libertades que son posibles por esa fijación no-española: traiciones, engaños, falsas acusaciones, amenazas de muerte, muertes decretadas por

² Artelope, *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega* (<http://artelope.uv.es>).

³ Como explico en el apartado siguiente.

un príncipe arbitrario que luego se arrepiente, amores que implican amplia desigualdad social y que terminan en feliz matrimonio, etc., etc., [...].⁴

Sin embargo es necesario destacar la importancia del trabajo de Bruce W. Wardropper por su notable finura. En su estudio de conjunto de la producción dramática del siglo XVII, se dedica a la comedia palatina añadiendo a la lejanía espacial y temporal introducida por Frida Weber de Kurlat otra característica típica de este subgénero, el predominio de la fantasía:

Pero existe otra clase de comedia –conocida por Aristófanes y Ionesco– que no discurre sobre la vida cotidiana sino sobre el vuelo de la fantasía; no trata de lo posible, sino de lo apenas concebible.⁵

El mismo Marc Vitse⁶ se ocupa de la definición de las comedias palatinas como piezas que presentan tres características distintivas: geográficamente se desarrollan fuera de Castilla, es decir en un lugar exótico; sociodramáticamente, sus protagonistas pertenecen a la alta nobleza o realeza (y generalmente se ponen en contacto con otros que aparentan una condición más humilde); estructuralmente, encontramos un esquema cómico en que las *dramatis personae* participan a la producción de la risa y se distinguen por una tonalidad frívola y burlesca. Por último, es un estudio hecho por Joan Oleza en 1981⁷ que nos hace poner de relieve otra característica en las comedias palatinas: la existencia de un episodio de ocultación de la identidad que, al principio, desestabiliza el justo orden (social, moral, amoroso), pero, al final, lo restablece a través de la recuperación de la verdadera identidad.

El texto de Vitse es necesario también para la definición de las comedias urbanas (o como él las llama las "comedias domésticas"). Aquí, a partir de la caracterización hecha por Bances Candamo, es decir que se trata de comedias cuyos protagonistas son caballeros particulares⁸ y los temas se reducen a equívocos y celos entre damas y galanes enamorados, Vitse añade otro aspecto muy importante: las coordenadas espacio-temporales, que sitúan estas comedias en una ciudad española y en el tiempo presente, en el *hic et nunc* del espectador. Concepto que vuelve a tomar también Bruce Wardropper que nos aclara que gracias a la caracterización geográfica y cronológica las comedias urbanas:

⁴ Weber de Kurlat, 1977, pp. 870-871.

⁵ Wardropper, 1978, p. 195.

⁶ Vitse, 1988a, pp. 336-341.

⁷ Oleza, 1981.

⁸ Expresión que define la condición social de los protagonistas, pertenecientes a la media nobleza urbana.

se proponen reflejar, remedar, satirizar o caricaturizar las maneras de la juventud de la hidalguía urbana. [...] Por otra parte, la comedia doméstica prende al espectador hasta el punto de llevarle a creer que lo que está viendo –por improbable que parezca- puede tener lugar en su vida o en la de aquellos con quienes mantiene relaciones sociales o tratos comerciales.⁹

Por lo que se atiene al estudio de la parte final de la vida y obra de Lope hace falta destacar, en esta revisión de los textos críticos, que fue Juan Manuel Rozas¹⁰ quien definió «ciclo *de senectute*» los últimos años de la producción artística de Lope (refiriéndose a su producción poética y no a la teatral), que van desde 1627, año coincidente con la redacción de su primer testamento, hasta 1635, año de su muerte. Interesante es la manera en que Rozas trata el tema de la vejez, que aparece en tres distintos planes: el moral o existencial, el económico y el literario. Precisamente nos presenta a un hombre de sesenta y cinco años que teme la muerte porque sabe que los días que le quedan no pueden ser muchos, pero también a un hombre que tiene problemas económicos que le preocupan, que lucha por conseguir el mecenazgo y el puesto de Cronista Real, y que tiene como proyecto no seguir escribiendo para los corrales sino de ocuparse de una literatura grave y culta.

Por otro lado, Maria Grazia Profeti en su texto¹¹ sobre el último Lope no parece estar de acuerdo con los que pintan la figura de un hombre amargado y frustrado al tener pocos encargos palaciegos y que, sobre todo quiere alejarse del mundo del teatro. Además, la estudiosa quiere corregir también otro dato, esto es que no es exacto decir que en los últimos años Lope escribe poco para el teatro, porque, aunque en su producción incide la prohibición de imprimir sus comedias¹², de todas maneras llega a escribir unos cincuenta textos, porcentaje relevante dentro de su caudal dramático. Esta estudiosa apunta también a otro hecho fundamental, es decir la experimentación de Lope en tres líneas: la comedia ligera o de enredo, la comedia trágica y las comedias de santos o de magia. Como muestra de ello, la Profeti comenta unas piezas que pertenecen a estas tres direcciones llegando a la conclusión que en el último Lope no hay nada de *senex* sino hay una toma de consciencia de la evolución del modo de recepción del espectáculo teatral, visto que el público se ha hecho más experto literariamente, y una frecuente experimentación que hace que este último ciclo de su producción tenga características propias.

⁹ Wardropper, 1978, p. 195.

¹⁰ Rozas, 1990.

¹¹ Profeti, 1997.

¹² Prohibición que duró casi diez años, desde 1625 a 1634. A este propósito véase Moll, 1974.

Al Lope de los últimos años se dedica también Oleza¹³, cuyo trabajo nos presenta cuáles son los géneros preferidos de la senectud subrayando la evidente disminución de la variedad de subgéneros que maneja respecto a las etapas anteriores. Dos son las opciones dramáticas en que se concentra ahora: los géneros de la materia palatina, y el de la comedia urbana (más regularmente cultivado a lo largo y lo ancho de su trayectoria). Además, Oleza subraya la necesidad de poner atención en la polifonía que se encuentra en las obras del Fénix, el así llamado rumor de las diferencias de su vasto continente dramático, en que es evidente una pluralidad de conflictos y de soluciones; idea interesante que nos ha permitido emprender una lectura que no fuera unívoca e ideologizada.

Punto de partida del estudio acerca del personaje dama es el análisis empírico de Juana de José Prades¹⁴, que propone un catálogo de los rasgos de seis personajes-tipos en la Comedia Nueva, que son la dama y el galán, que desarrollan la intriga amorosa; el gracioso y la criada, que les ayudan; el rey o poderoso, que puede trastocar o solucionar la intriga; y el padre, depositario del honor familiar. Citando a la autora, y dejando de lado las otras categorías de personajes que no trataré en mi estudio, la dama es bella, audaz, insincera, dedicada exclusivamente al amor y de linaje aristocrático. Estos rasgos son recurrentes también en las figuras femeninas plasmadas por Lope de Vega, que para la creación de los personajes de sus comedias utiliza este conjunto de tipos funcionales que le sirven de base.

Del sistema de los personajes se ocupa también Marc Vitse en su volumen de 1988¹⁵. De las afirmaciones que él realiza en su trabajo quiero destacar una que me parece interesante, es decir que las *dramatis personae* fundamentales de la comedia nueva son efectivamente reducibles a seis, como ha demostrado Juana de José Prades, pero esta tipología no es otro que una lista mínima de los roles que pueden protagonizar las acciones y parece insuficiente si no se organiza en un sistema de relaciones, tanto familiares como sociales. En efecto, según Vitse los personajes que pueblan el universo ficticio de la comedia tienen que comprenderse dentro de una sociedad dramática ordenada en tres niveles: rey/padre, dama/galán, criada/criado. Además él considera estos personajes como miembros de una misma macrofamilia, donde los hijos se definen en relación a la ley de los padres, y donde se presentan dos conceptos opuestos: vejez y juventud, o mejor, figuras paternas (por ejemplo el poderoso y el padre son los dos representantes mayores de la instancia paterna) y figuras filiales (por ejemplo los amantes). La diferencia entre estas dos categorías de personajes no se

¹³ Oleza, 2003.

¹⁴ José Prades, 1963.

¹⁵ Vitse, 1988c, pp. 283-306.

debe a la edad biológica, ya que la figura del padre puede ser representada también por el hermano, el marido, el tío e incluso la madre, sino lo que distingue un personaje de otro es únicamente un criterio dramático-funcional, es la relación de parentesco entre los personajes principales que se reparten en grupos definidos por su edad social. Por lo tanto, Vitse subraya la importancia de inserir cada personaje en el orden de la macrofamilia de las *dramatis personae*.

Otro importante estudio sobre los personajes del teatro del Siglo de Oro es el de Christophe Couderc que se dedica sobre todo a los protagonistas, a las figuras claves del teatro aurisecular, estos son galanes y damas, limitando su alcance a una galería repetida de *dramatis personae*. El estudio de Couderc parte del principio que «el personaje es construcción, y su estudio debe empezar por el de su funcionamiento»,¹⁶ y se añade que, siendo elemento de un sistema el personaje se debe analizar de manera funcional y relacional. Luego, llega a la definición de las cinco funciones que se reparten los galanes y las damas, la así llamada estructura pentagonal¹⁷ que sirve para el estudio del personaje. En conclusión, apoyándose en la recurrencia y en la convencionalidad de la comedia aurisecular, Couderc hace aportaciones interesantes para conocer el funcionamiento del personaje dramático.

Por lo que se atiene a los personajes femeninos de las comedias de Lope me he servido de los trabajos de Marco Presotto, que reflexiona sobre la presencia de la mujer en su teatro, donde, como veremos, este personaje supera los modelos de acción que le pertenecen según la ideología dominante. Otro estudio de Presotto ha sido especialmente interesante por la comprensión de las dedicatorias que preceden sus piezas, cuya mayoría están dirigidas a las mujeres, que pueden ser esposas o hijas de personajes influyentes del momento, pero también personas que pertenecen a su entorno más íntimo. Lo que resalta de esta tendencia es que Lope, movido por una necesidad de autopromoción, muchas veces se aprovecha de estas "cartas" para entablar una conversación con su dedicataria en torno al motivo central de la obra, principalmente porque es consciente de que la comedia tiene un interlocutor privilegiado, que es la mujer. En los textos de Teresa Ferrer Valls, he encontrado un estudio acerca de las mujeres que, disfrazadas de varones, se entregan a la aventura y pueden actuar con mayor libertad. Ferrer se centra en el éxito que tuvo el disfraz varonil como recurso operativo para enmarañar la trama de la comedia. Por otro lado, Margarita Birriel Salcedo, en

¹⁶ Couderc, 2005, p. 20.

¹⁷ Esta estructura fue utilizada por Frédéric Serralta en su estudio del teatro de Solís, y permite atribuir una función a cada uno de los personajes de la comedia, que generalmente son tres galanes y dos damas. La trayectoria de la pareja de los protagonistas constituye la columna vertebral de toda la intriga en torno a la cual los demás personajes desarrollan acciones paralelas.

"Mujeres y género en la España del Siglo de Oro", nos presenta sus reflexiones sobre algunos aspectos que atañen a la vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII, sobre todo en dos ámbitos: familia y trabajo.

Ahora bien, sin extenderme en la presentación de los textos que me han guiado, vuelvo a la línea que conduce mi trabajo. Sin embargo, he comprobado que por someter la figura de la dama a un examen riguroso debía partir de la constatación de la existencia de unas invariantes, unas constricciones dramáticas o reglas codificadas que afectan a la escritura dramática del Siglo de Oro. Se trata de unas convenciones producidas por un acuerdo entre autores y espectadores, de hecho es la demanda del público que impone a los poetas los imperativos técnicos de su producción. Por otra parte, existe el conocido reverso de la medalla, es decir que, en la mayor parte de los casos, estas recetas se mezclan a la invención y a la originalidad de los artistas. Por lo tanto, en lo que se atiene a la manera de crear los personajes, hay algunos que tienen características fijas que no varían de una comedia a otra, y otros que a lo largo de las diferentes piezas no parecen inmutables.

En general, el teatro español áureo, gracias a la variedad de las intrigas, no se puede encerrar en unos arquetipos, por eso los personajes no pueden corresponderse estrictamente a un «personaje-tipo» siempre protagonista de acciones similares. Pero, fuerte de la conciencia de la primacía de lo convencional en la definición y la construcción de los personajes, mi propósito es tratar de ordenar las constantes que afectan a las damas en algunas comedias de Lope que pertenecen a una misma etapa, y también postular la existencia de unas variantes en su constitución, variantes que se han desarrollado a lo largo de los diferentes períodos de la producción lopesca.

En esta secuencia de caminos explorados en torno al estudio del teatro de Lope, mi interés se centra en la etapa final de su producción dramática, el así llamado por Juan Manuel Rozas «ciclo *de senectute*», y se vuelca hacia la delimitación de la clasificación genérica del vasto campo que el término comedia involucra en su compleja constitución. Las comedias que forman parte del *corpus* son las siguientes: *Por la puente, Juana, La vengadora de las mujeres, Mirad a quién alabáis* y *Más pueden celos que amor*. En ellas voy a fijar mi atención, con el objetivo de centrarme en el uso que se hace de los personajes femeninos, las funciones que se les encomiendan, y la tipificación a la que se ven sometidos. Pero, antes de todo, como he señalado al principio, para llevar a buen puerto mi objetivo tengo que establecer a qué género pertenece este conjunto de textos, y para hacerlo tengo que examinar el contenido de cada obra. Por último quiero recordar que el *corpus* de esta investigación, ha sido acotado por el criterio genérico y cronológico, es decir, analizo las comedias del último

Lope que van aproximativamente del 1620 hasta su última producción. Necesito subrayar que ya que me interesan aspectos relacionados al género, el *corpus* potencial sería inabarcable y más amplio, por eso, he intentado delimitar el grupo de obras objeto de estudio en función de su representatividad o significatividad¹⁸. En efecto, tomando en consideración la cronología establecida por Morley y Bruerton, la lista total de comedias palatinas y urbanas pertenecientes a los años que van desde 1620 hasta el final de su producción es la siguiente: *Acertar errando* (1630-1635), *Allá darás rayo* (1624-1630), *Amar como se ha de amar* (1620-1625), *Amar sin saber a quién* (1620-1622), *Amar, servir y esperar* (1624-1635), *La amistad y obligación* (1622-1623), *Amor con vista* (1626), *Amor, pleito y desafío* (1621), *¡Ay, verdades, que en amor...!* (1625), *Las bizzarrias de Belisa* (1634), *La boba para los otros y discreta para si* (1630?), *Las burlas veras* (1623-1624), *Lo cierto por lo dudoso* (1620-1624), *El desprecio agradecido* (1633), *Dineros son calidad* (1620?-1623?), *La esclava de su galán* (1630?), *La filisarda* (1620?), *Guardar y guardarse* (1620-1625), *La hermosa fea* (1630-1632?), *El hijo de los leones* (1620-1622), *El ingrato* (1620-1635), *La ley ejecutada* (1625-1630), *Lo que ha de ser* (1624), *La merced en el castigo* (1631-1635), *Mirad a quién alabáis* (1613-1620?), *No son todos ruseñores* (1630?), *La noche de San Juan* (1631), *El paraíso de Laura y forestas del amor* (1625?), *El poder en el discreto* (1623), *Porfiando vence amor* (1624-1626), *Más pueden celos que amor* (1627?), *El premio del bien hablar* (1624-1625), *Por la puente, Juana* (1624-1630), *Querer más y sufrir menos* (1625-1630), *Quien ama no haga fieros* (1620?-1622?), *Saber puede dañar* (1620-1625), *La selva confusa* (1620-1623), *El servir a buenos* (1620-1625), *La vengadora de las mujeres* (1615-1620?), *Si no vieran las mujeres* (1631-1632), *Sin secreto no hay amor* (1626), *Ventura y atrevimiento* (1620-1623), *Los yerros por amor* (1623?-1624?).

Después he procedido a aislar algunas de este amplio corpus que pueden considerarse ejemplares en cuanto a la trayectoria dramática de la dama protagonista, siguiendo el modelo de análisis expuestos por Marc Vitse en su obra maestra *Éléments* (1988). Las comedias analizadas pertenecen a los dos géneros privilegiados por Lope, que son el urbano y el palatino y son representativas por lo que se atiene al personaje femenino porque encierran los tipos más explorados por Lope durante estos años. Las ediciones que he manejado aparecen recogidas en la bibliografía que cierra mi tesis, a ellas se referirán todas las menciones que voy a realizar de los textos a lo largo de mi trabajo; pero en lo referente a los extractos argumentales de las comedias, según ya he indicado al principio, una ayuda fundamental ha

¹⁸ A mi parecer, el estudio planteado en unas pocas obras puede llevarse a otras del mismo período.

sido representada por el material presente en *Artelope, Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega*, publicado en la web. Por último, es menester observar que en cuanto a las comedias estudiadas existe el problema de la falta de un prólogo, de una nota o de cualquier comentario que hubiera sido necesario para una comprensión más detallada de las mismas, pues no han sido ni estudiadas ni editadas recientemente. En suma, poca información se ofrece en el estudio introductorio a estas comedias.

En conclusión, esta va a ser la línea que conduce mi trabajo, que va precedido de un estudio en que se aborda la biografía de Lope de Vega, con especial atención a su labor dramática, el contexto en que se componen sus piezas, su denominación genérica y su interpretación. Partiendo de dichas ideas, la tesis se estructura de la siguiente manera: en el primer capítulo se presenta la biografía de Lope de Vega con especial interés al período que nos ocupa, es decir la última etapa de su producción teatral, ya que debe recordarse que nuestro autor escribió para los corrales a lo largo de una vida entera, más o menos cincuenta años, durante los cuales es fisiológica la existencia de una evolución, de ahí que se prefiera dividir en tres épocas su producción teatral¹⁹; por lo tanto, interesada aquí por la escritura dramática, he omitido el estudio del resto de sus composiciones. El segundo capítulo está dedicado al *corpus* objeto de estudio que, como he anticipado antes, comprende: *Por la puente, Juana, La vengadora de las mujeres, Mirad a quién alabáis, Más pueden celos que amor*, seguido por la definición de los dos subgéneros a que pertenecen las piezas elegidas, es decir el palatino y el urbano, al resumen de su argumento, todo insertado dentro de una distinción de que no se puede prescindir, la división entre el universo del «drama» y el de la «comedia» (macrodivisión indicada por Joan Oleza, que define el drama como una obra de explícita voluntad de impacto ideológico, mientras que la comedia representa un territorio lúdico más abierto a la imaginación y a la libertad creativa)²⁰. Al tercer capítulo de mi trabajo he dedicado el estudio de los personajes femeninos de las comedias que forman parte del *corpus*: doña Isabel/Juana, la princesa Laura, la duquesa Juana Esforcia y doña Octavia. Estudio introducido por la presentación del concepto de personaje, de sus condicionamientos en el teatro áureo (decoro y justicia poética), y de los roles actanciales que lleva en dichas comedias. Por último, he dedicado el cuarto capítulo a las conclusiones a las que he llegado después del camino recorrido; aquí, centrándome en las mujeres de las comedias estudiadas, puedo comprobar que ellas, para alcanzar sus fines, tendrán que dar prueba de su astucia e

¹⁹ 1-«El primer Lope», comprende las piezas compuestas entre 1580 y 1604. 2-«A partir del Arte Nuevo», piezas compuestas entre 1604 y 1627. 3-«El ciclo de *senectute*», piezas compuestas entre 1627 y 1635.

²⁰ Oleza, 1981.

inteligencia y pondrán en juego muchas estrategias sirviéndose de los cambios de nombres e identidad.

A continuación, basándome en todo lo establecido voy a empezar mi trabajo sin olvidar agradecer a la persona que tan amable me guió, mi estimada profesora María del Valle Ojeda Calvo.

1. PRESENTACIÓN DEL ÚLTIMO LOPE

Poeta, novelista, y el más grande dramaturgo español, retratado como un escritor genial, apasionado, intuitivo, brillante y dinámico, conocido como el "Fénix de los ingenios" y como el "Monstruo de la Naturaleza"¹, Lope de Vega es uno de los autores más prolíficos y fecundos de la literatura universal por la extensión de su obra y la velocidad de su escritura; de hecho, se le atribuyen millares de sonetos y más de 1700 comedias, así como epopeyas y novelas.

Para comenzar el camino hacia la última etapa de su producción y de su vida, no se puede dejar a un lado su biografía y su formación, porque en Lope la labor del escritor y su vida caminan al mismo paso. Por eso, antes de llegar al período que nos interesa, haré una breve presentación de este autor tan conocido, cuya manera de vivir, en ocasiones licenciosa, y algún exceso en la escritura, le acarrearón condenas y destierros. Más precisamente, pienso que aclarar las bases biográficas, artísticas y temáticas de nuestro autor sea indispensable en busca del espíritu de este importante ciclo que nos ocupa. Por lo tanto, me voy a detener en la narración de su vida porque, de una parte, Lope es un hombre dotado de riquezas espirituales y de grandes facultades intelectuales; por otro lado, es un artista espontáneo, cuyos sucesos de la vida se han encarnado directa e inmediatamente en su obra: sus textos traducen los mudables estados de su tornadizo espíritu.

Su vida se nos presenta como una agitada sucesión de aventuras, sobre todo sentimentales y afectivas. La conocemos en muchos detalles porque propio él ha ido trasponiendo los pormenores a su obra literaria: los amores, los momentos de felicidad y de amargura, y los tormentos de su alma están plasmados en sus versos. De hecho, en muchas ocasiones se convierte en un verdadero personaje literario, siente la necesidad de dejar

¹ Apodo que fue acuñado por Miguel de Cervantes en su «Prólogo al lector» en *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, 1915, donde escribe en las págs. 7-8: «Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica».

testimonio de sí mismo, dotando su imagen de una nueva vitalidad y transformando su vida en poesía.

Nació en el seno de una familia artesana y humilde natural del Valle de Carriedo, en la montaña santanderina, a finales de 1562, y desde pequeño mostró gran disposición para las letras. Fue muy precoz, tanto que ya a los cinco años leía latín y castellano, a la misma edad componía versos y, de acuerdo con su testimonio, a los doce escribía comedias. Gracias a su gran talento comenzó estudiando en la escuela de Madrid del poeta y músico Vicente Espinel² y continuó su formación en el estudio de la Compañía de Jesús. Posteriormente, parece que cursó cuatro años en la Universidad de Alcalá de Henares, aunque sin alcanzar ningún título, probablemente porque sus protectores dejaron de costearle los estudios. Además, algún estudioso ha apuntado también la posibilidad de que estudiara en la Universidad de Salamanca, pero faltan indicios concretos. De todos modos, Lope, para ganarse la vida, tiene que trabajar como secretario de aristócratas, todos ellos mecenas de artistas, o escribiendo comedias y piezas de circunstancias. Por entonces, mientras estudia gramática con los clérigos y matemáticas en la Academia Real, sirve como secretario y gentilhombre al Marqués de las Navas³. En junio de 1583 se alista en la marina y zarpa de Lisboa al mando del Marqués de Santa Cruz con una escuadra que tenía el objetivo de reducir la resistencia que en la isla Terceira en las Azores oponía el prior de Crato, aspirante al trono portugués, a la autoridad de Felipe II. Al regreso, cuando tenía sólo diecisiete años, conoció la primera de las numerosas mujeres que amó a lo largo de su vida: Elena Osorio, que será la Filis de sus poemas en esa época, y con la que vivió un intenso y tormentoso idilio. Esta actriz, separada entonces de su marido e hija de un empresario teatral, será la causa de sus desgracias, es decir, de su condena a cuatro años de destierro de Madrid y a dos del reino de Castilla, desde 1588 hasta 1594, con amenaza de pena de muerte si desobedecía la sentencia. Muy brevemente, lo que movió el joven Lope contra ella fueron los celos, la rivalidad y la cólera al saber que otro hombre, el noble perulero Francisco Perrenot de Granvela, lo desplazaba del amor de Elena. Tal vez hubo una reacción violenta y llena de furor, pero seguramente digna de su temperamento: hizo circular contra ella y su familia unos poemas insultantes o libelos difamatorios, por lo que

² Lope siempre citó a su maestro con veneración; así en *El laurel de Apolo* donde le llama «único poeta latino y castellano de estos tiempos», o en el prólogo a *La viuda valenciana*, donde le llama «padre de la música».

³ Jerónimo Manrique de Lara, que más tarde sería obispo de Ávila, entonces era prelado de Cartagena y protector del joven poeta, que le sirvió hasta 1587 y a quien le dedicó dos églogas y una comedia, «*La pastoral de Jacinto*».

fue enjuiciado por difamación y condenado. Éstos son algunos de los versos en que se rebela celoso y ataca a la amada traidora y a su familia:

Una dama se vende a quien la quiera.
En almoneda está. ¿Quieren compralla?
Su padre es quien la vende, que aunque calla,
su madre la sirvió de pregonera...⁴

Otras mujeres forman parte de su vida, entre ellas Isabel de Urbina, la Belisa de su obra literaria, hija del pintor Diego de Urbina, con la que contrae matrimonio en 1588 tras haberla raptado con su consentimiento antes de salir desterrado de Madrid. Con ella vive en la capital del Turia⁵, donde perfecciona su fórmula dramática viviendo en un ambiente teatral efervescente y asistiendo a las representaciones de grandes ingenios, entre ellos Francisco Agustín Tárrega, Gaspar de Aguilar, Guillén de Castro, Ricardo de Turia y Carlos Boil. En el otoño de 1595 Isabel muere de puerperio al dar a luz a su hija Teodora, y en este mismo año, finalmente, llega el deseado perdón con consecuente levantamiento del destierro. Lope regresa a Madrid donde es ya famoso y admirado como autor teatral y donde se le ofrece una nueva pasión, Micaela de Luján, la Celia o Camila Lucinda de sus versos, mujer bella pero inculta y ya casada, con la que mantiene relaciones hasta 1608 y de la que tendrá cinco hijos, entre ellos, los predilectos Marcela y Lope Félix.

En 1598 contrae segundas nupcias, tal vez por dinero, con Juana de Guardo, que se dice ser una mujer poco agraciada y vulgar al parecer, pero hija de un adinerado abastecedor de carnes de la Corte. Se cuenta que ella llevó en dote al matrimonio una cantidad muy respetable, más de veintidós mil reales de plata, y que fue un matrimonio por interés. Esto le causó frecuentes ataques por parte de los demás escritores, por lo general, fruto de envidias y maledicencias. Juana le dará un hijo, sin embargo muy querido, Carlos Félix, y tres hijas. Por eso, durante bastantes años, Lope se divide entre los dos hogares, entre Madrid y Sevilla, donde vive su doble familia, y se divide entre un número indeterminado de amantes⁶; en consecuencia, para sostener esta vida y sustentar tantas

⁴ Blecua, 1981, p. 14.

⁵ Se trata de la ciudad de Valencia que está situada a orillas del río Turia.

⁶ Muchas de ellas actrices, como da fe el proceso legal que se le abrió ante la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, por andar amancebado en 1596 con Antonia Trillo de Armenta, actriz viuda con la que tuvo ilícitas relaciones; también se conocen los nombres de otras amantes, por ejemplo, Marina de Aragón y Jerónima de Burgos.

relaciones e hijos tanto legítimos como ilegítimos, trabaja muchísimo, llegando a escribir de manera torrencial sus obras.

En 1612 Carlos Félix de siete años muere de fiebres y Juana, que sufre frecuentes enfermedades, muere en 1613, al dar a luz su hija Feliciano. Así, Lope toma una decisión impulsada por la muerte de sus queridos: refugiarse en la piedad y en la soledad. Son años de una profunda crisis existencial, tantas desgracias le afectaron emocionalmente, y le llevaron a tomar una decisión trascendental, a inclinarse hacia el sacerdocio, y el 24 de mayo de 1614 finalmente se ordena sacerdote. Durante este período, Lope emprende un análisis de su vida en que intenta buscar una salida a sus hábitos en los amores con el deseo de convertirse en una persona que merezca el cielo. La expresión literaria de esta crisis y sus arrepentimientos son las *Rimas sacras*, publicadas en 1614, y las numerosas obras devotas que empieza a componer. Poco dura su castidad, sólo dos años, 1614 y 1615, y además de la relación con una comedianta durante su viaje a Valencia de 1616, tiene el último gran amor de su vida en otra mujer, casada y muy joven. Se trata de Marta de Nevaes, que cuando se conocieron tenía apenas veintiséis años mientras que el poeta rondaba los cincuenta y cuatro. Ella goza de una singular belleza, tiene afición al arte y anima a Lope a proseguir su carrera literaria y a experimentar nuevos géneros. Estos amores sacrílegos, dada su condición de sacerdote, se divulgan muy pronto y no tardan en aparecer críticas mordaces.

Lope empieza a meditar profundamente sobre su vida, vive la parte más dramática de su existencia y llega a algunas conclusiones inquietantes, escribiendo en una carta de 1617:

Yo he nacido en dos extremos, que son amar y aborrecer; no he tenido medio jamás [...]. Yo estoy perdido, si en mi vida lo estuve, por alma y cuerpo de mujer, y Dios sabe con qué sentimiento mío, porque no sé cómo ha de ser ni durar esto, ni vivir sin gozarlo [...].⁷

Se trata de la confesión de un hombre más humano y atormentado, que había luchado toda su vida para vencer sus flaquezas, y que se dió cuenta que, ni siquiera al abrazar el estado de sacerdocio, habría logrado su objetivo.

En 1621, o quizás algo antes, Marta o Amarilis como él la llama en los textos literarios, pierde la vista, lo que será el prólogo de otra serie de desgracias familiares: en 1628 ella sufre ataques de locura y muere en 1632; en 1634 muere también su hijo Lope Félix, ahogándose al pescar perlas en la isla Margarita, y el mismo año su querida hija

⁷ Amezuá, 1941, p.282.

Antonia Clara, de sólo diecisiete años, se fuga de casa con un galán, llevándose joyas y dinero.

Sus desdichas terminan sólo con la muerte, que le sobreviene en el agosto de 1635, cuando cuenta setenta y tres años. Se dice que murió besando un crucifijo, rodeado de numerosos amigos, y que su muerte fue sentida por la mayoría de los españoles, tanto que una inmensa muchedumbre acudió al entierro y fueron casi doscientos los autores que le escribieron elogios que fueron publicados en Madrid y Venecia.

Durante su vida, sus obras obtuvieron una mítica reputación: «es de Lope» fue una frase utilizada frecuentemente para indicar algo que era excelente, lo que no siempre ayudó a atribuir sus comedias correctamente; e incluso la frase «cuando Lope quiere, quiere», nos demuestra que él había llegado a ser un mito, una leyenda entre el público de la época. Él conoció en vida la mayor popularidad que jamás puede haber alcanzado autor alguno; al respecto cuenta su discípulo Juan Pérez de Montalbán, que será su primer biógrafo, en su *Fama póstuma a la vida y muerte del Doctor Frey Lope de Vega Carpio*, impreso compuesto para enaltecer la memoria del Fénix.

Cabe añadir, como sostiene Pellicer en su *Panegírico*, que Lope gozó sin litigio la fama en la mocedad, pero le aguardaban las contradicciones para la vejez; de hecho en los últimos años de su vida el favor del público parece haberse complacido más en las obras de nuevos ingenios que en las del viejo creador del teatro español, y también el aplauso y protección de las esferas oficiales, como veremos a continuación, buscó de preferencia otros dramaturgos para darles sus encargos. Así, el autor habrá conocido en la última época de su vida la amarga sensación de quedar suplantado por otros jóvenes artistas. No poco le habrá dolido esta desventura que venía a sumarse a las desdichas privadas que ennegrecieron y llenaron de amargura sus últimos días.

No obstante, propio en los últimos años de su vida encontramos una marcada personalidad literaria. De hecho, fue en plena madurez y bajo el signo del desencanto que compuso las que pueden considerarse sus obras maestras. Como frontera inicial de este ciclo puede fijarse el año de 1627, en el que Lope entrega su primer testamento. Su actitud y las circunstancias biográficas dan unidad y sentido a esta etapa en que nuestro autor adquiere una extraordinaria lucidez, una renovada dignidad, y una aceptación de la vida tal y como fue. El testamento, redactado de su «mano y letra», no es una pieza escrita por una súbita enfermedad, y por eso se entiende que el poeta empieza a plantearse el tema de su edad y de su muerte, es decir, él sabe que sus días no pueden ser muchos, como camina hacia los sesenta y cinco años. Además, ese mismo año, muere también un amigo y vecino

suyo, y esto le hace reflexionar sobre la cercanía de la muerte y le hace preguntarse qué hará Dios de él.

La etapa que va desde 1627 hasta 1635, año de su muerte, comúnmente designada como ciclo de vejez o «*de senectute*», como la bautizó en su estudio fundamental Juan Manuel Rozas⁸, es la culminación del saber literario de Lope de Vega, tanto en el teatro como en la lírica y la prosa. Rozas no abordó, para caracterizar este ciclo, la obra dramática del Fénix, sino una veintena de textos poéticos, algunos de ellos verdaderamente magistrales, escritos entre el verano de 1631 y el de 1635, y que resultan necesarios para encontrar a ese hombre que vive la parte final de su existencia. Lo que Rozas destaca es que Lope, a finales de 1630, en una famosa carta escrita al Duque de Sessa, del cual es confidente y asesor, ya manifiesta un grave acento de senectud. En ella se evidencia que tres preocupaciones le acucian: la cercanía de la muerte; el proyecto literario de no seguir escribiendo para los corrales, sino de ocuparse de una literatura culta y grave; y el problema económico, dependiente de los otros dos, tanto que el viejo Lope pide acogerse públicamente al servicio del Duque, por medio de un salario, y quizás como capellán. Las frases esenciales de la epístola son:

Ahora, Señor Excmo., que con desagradar al pueblo dos historias que le di bien escritas y mal escuchadas, he conocido, o que quieren verdes años, o que no quiere el cielo que halle la muerte a un sacerdote escribiendo lacayos de comedias, he propuesto dejarlas de todo punto, por no ser como las mujeres hermosas, que a la vejez todos se burlan de ellas, y suplicar a V. Ex^a. Reciba con público nombre a su servicio un criado que ha más de veinticinco años que le tiene secreto; porque sin su favor no podré salir con victoria de este cuidado, nombrándome algún moderado salario, que con la pensión que tengo ayude a pasar este poco que me puede quedar de vida. El oficio de capellán es muy a propósito [...] y que sepan que V. Ex^a. es mi dueño, si algunos lo ignoran, y que tuvo la casa de Sessa otro Juan latino blanco, más esclavo que el negro.⁹

Los problemas económicos, si nunca graves y tal vez exagerados por Lope, no dejan de preocuparle; están relacionados con el futuro de sus hijos, los cuidados a Marta que se vuelve ciega y sufre frecuentes enfermedades, y la amistad con el Duque de Sessa que, de una manera u otra, le cierra el paso hacia las mercedes palaciegas. Además sobrevienen otros hechos, como el incumplimiento del Duque en pagar la dote de religiosa de Marcela,

⁸ Me refiero al trabajo titulado: *Lope de Vega y Felipe IV en el «ciclo de senectute»*, 1990.

⁹ Vega, 1985, pp. 285-287.

su desvío momentáneo, y la aparición de numerosos rivales en el teatro, hecho esencial en la configuración del ciclo de senectute.

Sin duda alguna, fue propio el empuje del éxito de los dramaturgos más jóvenes uno de los argumentos fundamentales en la toma de su decisión de abandonar el teatro. Lope venía manifestando su recelo ante la presión de los nuevos dramaturgos desde hacía años, dentro del marco más amplio de su crítica al culteranismo y de su enfrentamiento con Gongora y sus seguidores. Él se siente incómodo ante la presencia de los nuevos artistas, que define "pájaros forasteros" que hurtan el sustento a los domésticos, y los critica no sólo por razones estéticas, sino porque se ve rechazado por el público, o desplazado por éstos que siguen siempre las novedades y son incapaces de invenciones originales y propias. Lope, en varias ocasiones, reivindica la creación de una verdadera carta de navegar para escribir comedias, que ha facilitado el camino a los demás que le han seguido, y recomienda una estética armoniosa y clara contra la opacidad de sus competidores. Desde la conciencia de su originalidad, de su genio, y la ruptura de los preceptos, él construye su imagen como dramaturgo de su tiempo, frente a los nuevos.

De todas maneras, Lope intenta consolidar y mantener su prestigio entre la generación posterior y ante los nuevos valores. Así, a partir de 1627, se abre un nuevo capítulo de su lucha por conseguir el mecenazgo¹⁰, verdadera obsesión que había marcado la vida y la obra de Lope, sobre todo en sus últimos años. Obsesión que J. M. Rozas nos presenta en su trabajo sobre la última etapa de nuestro autor, mostrando la cara más humana de un artista escindido entre desengaño y adulación en su deseo por conseguir que la Corona lo acogiese bajo su protección. El tema del mecenazgo literario se plantea como elemento fundamental para el entendimiento de la vida y la obra de Lope; el mismo Rozas escribía: «La literatura del siglo XVII tiene como límite trágico para el oficio del escritor el mecenazgo, como en otros ha tenido la sumisión a la censura»¹¹. El mecenazgo nobiliario como aspiración a una anhelada situación de estabilidad económica por parte del escritor pesó de manera determinante sobre una parte de la producción dramática del siglo XVII, porque marcó la andadura de muchos de los artistas del Siglo de Oro que lucharon por

¹⁰ Lucha que ya había empezado en los años anteriores, como había expresado en mayo de 1620, al dar cuenta, en una carta al Duque de Sessa, de una fiesta palaciega para la que había escrito una comedia en colaboración con Mira de Amescua. En su misiva Lope reflexionaba, desde su propia experiencia de las servidumbres sociales de su época, sobre la condición de los poetas, queridos y despreciados, utilizados y olvidados. Expresaba en tono jocoso lo que años después manifestó en un tono más melancólico. Una en serio y otra en broma, ambas reflexiones son testimonio de esa lucha tensa que Lope sostuvo por alcanzar el mecenazgo de los poderosos.

¹¹ Rozas, 1990, pp. 128-129.

entrar en las redes clientelares de la nobleza más poderosa. Sin embargo, la Corte ejercía de verdadero polo de atracción de artistas a la búsqueda de mayor fortuna.

Hay que tener en cuenta dos cosas importantes en la cuestión del mecenazgo: primero, la del encargo de piezas para circunstancias concretas, que proporcionaba unos beneficios puntuales; segundo, la obtención de la protección nobiliaria por parte del artista, que convierte sus obras en un objeto cultural con valor de trueque en el mercado cortesano, permitiéndole conseguir el *status* de protegido de un señor, con todos los beneficios que conllevaba, entre ellos puestos en la corte, capellanías, cargos, rentas, y regalos. No hay duda de que, en esa carrera por obtener la protección, todo podía ser útil, desde un panegírico hasta una dedicatoria, desde la simple mención de un linaje en una comedia a la transformación en argumento teatral de las hazañas de la familia de un influyente señor. En definitiva, el mecenazgo es un instrumento que permite lograr el reconocimiento de los méritos, la visibilidad en la sociedad cortesana, y la estabilidad económica, pero, como en cada cosa hay el reverso de la medalla, es decir que el encargo puede modificar y condicionar el producto dramático, pues al autor se le imponen condiciones específicas muy estrictas.

De todas maneras, Lope, que en los últimos años vive dramáticamente su alejamiento de Palacio, cuyo sentimiento de abandono expresa en muchas ocasiones, no renuncia a su deseo, y busca el anhelado mecenazgo por el lado eclesiástico. Él decide poner en acto una estrategia: dedica su libro de 1627, *La Corona trágica*¹², a Papa Urbano VIII, que le contesta a la dedicatoria con una carta afectuosa, le hace doctor en Teología, y le concede el título de Caballero del Hábito de San Juan. De ahí que, al menos en lo que toca a Roma, obtiene los frutos esperados. Además, dos doctorados *honoris causa* le permitirán usar el deseado "Frey" antepuesto a su nombre. Se prepara, así, para su cambio de imagen; empieza a presentarse como el más famoso de los escritores, y a la vez, como un ingenio humilde, admirador de todos y maestro de los más jóvenes.

En los años posteriores, le vemos ocupado en encargos literarios ligados al mundo de la Iglesia o cercanos a ella; de todos modos, se trata de encargos ocasionales que sí le daban prestigio, pero no resolvían definitivamente su situación, eran más honoríficos que productivos.

En 1629 se hace de nuevo pretendiente ante la Corona como Cronista Real, y tras fracasar, porque el cargo lo obtiene su adversario Joseph Pellicer, solicita otro oficio o

¹²Poema sobre la vida de la católica devota María Estuardo, reina martir de Escocia.

ayuda a finales de 1630. De ahora en adelante vuelve a la carga para pedir cualquier cargo relacionado con Palacio; esta petición, que se le niega y que no se realizará ni con su muerte, va a obsesionarle durante el lustro que le queda de vida.

Las causas fundamentales del desvío de la Corte, o del poder en general, para con el dramaturgo, son seguramente de tipo moral, es decir, por su comportamiento, su conducta, sus costumbres, y su fama de libertino que chocaba con su condición de sacerdote, pero también por el prejuicio de muchos gobernantes contra el teatro en general. Otra causa es la cercanía al Duque de Sessa, que militaba en filas contrarias a las de Olivares, hecho que lo llevó al destierro y al ostracismo. Y todavía, otra cosa que me parece importante es que Lope no llevaba el don delante de su nombre, no pertenecía a una familia de cierto rango, como, al contrario, pertenecían muchos de los jóvenes escritores con los que ahora tiene que competir.

Como ya he dicho anteriormente, es el 1632 el año en que Lope sufre el mayor dolor del ciclo de vejez: muere su último gran amor, Marta de Nevares, con la que había arriesgado más que por ninguna otra al afrontar un amor sacrílego en edad madura, tanto que su caso hasta había llegado a las puertas del Consejo de Castilla. Sin ella, el poeta vive un período de soledad interminable, de sincero dolor, de resignación, y sigue quejándose ante la falta de premio de sus pretensiones. Las desgracias no terminan aquí, de hecho, en los últimos meses de su vida le esperan la muerte por naufragio de su hijo y la seducción de su hija Antonia Clara por un noble de la camarilla del Conde-Duque con consiguiente fuga de la casa paterna.

Resumiendo, en el trabajo de Juan Manuel Rozas nos viene descrito este ciclo de senectud, enclavado entre 1627 y 1635, moviéndose en diversos planos: el primero estrictamente personal, que nos lleva a la casa de Lope que tiene sesenta y cinco años y convive con Marta de Nevares que aún no ha cumplido los cuarenta, la locura de ella, su ceguera y su muerte, la enfermedad de él, su soledad y la muerte de su hijo.

El segundo es el de las necesidades económicas unidas a las necesidades de un mecenazgo público que le garantice seguridad para estos últimos años; como ya he recordado, Lope en muchas ocasiones intenta aprovechar para hacerse grato a la Corte, pero a medida que comprueba que sus intentos son inútiles, va revolviéndose hacia una actitud crítica. La falta de reconocimiento cortesano tiene un precio muy alto, pues trae como consecuencia la renuncia a trabajos más nobles para entregarse a obras de entretenimiento de las que paga el vulgo. Pero, como es notorio, por aquel entonces era la Corte, y no el mercado, quien debía conceder el prestigio y la nobleza.

El último plano que evoca Rozas es el de la rivalidad entre Lope y los escritores cercanos a Palacio y mucho más jóvenes que él, nacidos en torno a 1600, pertenecientes a familias nobles y, en general, universitarios. La *Égloga a Claudio*¹³ es un manifiesto contra el éxito de estos jóvenes que se rebelan contra él, a pesar de deberle los principios de su arte. Y basta leer las *Églogas Amarilis y Filis* o las *Rimas de Tomé de Burguillos* para tropezar con las críticas agudas de Lope.

En lo esencial, el Lope de estos años es un hombre amargado que intenta alejarse del mundo del teatro, y que subraya su frustración al tener ya pocos encargos palaciegos. Amargura que le hará dedicarse a trabajos más serios y profundos siendo su interés adquirir el puesto de Cronista Real. Por lo tanto, como consecuencia inevitable, la misma variedad de subgéneros teatrales que él adopta disminuye de forma considerable con respecto a las fases anteriores. Según el testimonio de las cartas al Duque de Sessa y el de su amigo y discípulo Juan Pérez de Montalbán, Lope hubiera querido dejar de escribir para el teatro, y si lo siguió haciendo fue porque su estrategia para asegurarse un mecenazgo real o nobiliario que pudiera poner a cubierto sus últimos años fracasó. Por eso, no hubo más remedio que seguir escribiendo para los corrales.

Hasta ahora mi trabajo se ha planteado comenzar a desbrozar el terreno de la última etapa de la vida y obra de Lope por medio de un análisis minucioso de los hechos más importantes de su existencia, sin embargo, hechos significativos en la formación de las características de la totalidad de su producción. Por este motivo, considero llegado el momento de abrir un breve, pero necesario, paréntesis acerca de las fases anteriores de su producción, o mejor de la división en tres etapas identificadas en la trayectoria teatral de Lope, que son el “Primer Lope”, comedias compuestas entre 1580 y 1604; a partir del “Arte nuevo”, comedias compuestas entre 1604 y 1627; y el ciclo “*de senectute*”, comedias compuestas entre 1627 y 1635, ciclo ya ampliamente tratado por lo que se atiene a su

¹³ A este propósito me parece interesante el trabajo de Juan Manuel Rozas, *El género y el significado de la Égloga a Claudio de Lope de Vega*, 1990, pp. 169-196. Aquí se subraya como Lope utiliza muchas veces epístolas a amigos para defenderse de críticas a su vida y obra, y para autoelogiarse, sin evitar de llegar a la polémica y a la sátira. Todos los datos que el dramaturgo ofrece están organizados en un discurso de afirmación y defensa de su teatro, pero en un momento en que ya el éxito popular le interesa mucho menos que su pretensión palaciega. Él insiste en la humildad de su vida, en el valor renovador de sus escritos y en la tendencia de ser imitado por otros poetas que luego lo murmuran. En lo esencial, la égloga está planteada desde una dialéctica juventud-senectud, que se desarrolla por tres caminos: Lope joven/Lope viejo; escritores jóvenes/Lope creador de la comedia nueva; vida y obra de Lope al servicio de su nación y de la Corona/menosprecio de él, viejo, por parte de la Corte. De todo ello, el conde Claudio es un testigo excepcional, sobre todo en los años en que están desapareciendo los familiares y amigos más queridos, él es el más antiguo amigo que le queda, y que puede testimoniar, hasta con parcialidad, sobre su vida.

biografía y a los hechos fundamentales que han marcado estos últimos años de la vida de nuestro dramaturgo, hechos económicos, existenciales y morales. Ahora bien, en las páginas que siguen me centraré en los aspectos relativos a las diferentes características de sus obras teatrales en las tres etapas de su producción.

Lope comienza a escribir sus comedias hacia 1580, la primera conservada es *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe*, fechada por Morley y Bruerton entre 1579 y 1583. Obviamente, el 1604 es la fecha que marca el final de esta primera etapa en su producción teatral porque el inicio de la publicación de las *Partes*¹⁴, supone el reconocimiento del éxito alcanzado por la comedia nueva lopesca. Durante este período inicial, compone aproximadamente la mitad de las comedias conservadas en la actualidad y que consideramos auténticas suyas sin duda alguna, de las cuales la gran mayoría son cómicas, aunque se puedan encontrar otros géneros dramáticos. Se trata de una época de tanteos, en la que Lope ensaya con más o menos éxito los rasgos fundamentales de lo que luego será su arte nuevo de hacer comedias: articulación de la intriga y de los personajes supeditados a la acción, haciendo hincapié en algunos tipos cómicos como la denominada “figura del donaire”¹⁵.

Se produce durante esta etapa la constitución progresiva de los rasgos genéricos de las diferentes variedades y modalidades de la comedia. Al inicio de su producción dramática, Lope cultiva con cierta predilección la denominada comedia palatina, por estar ambientada entre la alta nobleza en la corte o en algún palacio como principal escenario, y la comedia urbana, más tarde llamada de «capa y espada», que suele estar ambientada en

¹⁴ Como es sabido, en la época, las obras dramáticas solían agruparse en las llamadas "Partes", volúmenes en que se agrupan por lo general doce comedias para su edición. Baste con recordar que, entre 1607 y 1647 se han publicado veinticinco tomos de Partes que recopilan las comedias de Lope, él que sólo tomó las riendas de la edición de su propia obra a partir de la Parte IX en 1617 y hasta su muerte en 1635 cuando ya había dejado en imprenta las Partes XXI y XXII.

¹⁵ También conocido como "gracioso", es uno de los personajes comunes de la comedia lopesca. En efecto, Lope fue el creador de esta figura que tuvo una enorme fortuna en el teatro del Siglo de Oro. Su primera aparición fue en la comedia *La Francesilla* (1596) donde encontramos el lacayo Tristán que tiene todas las características de este personaje, y de ahí pasó a sus demás obras y a las de los dramaturgos de su escuela, aunque el vocablo "gracioso" con el significado de personaje cómico teatral aparece sólo hacia 1620. Sus características son: la comicidad, para contentar al espectador vulgar de los corrales; el origen plebeyo; la servidumbre hacia un noble o un galán, con quien vive en una especie de simbiosis, y del que a veces es amigo o confidente; la lealtad, que no le hace rebelar ni traicionar a su señor; el ingenio, con que saca de apuros al noble al que sirve; la cobardía, que contrasta con la valentía de su amo; el realismo y pragmatismo, que le hace amar todo lo material, sobre todo el dinero.

Miguel Herrero, en *Génesis de la figura del donaire* (1941), desarrolla una tesis interesante que sostiene que la figura escénica del "gracioso" se forma de tres elementos o ingredientes sacados de la realidad cotidiana de su época: el primer elemento es un tipo de criado confidente y camarada de su señor; el segundo elemento es el hombre de placer o bufón; el tercer elemento es el sentido prosaico, económico y positivista del vulgo que Lope ha concentrado en esta figura para dar más realce al sentido caballeresco del galán, figura central de la comedia.

escenarios urbanos y protagonizada por la nobleza media, damas y gentilhombres simplemente. Hace falta recordar que en Lope literatura y vida van a estar muy unidas, y propio su vida itinerante entre Madrid, Valencia, Toledo y Sevilla quedará reflejada en las comedias de ambiente urbano de estos años, pues serán los escenarios de la mayoría de ellas. Con más retraso, Lope comienza a escribir comedias de ambientación histórica, aunque no mucho después serán las comedias “historiales” uno de los géneros más característicos de su teatro, sobre todo aquellas comedias ambientadas en la historia castellana y española. Durante su etapa inicial, cultiva algunos subgéneros de la comedia, muy específicos por su temática, que prácticamente no vuelve a desarrollar en la trayectoria posterior de su teatro. Así ocurre con las comedias de ambientación bucólica protagonizadas casi exclusivamente por pastores y herederas de la tradición renacentista de la égloga.

Siguiendo a Joan Oleza, el mejor conocedor del teatro del primer Lope, podemos distinguir dos direcciones alternativas dentro del *corpus* de la Comedia Nueva, entendida como macrogénero; estas son los géneros cómico y el trágico. El primero, que más abunda en esta primera etapa, se caracteriza por explorar las posibilidades de juego a que pueden ser sometidos los límites de la vida en sociedad para regocijo de los espectadores, y por abrir el territorio de la imaginación y del enredo. El segundo, trágico o tragicómico, se caracteriza por pretender interesar al público en las enseñanzas convenientes al buen regimiento de los ciudadanos y por ser el territorio de la ejemplaridad, de la controversia, del adoctrinamiento, y también de la interrogación sobre la condición humana. A su vez, ambos se presentan en una variedad de subgéneros, que presentan rasgos definitorios y reconocibles por los espectadores. Por ejemplo, pertenecen al género cómico las comedias urbanas, picarescas, palatinas, pastoriles y novelescas; por otro lado, en el ámbito del drama¹⁶ se incluyen la materia mitológica, caballeresca, palatina, histórica e incluso hagiográfica.

Después de 1604, el “arte nuevo” de hacer comedias aparece perfectamente consolidado en la trayectoria del teatro lopesco, tanto en la teoría como en la práctica. La segunda etapa es la del Lope triunfante y orgulloso de sus trabajos; en efecto propio en estos años y precisamente en 1609 da a la imprenta el *Arte Nuevo de hacer comedias*, donde se observa la toma de conciencia de la importancia de su teatro.

¹⁶Para Oleza, la palabra "drama" viene a ser una obra teatral donde el tono y la atmósfera son trágicas, o la comicidad está ausente.

Durante este período Lope acerca sus aspiraciones cortesanas a la profesión de dramaturgo y a un proyecto de vida estable, llegando a comprar en 1610 una casa, vista como conquista de una meta tan deseada. Son años de autoafirmación como dramaturgo pero también de anhelos cortesanos, y desde la perspectiva de su escritura teatral es evidente cómo algunas líneas anteriores perduran, otras se abandonan, otras cambian y otras nuevas surgen. Seguramente, lo que se observa es el triunfo de los dramas frente a las comedias, con la primacía de la materia histórica y la aparición del conflicto dramático del villano. Aunque menos numerosas, las comedias cómicas tienen sus mejores representaciones en las urbanas y en las palatinas, mientras que las pastoriles desaparecen por completo. En general, se van estilizando y acercando al esquema dramático de las urbanas, siendo más verosímiles y perdiendo el tono de insolencia con respecto a las primeras comedias. Asimismo el agente de comicidad se limita exclusivamente a personajes subalternos, cuales son los criados.

En cuanto a los dramas, lo que llama la atención es que los caballerescos y los mitológicos sólo aparecen al final del período y están ligados al encargo de algún noble; la materia palatina está presente en su tratamiento dramático; y sin embargo, el grupo más numeroso de dramas lo constituyen los historiales, donde destacan dos líneas fundamentales: las comedias de santos y los dramas de la historia de España. A este respecto, dedicándose a esta última tipología, es significativo el deseo de Lope de alcanzar la plaza de Cronista Real, que nunca acabará consiguiendo. Tienen una ambientación histórica los dramas de la honra villana, que son los más característicos del período; en ellos hay una orgullosa reivindicación de la condición campesina de los villanos, en especial de su dignidad. Los conflictos explorados son los que enfrentan señores y vasallos, situando a este grupo de obras fuera de la ideología dominante, y asumiendo el pensamiento de los labradores propietarios. Se trataba de un hecho insólito en el teatro europeo de la época porque «el labrador, el villano, contra todo precepto y "decoro" irrumpe como protagonista de la acción trágica escapando a aquel "rincón cómico" en el que la poética clásica lo tenía reducido».¹⁷

En lo esencial, durante el período de madurez Lope compone las comedias que son más conocidas y relevantes en la actualidad. Sobre todo, las dos primeras décadas del siglo suponen la culminación dentro de la trayectoria ascendente de su teatro.

¹⁷ Oleza, 1997a, p. LI.

El último período del teatro lopesco, que ya sabemos enmarcado entre 1627 y 1635, está condicionado por algunos cambios en la moda o en los gustos escénicos que se desarrollan en tiempos de Felipe IV, gran favorecedor e impulsor del teatro cortesano al que Lope se muestra poco aficionado. Los cambios en los gustos escénicos propician un mayor interés por las tramoyas y por las mutaciones escénicas, por la espectacularidad de la puesta en escena frente a la pobreza de recursos escénicos que había sido la característica de los primeros corrales. Parece que Lope no se adapta gustosamente a la nueva moda, lo que determina su progresivo alejamiento de la escritura teatral. Son años marcados por su voluntad de continuar con sus aspiraciones de ser Cronista Real, por sus producciones cortesanas y por la activación de su vida cortesana.

Es evidente que en estos años Lope menguó su dedicación al teatro; se podría calcular un conjunto de veintitrés obras, que con respecto al período inmediatamente anterior, el que transcurre entre 1615 y 1626 y del que se conservan unas setenta y ocho obras, es sintomático del hecho que su producción disminuye considerablemente. La escasez de su vena dramática va emparejada con el primor de su escritura, y además con la consciencia de la menor aceptación de sus comedias por el público, ahora atraído por los jóvenes escritores que empiezan a triunfar.

La variedad de géneros, claramente reducida, se centra en unas pocas opciones cultivadas con asiduidad: el género palatino y la comedia urbana, también llamada «de capa y espada». Este último grupo consta de siete piezas, entre las que destacan: *La moza del cántaro*, *Por la puente Juana*, *La noche de San Juan* y *Las bazarrias de Belisa*.

La materia palatina, a su vez, está representada, entre dramas y comedias, en otras tantas obras: *Porfiando vence amor*, *La boba para los otros y discreta para sí*, *Del monte sale quien el monte quema*, *¡Si no vieran las mujeres!*, *El castigo sin venganza*, *Más pueden celos que amor*, y *La hermosa fea*. La dedicación a estos tipos de representaciones marca la propuesta del último Lope, los géneros palatino y urbano representan los signos de identidad más específicos de este período.

En este contexto, hace falta mencionar también las representaciones por encargo para palacio, otro aspecto caracterizante de la última etapa de su producción. Se trata principalmente de tres dramas, lógicamente de menor importancia en la definición del último Lope, pero de digna mención: *La noche de San Juan*, representada la noche del 24 de Junio de 1631 en el jardín del Conde de Monterrey, en una fiesta promovida por el Conde Duque de Olivares, a la que asistió la familia real. La citada comedia presenta el esquema compositivo y la técnica dramática de las comedias urbanas concebidas para los

corrales, y la disposición del público, cortesanos y Reyes, es objeto de un tratamiento escenográfico de fasto. *El amor enamorado*, cuyas circunstancias precisas de encargo y representación se desconocen, fue fechada aproximadamente entre 1625 y 1635, lo más probable en 1630 por Morley y Bruerton. Por último, *La selva sin amor*, representada en Alcázar en 1629 y considerada como la primera ópera española, porque casi interamente cantada, representa una obra de ingeniería escenográfica y de espectacularidad que no tiene nada que ver con el modelo de teatro pobre. Estas últimas dos obras se corresponden por su materia literaria con la tradición mitológico-pastoril, tradición cortesana de fasto teatral.

Ahora, regresamos a las verdaderas opciones dramáticas de la senectud de Lope. Empezamos por la tan amada comedia urbana, que sin lugar a dudas es el género más constante en la entera producción de Lope, desde la primera hasta la última época, aunque sus rasgos y sus conflictos se modifican con el tiempo. La mayoría de ellas están ambientadas en un Madrid de damas y caballeros pertenecientes a la clase media, presentan un estilizado y acentuado realismo costumbrista, y una trama que nos introduce en el interior de los hogares, en el espacio doméstico y a veces íntimo de las damas, donde transcurren las acciones: pormenorizados coloquios entre mujeres, desdenes, bizarrías, celos, arrogancias, ocultaciones, mentiras y engaños. Todo esto es fruto de las dinámicas del juego de amor, que es lo que mueve la acción, aquí definido como juego entre repulsión y atracción, posiciones que tienen que adoptar los jugadores a la busca de ganar la partida.

Por lo que se atiene a la materia palatina, también este género está muy presente en el Lope de la senectud; en relación a este argumento, de gran interés es el trabajo de Joan Oleza sobre el Lope de los últimos años y la materia palatina, el cual evidencia que este género parece decantarse por un conflicto más dramático que cómico, a diferencia de lo que pasa en el primer Lope, que asumió la herencia de la tragedia palatina con la tendencia a reconvertirla en tragicomedia. El primer Lope utilizó el universo palatino para mudarlo de trágico en cómico, y le confió unas misiones: las de choque, de ruptura y de avanzadilla. En el Lope de el "arte nuevo" la hegemonía del frente cómico se desplaza al subgénero urbano y las comedias palatinas decaen de su condición hegemónica, de punta de lanza de las innovaciones; en este período se inicia un cierto trasvase de la materia palatina desde las comedias a los dramas, se empieza una especie de proceso de dignificación literaria, ensayando una ambientación pseudohistórica, que sin remitir a personajes o a acontecimientos propiamente históricos, utiliza nombres y lugares que evocan otros que realmente fueron históricos. La contaminación de lo maravilloso, característico del género

palatino, por guerras, personajes y acontecimientos de resonancias históricas, tiende a provocar un acercamiento de lo imaginado a la experiencia de los espectadores. De esta manera, en los últimos años parece reactivarse la fórmula dramática que Lope había aprendido de los dramaturgos valencianos, pero que practicó poco en su primera época, más interesado por verter en clave de comedia que de drama los conflictos típicos de estas obras: la lucha por la privanza, la desigualdad de condición y de estado, los agravios al honor de la sangre y los desórdenes morales del poder. Como he señalado antes, Lope, en la última etapa de su producción, produjo un total de siete obras dedicadas al género palatino que prefirió desarrollar en torno a un conflicto más dramático que cómico, de hecho la mayoría de ellas, es decir cinco, son dramas, mientras que las restantes dos son comedias.

Las dos piezas que presentan un esquema de comedia, son *La hermosa fea* y *Más pueden celos que amor*, dado que los protagonistas trazan enredos complicados para conseguir obtener a la dama o al galán que se han fijado por objetivo al comienzo del texto. Estas piezas, de desarrollo cómico, presentan sensibles diferencias con los dramas, ante todo, porque es evidente un juego de roles bastante reducido, representado por uno o dos galanes, dos damas, los correspondientes criados, y otros personajes más prescindibles: una autoridad real y autoridades de tipo medio. Al contrario, lo que hace falta notar es que en los dramas, además de los personajes de base, es fundamental e imprescindible la representación del poder, generalmente el Rey, la presencia de altos cargos, y la presencia de una componente rural de labradores.

Por lo que se atiene a los cinco dramas, cuatro enmarcan sus historias en un cuadro de intrigas y de lucha por el poder político, se trata de *Porfiando vence amor*, *La boba para los otros y discreta para sí*, *Del monte sale quien el monte quema*, *El castigo sin venganza*. La excepción la representa *¡Si no vieran las mujeres!*, porque es más cercana al esquema de la comedia, pues el eje de la acción es amoroso, y por eso hay una serie de obstáculos, sobre todo los celos que provocan varias peripecias por la captura de la persona amada. En realidad, en esta pieza, podría haberse dado un conflicto grave, pues se describe el enfrentamiento de un noble y su Rey por el amor de una dama, pero Lope no está interesado en esta posibilidad. En efecto, se ve que Lope no quiere provocar conflictos verdaderamente serios en la manera en que hace actuar a los protagonistas, por ejemplo cuando, al descubrir que el noble a su servicio es su rival en el amor de la mujer, el emperador no se enfurece ni se resiente de las mentiras que le cuenta su servidor; él no se presenta como un tirano libidinoso, sino como un monarca caprichoso que juega al cortejo

sin demasiada convicción y sólo por cumplir con las convenciones de la sociedad cortés. Al final, se puede concluir que todas las secuencias típicas de estos dramas palatinos, como el destierro, el perdón y la reconciliación reales, e incluso los disfraces que funcionan más como un juego que otra cosa, aquí son puramente accesorios.

El breve análisis que he desarrollado hasta ahora acerca de la materia palatina y urbana será profundizado en el segundo capítulo de mi tesis, donde me fijaré en un estudio detenido del *corpus* elegido a partir del género a que pertenecen las comedias estudiadas. Después de estas aclaraciones, necesarias para obtener un cuadro general de la situación, volvemos a lo que es el tema fundamental de este capítulo, la presentación del último Lope. A la hora de analizar la actitud de Lope en los últimos años de su vida, que es el período que más nos interesa, he llamado la atención sobre los trabajos interesantes de Juan Manuel Rozas y de Joan Oleza, cuyos estudios e investigaciones han sido de gran eficacia en el desarrollo de nuevas perspectivas críticas y de estímulos del pensamiento en el ámbito de los trabajos sobre Lope de Vega; se trata de documentos ineludibles para el estudio de este período. No deja de ser significativo que, en este panorama, se configuran también líneas alternativas o en oposición a los pensamientos tradicionales, baste con recordar la estudiosa María Grazia Profeti que replica críticamente a la caracterización del ciclo de senectud propuesto por Rozas. Ella afirma que no se puede pintar sólo la figura de un Lope amargado y frustrado que intenta alejarse del mundo del teatro, que se empeña en operaciones de revancha, y que menosprecia las nuevas formas teatrales junto a los jóvenes dramaturgos, sino hace falta analizar detalladamente algunos argumentos.

Primero, no es exacto decir que en estos años Lope escriba poco para el teatro, sino que desde 1625 hasta 1634 él no puede llevar a cabo la publicación de sus *Partes*, trabajo que se ve truncado ya que opera la prohibición de la Junta de Reформación¹⁸. No obstante, Lope sigue proponiendo textos suyos gracias a varias estrategias, por ejemplo insertándolos en libros misceláneos o publicándolos en Barcelona.

Pues bien, en lo que toca a su teatro no es hasta la *Parte IX* (1617) de sus comedias cuando Lope empieza abiertamente a tomar en sus manos las riendas de la publicación de sus obras dramáticas, trabajo al que el Fénix volvió a aplicarse de inmediato cuando se levantó dicha prohibición, señal de la importancia que en los últimos años de su vida siguió

¹⁸ La Junta de Reформación fue instituida por Felipe IV en 1621 para aconsejar medidas económicas adecuadas. En su reunión del 6 de marzo de 1625 propone que el Consejo de Castilla suspenda las licencias para la impresión de libros de comedias y novelas. Sólo en 1635 se reanuda la concesión de licencias y se vuelve a una situación de normalidad, aunque no desaparecen completamente las ediciones falsificadas y contrahechas. Una síntesis de estos diez años puede verse en Moll, 1974, pp. 97-103.

dando a la publicación de sus textos dramáticos. Y no obstante la muerte, sobrevenida en 1635, las *Partes XXI-XXII*, preparadas después de alzada la prohibición y ya dispuestas para la imprenta, fueron publicadas póstumamente en el mismo año de su muerte; la *Parte XXIII* de comedias fue publicada en 1638; en 1641, la *XXIV*, y en 1647 el último volumen de la colección, la *Parte XXV*.

De todas maneras, lo que María Grazia Profeti subraya es que, excluidas todas las comedias que remontan a fechas anteriores, se conservan unos cincuenta textos; se trata de una producción importante con rasgos interesantísimos y de porcentaje relevante dentro del caudal conocido del autor. La segunda reflexión de la estudiosa se atiene a las direcciones dominantes en el teatro de la década de los 30, que son: la comedia ligera o de enredo, la comedia trágica basada en el nudo del honor, y las comedias de santos o de magia. Profeti muestra, aduciendo algunos ejemplos en relación con las antedichas comedias, una experimentación de Lope en estas tres líneas. Su conclusión es que no cabe explicar al último Lope en el marco de un ciclo de senectud, sino en la evolución del modo de recepción del espectáculo teatral, con la aparición de un público que ha llegado a la plena madurez, después de una experiencia de más de cincuenta años, un público receptor ahora más experto literariamente e influenciado de los espectáculos sofisticados producidos para la Corte. Según la estudiosa, Lope, con sus experimentaciones literarias, contesta a los nuevos gustos de los espectadores. Con sus palabras:

Pero de ninguna manera se puede considerarle en estos años alejado o menospreciado por la vida teatral, que continúa presenciando en los corrales como en palacio, dejándonos algunos de sus mejores frutos.

Sobre todo continúa sus experimentaciones literarias. Un “apasionado de Lope” diría que el Fénix no ha perdido su arrollador empuje experimental; si queremos moderar la pasión con el rigor científico subrayaremos en cambio que su larga presencia en la escena teatral española le permite pasar de los heroicos comienzos del teatro a la plena madurez de un espectáculo sofisticado. Como existe un Lope pre-Lope, según estudió Weber de Kurlat, existe un Lope post-Lope, que supera su propia fórmula de inicio de siglo, y que no tiene nada de *senex*, ya que revela la fuerza de renovar continuamente su módulo, en relación con los cambios de su destinatario; un Lope que presenta plenamente las características de la comedia de las décadas maduras del teatro áureo.¹⁹

¹⁹ Profeti, 1997, p.39.

Profeti apunta a dos fenómenos de gran interés: por un lado, a la experimentación de Lope que hace que este último ciclo de producción tenga características propias; por otro a la transformación de las condiciones de recepción del espectáculo teatral. Justas observaciones, pero no absolutas. Se puede afirmar que cuando Rozas habla del último Lope adopta una frontera más precisa que la de la Profeti, cuyas fechas oscilan excesivamente, por ende, al estudiar los años comprendidos entre 1627 y 1635, si nos atenemos a la teoría de Rozas, tenemos que tomar como *corpus* de referencia las obras que Morley y Bruerton fechan propio entre estos años, y no las obras publicadas por Lope en las Partes XXI a XXV, en las que probablemente hay muchas escritas con anterioridad a 1627. Y si aceptamos este marco de referencia, se comprueban las afirmaciones de Joan Oleza que constata una disminución visible de la producción teatral de Lope en estos nueve años que abarcan desde 1627 hasta 1635 el así llamado ciclo de senectud. Utilizo el "si" porque podemos volver nuestra mirada hacia otra dirección, y decidir centrar nuestros esfuerzos en el estudio de otro período de tiempo, o más precisamente, podemos modificar el marco temporal de este ciclo, no tomando como referencia sólo los últimos nueve años de su vida, pero también los años inmediatamente anteriores a 1627. Y aquí, para entender mejor lo que significa encarar esta tarea, me permito sintetizar el estado de la cuestión. Que yo sepa, nadie parece haber estudiado este ciclo fijándose en una clasificación diferente a la de Rozas, o sea ampliando el período de tiempo que constituye esta etapa. Son años aún poco explorados y a los que voy a dedicar mi investigación, con el fin de paliar este hueco y abrir las posibilidades de iniciar nuevos emprendimientos críticos. Precisamente, voy a orientar el eje de mi interés a la producción dramática de la última etapa como línea privilegiada del análisis y como medio para avanzar sobre la problemática, producción que, vista bajo esta óptica, se amplía considerablemente. Proceso delicado y por cierto nada sencillo. Para tal fin, sólo estudiando los textos en todos los pormenores, teniendo en cuenta tanto los escritos a partir de 1627 como los compuestos con anterioridad, y procediendo con tenacia podemos preguntarnos que características presentan las piezas que Lope escribe por estos años. Dentro del estudio de su últimas piezas teatrales, merece la pena añadir que, adquieren fuerza tanto las observaciones estilísticas y temáticas, como, sobre todo, las cronológicas.

En general, el problema de los textos áureos es complicadísimo, por la multitud de impresores, los trabajos con los censores, las diferencias de tasas, las prohibiciones, los plagios, las mutilaciones, robos y otras peripecias. Un caso peculiar es el de Lope, quien, a lo largo de su azarosa vida, preparó él mismo cuidados volúmenes de sus obras, pero

permitió también ediciones extravagantes, muchas veces impresas sin su venia, deturpadas y sin corregir. La dificultad de establecer los límites de las posibles etapas en la trayectoria de la comedia lopesca se relaciona con el problema de la cronología, entre otras razones, porque escasean los estudios de carácter general sobre su teatro debido quizá al considerable número de comedias que escribe, así como a la dificultad para acceder a su lectura, habida cuenta de que el intento de editar las comedias de Lope por parte de la Academia Española, encargado en primera instancia a Menéndez Pelayo y continuado por Emilio Cotarelo, no es fácilmente accesible para el lector, a causa de la falta de criterios unitarios en la ordenación de las comedias, además de los problemas filológicos que plantea la edición académica en cuanto a los retoques introducidos en los textos de Lope²⁰.

Muchas veces se conocen las fechas de la impresión de un texto o la de su representación, pero es más que notorio que el de la representación de una comedia y el de su edición son dos momentos bien diferenciados, que se dan en etapas posteriores a la fecha en que se redacta la comedia. El proceso de edición, que se realiza habitualmente sobre copias no supervisadas por el autor, afecta tanto a la fijación del texto como a la determinación de su cronología. Cuando Lope vende su comedia para ser representada, el “autor” o director de la compañía suele realizar cambios en la misma con vistas a la representación. Estas copias modificadas del primitivo autógrafo, sin revisar por el dramaturgo, son las que suelen servir como base para las ediciones. Por lo tanto, podemos conservar más de una versión del texto dramático: la primitiva del autógrafo y la que se ha modificado para la representación. Cabe incluso la posibilidad de que el dramaturgo hubiera revisado esta última versión preparada para la imprenta, antes de ser editada. En todo caso, transcurren varios años desde que la redacta hasta que finalmente se imprime.

Para establecer la evolución dentro de las comedias de Lope, es fundamental poder fechar, aunque sea en términos aproximados, sus obras teatrales; subrayo la falta de seguridad en la datación visto que las fechas de composición de las diferentes comedias, en la mayoría de los casos, no se pueden establecer con total exactitud, y con frecuencia fluctúan durante un período de varios años.

A pesar de los problemas planteados en cuanto a las diferentes versiones de una comedia y a su datación, afortunadamente disponemos de una serie de autógrafos teatrales fechados con exactitud y de otros testimonios manuscritos que nos proporcionan también fechas sobre otras comedias. La clasificación cronológica de las comedias de Lope, con sus

²⁰ A este respecto, un trabajo básico está representado por la *Cronología de las comedias de Lope de Vega* realizado por dos estudiosos estadounidenses, Morley y Bruerton.

aciertos y desaciertos, ha orientado hasta ahora los estudios del teatro del Fénix. A partir de las comedias fechadas con exactitud, en la *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Morley y Bruerton establecen unas fechas aproximadas para el resto de las comedias, utilizando para ello el estudio de la métrica. Sabemos bien que la comedia nueva es polimétrica, se escribe en romances, redondillas, tercetos, octavas, etc.

En la ya citada *Cronología*, se realiza un catálogo de los porcentajes de las diferentes formas métricas utilizadas en cada una de las comedias; y a partir de los porcentajes, y de las comedias fechadas con exactitud, se ha podido establecer una evolución en el uso de la polimetría que sirve para fechar, en términos aproximados, la totalidad de las trescientas comedias de Lope. A pesar de las matizaciones o de las vacilaciones que se observan en dicho catálogo, se trata de un trabajo básico para cualquier estudioso del teatro de Lope, de un trabajo al que yo misma he hecho referencia.

A modo de conclusión podría decirse que sólo la sinergia entre los diferentes estudios sobre la clasificación cronológica y métrica puede ayudarnos a poner orden en la tan confusa selva del teatro de Lope y a delimitar de manera más precisa las etapas de su producción. Poco a poco, según van siendo mejor estudiadas las comedias y conocidos los sucesos de la vida de Lope, como ya he indicado antes, comienza a ser posible el establecer con toda claridad la evolución de su arte dramático en su larga carrera.

Ahora bien, creo llegado el momento de detenerme en un rasgo notable en muchas de estas obras del último período, me refiero al acentuado protagonismo femenino, que será el tema fundamental de mi investigación a lo largo de todo el trabajo. A pesar de todo, he considerado necesario introducir brevemente el argumento en las páginas siguientes.

Marco Presotto, en su interesante trabajo relativo a Lope y al protagonismo femenino, reflexiona sobre la presencia de la mujer en su teatro, sobre todo en la comedia, que representa el lugar más provechoso para explotar todo el amplio abanico de las funciones atribuidas al personaje femenino. Esta división entre el universo del drama y el de la comedia es imprescindible; como indica el mismo Joan Oleza en su trabajo de 1981:

El drama se articula todo él en torno a una decidida voluntad de impacto ideológico, es un espectáculo de gran aparato desde el que se martillean conflictos ejemplares y vías de solución adoctrinantes. Al drama le es confiada, en la división de trabajo que impone la institución teatral barroca, la misión trascendente, el proselitismo, la denuncia y el panegírico [...]. A la comedia, por el contrario, se le confía una misión esencialmente lúdica. La comedia es el territorio del juego, de una frivolidad muchas veces artificiosa y otras tantas

amoral e, incluso, cínica, o por lo menos poco ortodoxa. La comedia se abre al azar (que puede conducir a todos los deslices), a la imaginación, a las insospechadas potencialidades del enredo. La comedia es también el reino de la máscara, de las identidades ocultas, de los amores secretos, de los travestismos, de los embozos y de las nocturnidades. [...] El drama está obligado a transmitir el dogma, y no puede jugar a sembrar la confusión. La comedia, por el contrario, se instala en la ambigüedad y el amoralismo, y se deja impregnar a menudo por fuertes dosis de irreverencia.²¹

Por lo tanto, el contexto de la comedia se ofrece con mayor libertad a la imaginación y a la explotación de las potencialidades del enredo. Dos son los elementos constantes en él: la satisfacción del deseo y la búsqueda de la felicidad individual; aquí la mujer juega un papel esencial que la lleva a menudo a romper con la convención que la relega a simple objeto del deseo, con la consecuente superación de los modelos de acción que le pertenecían según la ideología dominante. En su teatro, Lope nos presenta un protagonismo femenino muy marcado; de hecho, son las mujeres a determinar la acción, a mover los demás personajes según sus finalidades, e incluso a apoderarse de las funciones dramáticas que pertenecen al hombre, como el salir en defensa del agraviado en un duelo, y el utilizar instrumentos varoniles como las armas. Por lo general, en las comedias de Lope las damas escrupulosamente guardan su honor y no permiten ninguna desenvoltura de trato hasta las bodas, consideradas como sagrado sacramento. Propio por eso, como la costumbre exigía que las comedias terminasen en boda, es frecuente que las mismas doncellas lograsen casarse con sus seductores. Esto significa hacer a la mujer custodia única de su propio honor y dueña de la elección del compañero de su vida, pero sobre todo desligarla de una visión ancestral fija en la mentalidad masculina que la relegaba a una situación de sometimiento y marginalidad. Cabe señalar que las mujeres tienen, además de la belleza, otras competencias: la inteligencia, una más o menos elevada formación cultural, y la audacia que les permite urdir las tramas más complejas. La competencia cultural y literaria supone una invasión del espacio reservado al hombre y va en contra de cualquier norma y precepto de la época, que exhortaba la mujer al silencio, a la obediencia, y a la reclusión al ámbito doméstico, ya que la única misión de la mujer era el hogar, trono y prisión en que había de transcurrir su vida.

Problema básico y fundamental es el de la educación cultural femenina, para la mujer acceder a la cultura suponía desafiar el orden social de la época, en donde era notoria su

²¹ Oleza, 1981, pp. 154-156.

inferioridad social y cultural. A la mujer, aunque no se le negaba saber leer y escribir, no se le permitía mucho más; sobre todo, podía dedicarse a un único tipo de lectura, la de los libros sagrados, visto que para ella era suficiente tener sentido común, ya que no había de resolver otros problemas que los del hogar. Es cierto que el hombre le impedía todo desarrollo de sus capacidades para tenerla sojuzgada y sometida a su arbitrio. Saber y hermosura en la mujer se consideraban como términos antitéticos, y dentro de la sociedad matrimonial del siglo XVII, los deberes de los cónyuges estaban perfectamente señalados: el marido debía atender al sustento de la familia, en tanto que la mujer, reclusa en el hogar, debía administrar lo que el marido ganaba, regir la casa, y criar los hijos. En lo esencial, el ideal femenino quedaba limitado a la dirección de las faenas domésticas y familiares. Parir y criar tenían que ser las máximas aspiraciones femeninas. Pero, en el mundo al revés de la comedia, que va en contra de las normas establecidas por la opinión social, todo se transforma, y las mujeres se convierten en heroínas orgullosas, valientes y decididas que, abandonando sus hogares y usando disfraces, consiguen que el matrimonio sancione sus anticipos de amor.

Si quisiéramos resumir en nota final la posición de Lope respecto al tema que nos ocupa, diríamos que el protagonismo femenino en las obras de el Lope de cualquiera de sus etapas es aplastante. En palabras de Presotto:

[...]; la mujer no solamente es imprescindible para la creación de este mundo al revés, sino que tiene su importancia en la creación del objeto literario por representar una nueva, diferente e importante categoría de receptor.²²

Sin embargo, Lope muestra atención y respeto hacia las diferencias «genéricas» de su público, y la prueba ejemplificadora de esta conciencia es, por ejemplo, la invención de un receptor femenino de sus novelas, que tiene el nombre ficticio de Marcia Leonarda.

En general, los estudios sobre el entendimiento del papel femenino en las obras de este maestro en el arte dramático terminan por concluir que, aunque Lope continúa renovando su fórmula hasta el final, en esencial nos presenta una especie de guerra de sexos. Él juega a trastocar los roles masculino y femenino, mujeres impetuosas que se comportan como hombres y hombres indecisos que se comportan como mujeres.

Ahora bien, bajo una óptica menos reductora y más compleja, intentaremos estudiar el protagonismo femenino en unas obras teatrales pertenecientes a la última etapa de

²² Presotto, 2009, p. 274.

nuestro autor, ya que a la hora de reflexionar sobre la presencia de la mujer en su teatro, no podemos prescindir de este grado fundamental de organización de su inmensa producción, es decir la subdivisión en épocas, además de la ya citada división entre el universo del drama y el universo de la comedia.

2. LAS COMEDIAS DEL ÚLTIMO LOPE: ENTRE EL GÉNERO URBANO Y PALATINO

Es imposible pretender estudiar la figura de las damas en la totalidad de las comedias de Lope de Vega que, como bien sabemos gracias a numerosos testimonios es el autor más fecundo de la literatura española al llegar a escribir según el biógrafo Juan Pérez de Montalbán, aunque parezca una exageración, hasta 1800 comedias y 400 autos, una incesante producción que nos muestra las dotes y las capacidades del más prodigioso escritor de que tiene noticia la historia. Lope es un ser capaz de crear representaciones artísticas dotadas de diversidad y de abundancias de tonos y matices, y a pesar de que gran parte de su teatro está perdido, en la actualidad poseemos cerca de cuatrocientas comedias, lo que es, sin duda alguna, una ingente producción y otra muestra de su inagotable poder creador.

En el presente trabajo, me limitaré al estudio de algunas comedias de su última etapa, a la que Rozas llama "de senectud", que en sentido más extenso es el ciclo que arranca desde 1627 y llega hasta su muerte en 1635, ciclo que he analizado en el capítulo anterior; pero, he incluido también unas piezas que pertenecen a unos años anteriores a 1627 y que de cualquier modo hacen parte de la última época de su producción vista la problemática de delimitar una frontera verosímil, por la imprecisión con que nos movemos en la cronología dramática.

Para ordenar convenientemente mi trabajo he de partir de la fijación de un *corpus* de obras que abordan el tema estudiado, y de la fijación, lo más exacta posible, de las fechas en que éstas se escribieron, con lo que también trato de abrirme camino para el estudio de dicho ciclo. A la hora de establecer el *corpus* de los textos estudiados he escogido unas obras no muy conocidas por el gran público, poco leídas, estudiadas y examinadas de forma concreta, utilizando el criterio cronológico junto al criterio genérico como

perspectiva para el desarrollo del análisis; textos que sin embargo me han interesado por su calidad literaria y al mismo tiempo por su supuesta representatividad por lo que se atiene al sistema de los personajes, en primer lugar el de la dama. Estos textos permiten aislar unas reglas o recurrencias en la definición de esta figura, lo que implica que se preste máxima atención hacia una práctica canónica o básica en la construcción del personaje, pero, por otra parte, que se siga interesándose en las variantes existentes en su creación.

El riesgo que se tiene que evitar es la negación de las particularidades de cada texto y el ofrecimiento de una visión unificadora. La obra dramática de Lope de Vega presentó a los ojos de sus contemporáneos y de los lectores de épocas posteriores una extraordinaria variedad y sobre todo una movilidad interior, es decir una capacidad de desplazar en el tiempo la materia dramática preferida, las fuentes, la técnica, los conflictos y los mundos que le interesaban. Trescientos setenta y tantos años después de su muerte es aún muy difícil dar cuenta del movimiento interior de su teatro, de las discontinuidades entre los géneros, de sus giros evolutivos, en suma, utilizando las palabras de Joan Oleza, dar cuenta del "rumor de sus muchas diferencias".

A menudo, se tiende a inmovilizar la obra de un autor en una imagen fija ignorando el incesante flujo de la vida y sus mutaciones; fundamentalmente la imagen del teatro de Lope que la historia literaria nos ha legado adolece de un exceso de unilateralidad: nuestro autor se ha considerado como el creador del teatro nacional y, por tanto, todos rasgos y obras que no se dejaban encerrar en la imagen forjada sobre el teatro nacional por los teóricos alemanes y los historiadores románticos españoles, han sido excluidos. Prueba de esto es el hecho que, en una producción tan vasta como la suya, la bibliografía crítica se acumula siempre sobre las mismas obras, cuya selección recae en gran medida sobre las doscientas seleccionadas por Marcelino Menéndez y Pelayo¹, que han gozado de mucho mayor éxito que las otras ediciones.

Sin embargo, a lo largo y a lo ancho de la producción dramática de Lope, tanto de las obras más citadas por historiadores y críticos como de las obras menos canónicas, lo que sobresale es la impresión de polifonía, una pluralidad ideológica y artística en este vasto

¹ Maestro y estudioso, por antonomasia, de la historia de la lengua y literatura españolas y de su crítica, se dedicó de manera privilegiada a la obra dramática de Lope de Vega, a quien consideraba uno de los escritores que mejor representaban los rasgos definidores de la cultura y literatura españolas. Su labor de ordenar y clasificar la enorme producción lopista ha sido fundamental, pues, desde él, los estudios lopistas en España presentan un panorama nuevo y más fecundo. De la edición, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Victoriano Suárez, no salieron sino quince tomos, y el último incompleto, sin sus comentarios críticos, por su muerte. La dedicación al Fénix por parte de Menéndez Pelayo se refleja también en el espléndido fondo de manuscritos e impresos antiguos de su Biblioteca, cuya constitución fue la empresa de la que decía sentirse más orgulloso.

continente dramático que choca con la interpretación totalitaria, unívoca e ideologizada del Lope creador de un sistema teatral sustentado sobre la propaganda de la monarquía absoluta, de los privilegios y derechos de la gran nobleza, del imperio de la ortodoxia católica, y entregado a adoctrinar al pueblo español de los corrales con ejemplares casos de honra y leyendas míticas.

Por lo tanto, para escuchar todas las cosas que el teatro de Lope quiere decirnos, basta con ejercer una lectura dispuesta a captar el rumor de las diferencias. Según Oleza, tres son los lugares desde los cuales puede captarse este rumor:

En el primero quien tiene la palabra es la biografía moral del propio Lope, o del autor que se trate: no es ni mucho menos lo mismo el joven Lope que el del ciclo de senectud, y entre ambos se extiende un número suficiente de años como para poner bajo sospecha su uniformidad. El segundo lugar de privilegio viene dado por las múltiples encrucijadas de una producción orientada filosóficamente por una argumentación casuística, orientación que provoca que unas obras actúen de contrapeso de otras, de manera que lo afirmado en muchos de los considerados casos canónicos es puesto en cuestión, discutido, contestado o negado en otros tantos casos, canónicos o no. Adentrarse en el laberinto que los distintos casos trazan obliga a explorar la conexión de esta casuística teatral con las claves del pensamiento filosófico barroco que le subyace. El tercero de los lugares de privilegio lo constituyen los géneros teatrales. Lo que afirman los dramas históricos puede ser contestado desde los dramas más legendarios que históricos o más de historia antigua o de historia extranjera; la comedia palatina tiene una libertad imaginativa capaz de todas las sorpresas; hay una comedia pura, de carácter urbano, en la que quedan en suspenso muchos de los principios morales de las tragicomedias de la honra, etc. etc.²

Así lo revela el examen de los textos objeto de estudio, que de entre las piezas dramáticas escritas en la última etapa de la vida de Lope interesan por su constitución al mismo tiempo homogénea y variada. Estas comedias, presentadas en el orden cronológico proporcionado por Morley y Bruerton, son: *Mirad a quién alabáis* (1613-20?), *La vengadora de las mujeres* (1615-20?), *Más pueden celos que amor* (hacia 1627), *Por la puente, Juana* (1624-30?).

El estudio que sobre los géneros he llevado a cabo parte de ciertos presupuestos teóricos que empezaron a ser formulados por Joan Oleza en un trabajo de 1981³ sobre la

² Oleza, 1994b, pp. 237-238.

³ Me refiero al artículo de Joan Oleza titulado *La propuesta teatral del primer Lope de Vega*, pp. 153-223.

primera producción dramática de Lope de Vega, en el que se plantea la división de la práctica escénica en dos macrogéneros, drama y comedia, que a su vez se manifestaban por medio de una gran variedad de géneros: comedia pastoril, mitológica, palatina, urbana, picaresca, dramas privados de la honra, dramas históricos de la honra, etc. El crítico utiliza la conocida palabra "drama" porque le parece subsumir la diferencia, tantas veces establecida por la crítica, entre tragedia y tragicomedia; y siendo muy consciente de que el término "drama" es un término mucho más instrumental que epocal, continúa utilizándolo en la medida en que le permite reintegrar las funciones teatrales de la tragicomedia y de la tragedia en una sola, la función moralizadora, la que desempeña el lado más útil que deleitoso en el teatro de la época de Lope, sin por otra parte confundirlas. Oleza en su trabajo sobre los géneros en el teatro de Lope comprueba también la relevancia de formaciones en subgrupos, de conjuntos de obras que aparecen en un momento dado y que luego desaparecen o permanecen. Se trata de piezas que podríamos definir microgéneros, que exploran un determinado conflicto y sus posibles respuestas, que atraviesan las fronteras de los géneros y reciben tratamientos diversos según el marco genérico en que se inscriban. Sabemos que no es posible trazar un catálogo completo de estos microgéneros ni establecer las condiciones de su constitución, aunque han sido objeto de estudio por parte de la crítica que ha aislado los más frecuentes, como por ejemplo las piezas que plantean los abusos amorosos del Rey o del Príncipe. En conclusión, utilizando las palabras del mismo Oleza, se puede «reservar el concepto de microgénero para aquel conjunto de obras que explora un mismo conflicto central, en un mismo nivel social de personajes, aunque sea desde los condicionamientos de distintos y aun contrapuestos géneros dramáticos»⁴

La división entre drama y comedia es formulada también por Marc Vitse en 1988, cuando en la segunda parte del texto *Éléments pour une théorie du theatre espagnol du XVII^e siècle*, elabora un sistema de los géneros dramáticos del siglo XVII a partir de dos grupos: el género trágico y el género cómico. En este último grupo él incluye tres subgrupos, es decir las comedias serias, cómicas y burlescas. Es en las cómicas que Vitse coloca las comedias palatinas y las domésticas (o urbanas, que se pueden encontrar también en el grupo de las comedias serias).

Para introducirnos en la comedia será necesario acercarnos a la *Poética* de Aristóteles y a sus ideas, puesto que ésta se convertirá en la base de la mayor parte de las opiniones teóricas existentes sobre el drama. Se ha considerado desde los comentaristas

⁴ Oleza, 1981, p. 241.

aristotélicos⁵ la comedia como un concepto contrario al de la tragedia, por lo tanto su esencia se basa en la simetría de lo que explica el filósofo griego con respecto a la tragedia. En su estudio analítico define la tragedia como mimesis de una acción noble y eminente, que tiene cierta extensión, lenguaje sazonado, cuyos personajes no sólo hablan sino actúan, y que por medio de piedad y temor realizan la purificación de las pasiones. Mediante estos hechos se produce uno de los fines de la tragedia, esto es, la catarsis del temor y de la piedad, que en otras palabras es el efecto terapéutico, pues mediante lo que ocurre en el escenario, el espectador siente temor de poder sufrir lo que allí ve y compasión porque sucede a hombres como él. En resumen, la catarsis es la purgación de las pasiones a través de la compasión; por la parte de los espectadores, ésta actuará por medio de la identificación, o mejor dicho, al imaginar que ellos también podrán ser víctimas, y que el peligro no es lejano sino próximo e inminente. Así pues, sólo cuando a los espectadores, que participan emocionalmente a la representación, les parezca que el mal o el peligro que sufre el protagonista no es ajeno ni extraño sino que puede ser suyo y ocurrir muy cerca de ellos, la catarsis será posible. Lo que se pretende en la tragedia es una representación de la realidad, o mejor la recreación de un universo homólogo del real que refleje los propios modelos y leyes, de manera que se capte lo universal y permanente de la naturaleza humana.

Por lo que se atiene a la comedia, hace falta destacar que Aristóteles en su *Poética* la menciona en pocas ocasiones, por eso hay pocas explicaciones acerca de ella y no hay una definición detallada, sólo se distingue de la tragedia a través del tipo de hombres que la protagonizan, pues la diferencia entre los dos géneros tendría su causa en los objetos de la mimesis: hombres peores en la comedia y mejores en la tragedia. Concretamente, la definición de la comedia es paralela a la de la tragedia, siendo mimesis de hombres inferiores, pero no en todo el vicio, sino en lo risible, que es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño. Entonces, la comedia no es mimesis de una acción noble y por sus personajes inferiores no puede realizar la purificación de las pasiones, ya que con lo risible no se puede provocar la piedad ni el temor. Pero, a la misma manera de la tragedia,

⁵ La *Poética* de Aristóteles fue redescubierta en los últimos años del siglo XV; fue traducida en latín por Giorgio Valla que la publicó en Venecia en 1498 y, en 1508, viene editado el texto en griego. La primera edición bilingüe (en latín y griego) fue realizada por Alessandro de' Pazzi en 1536, y en 1548 viene editada la primera edición crítica con comentario por Francesco Robortello. A partir de él, la comedia, que contaba con una teoría dispersa en prólogos y otros escritos, viene recogida en un tratado (*In Librum Aristotelis de Arte Poetica Explicationes*).

también la comedia puede tener cierta extensión, lenguaje sazonado, y además de narrar la historia sus personajes pueden actuar.

Es archisabido que a Aristóteles y a su *Poética* se le atribuía una autoridad en establecer las reglas del género teatral, y sin embargo, el filósofo griego llegó a ser una guía para todos los dramaturgos. Precisamente, todas las obras que se tenían en cuenta exhaustivamente sus preceptos alcanzaban la categoría definitiva de clásicas. En la redacción de sus obras, el mismo Lope se refiere a la no observancia de algunas reglas consideradas básicas⁶. Es notorio que Lope las escribía espontáneamente y en gran cantidad, sin que le impusiese la forma que requería la tradición literaria heredada de los griegos y romanos, sin contentarse con interpretar e imitar a Aristóteles, y alejándose, muchas veces, de lo que era generalmente aceptado como justo. A este respecto, es un detalle importante y no marginal que él mismo estaba muy consciente de que, con su manera de escribir, se exponía a las acusaciones de los preceptistas.

Como es sabido, Lope de Vega formuló y cumplió en la práctica la teoría teatral de la comedia nueva, creando escuela, y por lo tanto se le considera el verdadero creador de la comedia barroca, entendido el término como sinónimo de obra teatral. Para abordar un estudio de sus obras dramáticas no se puede prescindir de enfrentarse a su *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Texto polifónico y polisémico, donde se construye una preceptiva novedosa y actual frente a la antigüedad clásica, cuyos autores reflejan una sociedad distinta a la contemporánea a Lope. Aparentemente Lope hizo este texto, donde sintió la necesidad de explicar su práctica teatral en relación a Aristóteles y a sus seguidores, para justificar su creación dramática contra las acusaciones que temía por parte de la Academia de Madrid, y para aclarar muchos de los elementos constitutivos de su teatro que no quedaban justificados por sí. Desde el principio, no obstante rechace la idea que le llamen poco académico, es evidente su voluntad de oponerse al teatro clásico, proponiéndose recoger los temas, los valores y los gustos del público actual. El público o "vulgo" es un factor que influirá mucho en Lope, y por ello habrá que acomodar el lenguaje y el hilo argumental de la obra al mismo. Hemos de tener en cuenta que estamos hablando de una época en que el teatro recibe espectadores de muy diferente extracción social, es un lugar abierto a todos, pues en un corral de comedias se juntaban plebeyos y nobles, y todos pagaban su entrada y por ello tenían el mismo derecho a comprender el

⁶ Existe todo un período de comentarios en el debate entre aristotélicos y anti-aristotélicos en la creación de las comedias del siglo XVII que Vitse llama «les "années terribles" du combat pour la *Comedia nueva*» (*Éléments pour une théorie du theatre espagnol du XVII^e siècle*, p. 174). Se trata de una polémica sin fin que él expresa en el capítulo II, *La controverse esthétique*, 1988 (pp. 171-228).

espectáculo que se iba a celebrar. Por tanto, habrá una gran variedad de registros y de personajes para que cada espectador se encuentre reflejado en alguno y se pueda identificar con algún aspecto de la obra. Esencialmente, lo que enfoca el *Arte nuevo* es la idea de un teatro de la modernidad, concepto que supone dar un peso decisivo al éxito comercial, a la venalidad, es decir al producto que se vende y se compra. Es la recepción el criterio básico en el afianzamiento y justificación de la comedia nueva, por eso, se tiende a construirla como un mecanismo en el cual el peso del vulgo como receptor es fundamental. Para entender lo que acabo de decir, voy a detenerme brevemente en unos versos de Lope en que se habla del vulgo; es decir, del peso del gusto en la poética de la nueva comedia:

Que un arte de comedia os escriba,
que al estilo del vulgo se reciba.⁷

(...)

Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos,
mas luego que salir por otra parte
veo los monstruos, de apariencias llenos,
adonde acude el vulgo y las mujeres
que este triste ejercicio canonizan
a aquel hábito bárbaro me vuelvo;
y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves;
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
para que no me den voces (que suele
dar gritos la verdad en libros mudos),
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.⁸

(...)

Si pedís parecer de las que agora
están en posesión, y que es forzoso

⁷ Vega, 2003, vv. 9-10.

⁸ Vega, 2003, vv. 33-48.

que el vulgo con sus leyes establezca
la vil quimera de este monstruo cómico,
diré que el que tengo, y perdonad, pues debo
obedecer a quien mandarme puede,
que, dorando el error del vulgo, quiero
deciros de qué modo las querría,
ya que seguir el arte no hay remedio,
en estos dos extremos dando un medio.⁹

(...)

Mas ninguno de todos llamar puedo
más bárbaro que yo, pues contra el arte
me atrevo a dar preceptos, y me dejo
llevar de la vulgar corriente, adonde
me llamen ignorante Italia y Francia;¹⁰

Pues bien, no quiero cansar con demasiados ejemplos en que se desarrollan las ideas de Lope acerca del peso del vulgo, pero estas afirmaciones suponen dar una importancia decisiva a la necesidad de explicar por el vulgo determinados elementos de su comedia, poniéndose a salvo como escritor culto y mostrándose capaz de escribir en distintos registros. En realidad, en varias ocasiones, Lope se refiere a los gustos literarios del vulgo y a sus capacidades culturales, y se puede ver que globalmente tiene una idea negativa de la capacidad de su juicio literario, se le considera inculto, grosero, que prefiere ver a oír, que no tiene crítica ponderada dado que se rige por la novedad, que es cambiante de opinión y en consecuencia que tiene juicios inconstantes porque no se apoyan en la razón. Por eso, emplea la palabra "vulgo" con un evidente tono peyorativo. Pero, por otro lado, es consciente del hecho que no se puede equiparar el vulgo con el público general, porque hay la presencia de varios públicos entre su auditorio: una parte que se deleita con el espectáculo, las apariencias y las tramoyas, en oposición a otro sector que se deleita más con los versos y se apasiona por los valores formales del texto. Se trata de una escala cultural a la que tiene presente en la elaboración de sus comedias y a la que busca satisfacer por distintos medios. Estamos ante un fenómeno sociocultural apasionante, o sea la creación de un teatro que no se limita a una sola clase, sino que alcanza a muy distintos

⁹ Vega, 2003, vv. 147-156.

¹⁰ Vega, 2003, vv. 362-366

niveles que están presentes en el corral, visto que la comedia misma es un articulación de niveles distintos y de planos distintos de atención. En realidad, esta no es una novedad lopesca, porque cuando se representan sus piezas, el teatro profesional en la Península es ya un hecho, visto que a partir de la década de 1560 en España existe un mercado teatral estable. Con esta denominación, me refiero a la existencia de unos actores profesionales que viven de su oficio, de un público que paga, de un lugar cerrado para la representación del espectáculo y, en fin, de un repertorio para representar. Todos estos elementos, con el paso del tiempo, se amplían y se especializan hasta tomar la forma con la que se conoce el teatro profesional del siglo XVII. En definitiva, está claro que Lope se plega conscientemente a los gustos y a las preferencias del público porque depende económicamente de él, de hecho era propio el teatro a proporcionarle buena parte de su sustento (además de las aventuras y los lances amorosos); la suya era una actividad llevada a cabo con un contenido fundamental, una actividad *pro pane lucrando*. Sin duda alguna, la comedia fue una importante fuente de ingresos para nuestro dramaturgo, pero no satisfacía su máximo deseo, es decir el reconocimiento de su magnitud por parte de la República Literaria. De aquí la contradicción y aflicción en su espíritu: Lope perseguía ser considerado un hombre de letras digno, un intelectual, un autor culto, en suma un *poeta eruditus*, famoso no sólo por ser escritor popular. A esto responde su voluntad de mostrarse docto en toda su obra no dramática, cuya clara demostración se encuentra en la redacción de una serie de largos y cultos poemas pertenecientes a géneros "nobles", por ejemplo, lírica culta, poemas mitológicos, caballerescos, históricos y épicos, que le permiten no sentirse autor sólo para el vulgo sino también autor para los intelectuales. Estos afanes de gloria los manifiesta sobre todo en sus cartas, consideradas como una inagotable fuente de testimonios, que nos desvelan muchos aspectos interesantes de su pensamiento. Sea como fuere, su personalidad artística presentará siempre un doble aspecto, por un lado, encontramos al Lope poeta popular y nacional, por otro lado, al Lope poeta erudito y universal.

Además de la importancia del público como espectador, otros elementos son esenciales para Lope y los reúne en su *Arte Nuevo*: ante todo, la mezcla de los géneros en una misma obra, para él todo es comedia, lo trágico y lo cómico bien separados en el teatro clásico se unen en una realidad híbrida (la tragicomedia), superando así esta rígida separación. Luego, la ruptura con las tres unidades, sosteniendo una total libertad de lugares y de tiempo, y privilegiando el frecuente empleo de la doble acción. Al contrario, según Aristóteles la tragedia tenía que limitarse a un solo circuito del sol, es decir tenía que

desarrollarse en el período de tiempo de un día, porque una duración de mucho más de un día resultaría inverosímil en la representación. Otras novedades son: el rechazo de emplear silencios y pausas para no cansar al público, cuidando el final de las escenas y dosificando la abundancia de acción, preocupado por que no decaiga el dinamismo de la representación y por que no haya momentos en los que no suceda nada. La utilización de una gran variedad de formas estróficas que sean adecuadas para expresar diferentes estados de ánimo por los personajes, y que alternan versos largos y cortos. Obsérvese que el teatro barroco español se caracteriza por la polimetría, que es consustancial a él, ya por razones históricas, puesto que el Siglo de Oro se distingue por esta pluralidad de metros; ya por razones técnicas, nacidas de acomodar el lenguaje y el tono a la situación, siendo las situaciones muy variadas por ser tragicomedias las obras. Más precisamente, la variedad de estilo, se ajusta a la regla del decoro, según la cual cada personaje debe comportarse y hablar de acuerdo con su estado social, por eso, en una misma obra se alternan el lenguaje culto y el lenguaje popular. Idea muy arraigada en esos tiempos era que el humor no debía tocar a las figuras de alta categoría, personajes principales que no se tenían que envolver en situaciones humorísticas. También a este propósito Lope se adelantó a su época.

Hace falta añadir otra peculiaridad del producto teatral español del siglo XVII, es decir la división en tres actos o «jornadas» de igual duración frente a los cinco del teatro clásico que, al decir del Fénix, eran unidades temporales:

El sujeto elegido, escriba en prosa,
y en tres actos de tiempo le reparta,
procurando, si puede, en cada uno
no interrumpir el término del día¹¹

Lo que se nota en todo el *Arte Nuevo*, y con esto concluyo este breve comentario acerca de las características constitutivas de este texto, que sin embargo son las que se van a replantear en todas las obras teatrales de Lope, es su gran erudición que se respalda en Aristóteles, Ateneo, Jenofonte y Platón para recomendar el uso del baile en la comedia, y cita a Aristides para pedir que el lenguaje cómico sea claro y fácil. En otros pasajes del mismo texto, el buen latinista Lope, afirma que conoce también otros autores clásicos y los nombra, entre otros recordamos a Plutarco, Menandro, Plauto, Cicerón (Tulio)... cuyas

¹¹ Vega, 2003, vv. 211-214.

obras, opiniones y maneras de pensar conoce, en la mayor parte de los casos, gracias a la labor de los comentaristas. Lope reúne tantas autoridades para evidenciar su conocimiento de la teoría dramática, hasta se arroga una comprensión completa de los preceptos porque tal vez se quiere mostrar superior a los preceptistas como creador. Finalmente acaba este poema crítico afirmando que casi todas sus comedias «pecaron contra el arte gravemente»¹², porque es consciente de que en ellas no cumple con las rígidas reglas canónicas establecidas. Luego, diez versos latinos resumen lo dicho y cierran el texto en el estilo del *Arte Poética* de Horacio, mostrándonos que Lope sabe escribir en la lengua clásica con la misma facilidad que en español.

Por lo que se atiene a los temas, el modelo teatral que implanta Lope presenta una gran variedad, se va de los temas históricos, legendarios, religiosos, a los costumbristas, mitológicos, pastoriles, pasando por los caballerescos y novelescos. Al mismo tiempo, múltiples son sus fuentes de inspiración: su vida y experiencia personal; la literatura y la historia, sobre todo nacional; las leyendas antiguas y la Biblia. Todo entra en su teatro, cuyo encanto reside en la acción y en los argumentos, todo es válido para convertirse en materia teatral en manos de un autor que con su inmensa vitalidad sabe hacerlo atractivo para el público. Estos temas se actualizan de manera que las ideas y los comportamientos de los personajes se corresponden con la sensibilidad y las costumbres del espectador, y por eso responden a cuatro grandes principios ideológicos que son: la exaltación de la Monarquía, cuya cumbre es el Rey que encarna justicia y magnanimidad; la defensa de la religiosidad tradicional, se exaltan las creencias populares, la devoción a los santos y el gusto por los milagros y las tradiciones piadosas; el amor, que es un motivo fundamental en la acción dramática, son precisamente los conflictos amorosos que dan lugar al enredo y a los equívocos; y en fin el honor, que es el eje de la mayoría de los conflictos del teatro barroco.

Es cosa harto sabida que uno de los temas universales, tratado a lo largo de la literatura de todos los tiempos es el del amor; tema que en la comedia nueva se ha sublimado como pasando a formar parte de un código de clase, es decir, los galanes aman de una manera y los criados de otra. Por otro lado, el amor es presentado casi siempre como conflicto, pues está siempre lleno de dificultades, lamentos, obstáculos, enredos, arrojos, discordancias y pasiones, como si se tratara de una enfermedad; a esto cabe añadir siempre otra peculiaridad que es la ausencia del objeto amado, unas veces porque no se

¹² Vega, 2003, v. 371.

consigue y otras porque la persona enamorada ha sido abandonada. Por lo tanto, el amor ocupa un lugar privilegiado, y figura muy frecuentemente como asunto principal, o en pocas ocasiones como contenido secundario, en la mayor parte de los textos dentro de la poética de la comedia nueva. Por eso, presenta un conjunto de caracteres tópicos y recurrentes, o mejor dicho, posee un código establecido, que, pero, no le impide estar sujeto a modificaciones y ampliaciones como consecuencia del uso que hacen de él los diferentes autores. Al igual que acontece con toda la comedia nueva, el asunto parece fundamental también en las piezas teatrales de Lope, y aunque se trate con diferente importancia en unas y otras, o figure con mayor o menor desarrollo, pues todo depende del carácter de cada argumento, Lope convierte el amor en el mayor propulsor de la acción, en el verdadero móvil de los sucesos, en un juego en que todo truco vale si sirve. Reutilizando los conceptos de León Hebreo diríamos que el amor es como un movimiento hacia lo que se desea, porque el amor desea algo que no posee, pero de lo cual tiene necesidad.

Pese a todo, para la puesta en escena del conflicto amoroso hacen falta algunos coadyuvantes o valores básicos, como el decoro, las clases sociales cerradas, el honor o honra, y la pureza de sangre. Sólo una ruptura momentánea de esos valores puede originar el conflicto y la consecuente búsqueda de soluciones para recomponer el orden con el clásico final en boda. Por eso, dentro de la comedia nueva, junto al tema del amor, hay otros importantes como la jerarquización social, las relaciones paternofiliales y sobre todo el honor. El mismo Lope ofrece en su *Arte Nuevo* unos versos a este tema:

los casos de la honra son mejores
porque muven con fuerza a toda gente;
con ellos las acciones virtuosas,
que la virtud es dondequiera amada;
pues que vemos, si acaso un recitante
hace un traidor, es tan odioso a todos
que lo que va a comprar no se lo venden,
y huye el vulgo de él cuando le encuentra;
y si es leal, le prestan y convidan.
Y hasta los principales le honran y aman,
le buscan, le regalan y le aclaman.¹³

¹³ Vega, 2003, vv. 327-337.

Sabemos que en la sociedad estamental barroca española, todo lo que el hombre era dependía de lo que aparecía, sobre todo dependía de su pertenencia y aceptación en un determinado grupo social, el cual le dictaba las normas de comportamiento y los roles que debía desempeñar. La noción de honor tiene una multiplicidad de componentes, para algunos está ligada a la nobleza o a la pureza de sangre, para otros se identifica con el valor. Lope de Vega, fue el primer dramaturgo en insistir en el carácter colectivo del tema del honor, más allá de su pertenencia estamental, poniendo en escena a un villano que toma venganza por una afrenta inferida a su honor. Además del honor villanesco, Lope es creador de otra originalidad, la defensa del honor por parte de las mujeres ofendidas. Por su parte, la mujer agraviada y engañada con ofertas de matrimonio que generalmente el hombre no estaba dispuesto a cumplir, imposibilitada de vengarse por sus propios medios, debía recurrir a un allegado masculino que hiciera suya la afrenta; pero, cuando esto no era posible, su único recurso consistía en vestir de varón y salir en busca del ofensor para reclamar sus derechos. Así, el honor funcionaba como elemento integrador del sistema social, que partía desde el núcleo familiar y se extendía hacia los diversos ámbitos en que se articulaba la sociedad. En ella, todo hombre se sentía depositario y guardián del honor social, un valor superior que animaba la existencia de la colectividad.

En este particular marco, el teatro barroco otorgó al honor conyugal un carácter fundamental analizando con extrema sutileza complicados casos de honra donde quedaban implicados maridos, padres, hermanos, esposas e hijas. El código de comportamiento en caso de honor conyugal amenazado era particularmente riguroso: el esposo de la comedia estaba obligado a vengar la afrenta sufrida de manera rápida y secreta. La más frecuente solución era la muerte de la esposa infiel y del hombre ofensor. Sin lugar a duda, la fidelidad conyugal femenina era considerada un elemento clave para asegurar la cohesión familiar, de allí que el rol de la mujer, custodia y depositaria del buen nombre y honor familiar masculinos, se vio condicionado por una fuerte presión social. En este caso, el castigo que se aplicaba a las trasgresiones era mucho más leve para los hombres que para las mujeres, que como acabo de decir, cuando deshonraban a su familia, arriesgaban la vida.

En lo esencial, el honor es algo que se puede atacar y destruir, es un conjunto de expectativas y deberes sociales cuya rigurosa observancia condicionaba la aceptación del individuo en la sociedad porque la existencia pendía de los juicios y de la aprobación de los demás, o, como diríamos hoy en día, de la opinión pública. Al estudiar el tratamiento del tema del honor, como acontece con el del amor, podemos ver que no se presenta

perfectamente formado en las primeras comedias del Fénix y que es un contenido que se va conformando a lo largo de los años. Hace falta añadir que no muestra siempre las mismas características, no se da cuerpo a un código rígido que será adoptado por la poética de la comedia nueva, sino con el paso de los años los caracteres generales se van perfeccionando, se añaden otras definiciones, se hace más complejo el desarrollo y más interesante la expresión lingüística. Sin embargo, las obras de Lope nos ofrecen una pluralidad de posibilidades en la representación del tema del honor, posibilidades relacionadas a las diferencias de géneros, conflictos y situaciones. A este respecto me parece necesario rehacerme a Joan Oleza que en "Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias", estudia los dramas de la honra del villano digno o labrador honrado, utilizando las piezas que plantean los abusos amorosos del Rey o del Príncipe. Sabemos bien que en el teatro la venganza contra el Rey no es legítima, en efecto frecuentes son las obras cuyo desenlace exige buscar algún culpable que no sea él y castigarlo ejemplarmente. Por eso, si el poderoso ha cometido una ofensa contra el honor del vasallo, el ofendido no puede matar al ofensor cuando este es una «persona universal, necesaria a la comunidad o ejército, como el rey o capitán»¹⁴. Ante la ofensa del Rey no cabe resistencia sino suprimir la causa ocasional que le ha hecho incurrir en tiranía. Después de esta premisa, Oleza pone en duda algunos aspectos de esta tesis, bien arraigada en la historia de la literatura, proponiendo dos obras de Lope como caso y contracaso: *La locura por la honra*, que sostiene la tesis citada y, *El Marqués de Mantua*, que la pone en cuestión. Las dos obras tienen un idéntico planteamiento, los personajes son los mismos y son sacados del mismo sitio (los romances carolingios), Carlomagno y su delfín Carloto. Este último en ambas obras atenta contra el honor de un noble vasallo del Rey, a cuya esposa desea y asedia; en la primera pieza la mujer cede y hace entrar el delfín en su alcoba, al contrario, en la segunda pieza la esposa se resiste al galanteo y el delfín decide eliminar el obstáculo de su oposición, asesinando al marido. Pero lo que pasa a Carloto entre una comedia y otra no es lo mismo. Es muy significativo apuntar que en *La locura por la honra* escapa del castigo gracias a la mediación del mismo ultrajado que calma la cólera del Rey contra su hijo, que es único heredero de la corona; mientras que en *El Marqués de Mantua*, Carloto es denunciado por la viuda y su tío, de ahí que Carlomagno decide hacer prender y ejecutar a su único hijo varón que viene degollado cruelmente. Por lo tanto, el Emperador arriesga la continuidad de la corona y el bien público para no

¹⁴ Oleza, 1994b, p. 242.

cometer una injusticia contra su vasallo. Otros contracasos propuestos por Oleza son *La estrella de Sevilla* y *El lacayo fingido*, en ambas obras es el Rey (el Rey de Castilla y León en la primera, y el de Francia en la segunda) que anda locamente enamorado de una dama de su corte que ya está comprometida a casarse con otro hombre. En ambos casos abusa de su poder para sus objetivos. En la primera pieza el propio Rey viene a frustrar los planes matrimoniales de los amantes, utilizando al futuro marido para matar al hermano de su amada; mientras que en la segunda pieza el Rey espera al día antes de la boda para provocar un incendio en casa de la dama y aprovechar la confusión para hacerla raptar utilizando como cómplice de su plan al propio amante de la dama. El conflicto interior de los dos amantes es el mismo porque ambos se ven escindidos entre el amor hacia la mujer y el honor que les obliga a obedecer a su rey, al que demuestran su lealtad de vasallos. Este rey tirano que sabe sólo utilizar la violencia y la prepotencia, en *La estrella de Sevilla* se permite unos excesos de lujuria que lo conducen al asesinato hasta que la historia termine en tragedia, en *El lacayo fingido* su poder tiránico viene superado y neutralizado gracias a la industria de los súbditos y de la dama-donaire que le vence en ingenio y le desarma de su poder; la inteligencia de la mujer convierte en burla lo que podía tener un planteamiento trágico, y devuelve un espíritu de comedia a una historia que tenía posibilidades de tragedia. De esta manera, la tragedia latente deja paso a la comedia y esto se refleja en el ritmo de la representación que se desarrolla cómicamente. Al final, utilizando las palabras de Oleza se puede concluir que:

La estrella de Sevilla y *El lacayo fingido* son respectivamente la tesis y la antítesis de un conflicto típico dentro de un teatro que, lejos de la uniformidad ideológica que se le supone, se recrea en una dialéctica de múltiples posibilidades.¹⁵

Por lo tanto, estos ejemplos nos demuestran que a lo largo y a lo ancho de la producción dramática de Lope no existe un concepto unívoco de honor/honra sino que su significado depende de las perspectivas genéricas.

En todo caso, el honor y la honra son claves del teatro lopesco, en las que se advierte la importancia de que los intereses individuales de carácter privado se subordinen a los intereses de la colectividad. La pasión individual aparece como móvil dramático, pero siempre relativo porque debe encauzarse dentro del matrimonio y, en todo caso, no debe poner en peligro las convenciones ideológicas sobre las que se sustentan el honor y la

¹⁵ Oleza, 1994b, p. 250.

honra. De acuerdo con este principio, el teatro lopesco exalta el amor y la pasión del individuo, pero, a fin de cuentas, se preocupa que este no ponga en peligro el orden social.

En cualquier caso, honor y honra son denominaciones sinónimas en el teatro de Lope, como argumenta Claude Chauchadis, quien en su estudio de 1982, aduce algunos ejemplos en favor de la sinonimia de los vocablos honor-honra, que según varios estudiosos corresponden a un significado único y se encuentran utilizados indistintamente en el siglo XVII por los autores más característicos (Cervantes, Calderón, Lope). En este texto puede verse que la elección de un término u otro depende sobre todo de cuestiones métricas o de registro léxico, y que desde del punto de vista conceptual son intercambiables. Pero, Chauchadis añade también otros ejemplos en que se sostiene la diferencia entre los dos vocablos, puntos de vista que él pone en tela de juicio porque no van apuntalados ni por ejemplos concretos, ni por una reflexión profundizada sobre el funcionamiento de ambas nociones. Muchas veces se ha considerado la diferencia entre «honor» como dignidad de la persona y «honra» como manifestación externa; más precisamente, se pensaba que el honor era loor o consideración que el hombre ganaba por sus buenos hechos y por su virtud, mientras que la honra dependía de actos ajenos, es decir, de la estimación que otorgaban los demás, así que se podía perder por actos ajenos, por ejemplo al retirar la consideración y el respeto al otro¹⁶. De todas maneras, ambos terminos suelen emplearse indistintamente, y se constituyen por un conjunto de expectativas y deberes sociales cuya observancia condiciona la aceptación del individuo en la comunidad.

En realidad, la comedia nos catapulta en un mundo al revés donde todas las trasgresiones son válidas y todos los tabúes desaparecen, en un mundo donde se hace una especie de viaje que cumple siempre el mismo trayecto: empieza por situarnos fuera de la ley y acaba por reintegrarnos en ella. La transgresión y la no observancia de las reglas nace siempre del deseo, del amor, sentimiento que permite producir estrategias inconfesables, enredos y engaños. En las primeras fases triunfa el programa irrealista de la comedia, su alejamiento de la realidad, y parecen triunfar las excepciones sobre las reglas, el deseo erótico sobre el honor y el amor sobre el matrimonio. Se busca la felicidad individual por encima de todas las conveniencias sociales, incluidos el honor y la institución paternal; florece el instinto de la anarquía del enredo donde todos engañan a todos y así se despliega la intriga. Pero, es cierto que después del triunfo del enredo, las comedias desarrollan en la

¹⁶ Por lo tanto, se distinguía una honra pasiva de un honor activo.

fase final la vuelta al redil, es decir la sumisión de los extraviados al orden y a las instituciones, y finalmente la reintegración social.¹⁷ El autor, en nombre de la ortodoxia social, acaba su comedia, en que ha desacreditado muchos esquemas y atropellado otros tantos tabúes, con una asamblea de todos los actores, la proclamación de las paces y la celebración de las bodas. Está claro que este final lo exige el código del género, se trata casi de una ceremonia forzada, de un desenlace no natural sino social porque en la comedia la única motivación seria es el amor que legitima el deseo y justifica el matrimonio. En la desviación del esquema canónico deseo-amor-matrimonio, la reconducción de la historia al correcto camino es obra de la intriga, que da lugar a un enmarañamiento en el que el fin siempre justifica los medios.

En muchas ocasiones la base del enredo es la ocultación de la identidad verdadera por una identidad ficticia, el travestismo, que se presenta como mecanismo esencial y cuyo recurso fundamental es el cambio de sexo, donde el personaje se desdobra y de cierta manera asume dos caras. En la comedia del siglo XVII es frecuente la exploración de un solo tipo de travestismo, es decir la mujer que se disfraza de hombre para seguir a su amante, convivir con él y llevarlo al matrimonio. Muchas veces, la mujer vestida de hombre se convierte en una astuta enredadora y resulta de un atractivo irresistible tanto que tiene la capacidad de provocar la sensualidad de las otras mujeres, que creyéndola mozo, se enamoran de este personaje hermafrodita¹⁸ que hasta les hace rechazar el modelo del galán arrogante y creído. La frecuencia con que en tantas obras aparecían damas tapadas no se debía a ninguna obsesión por el disfraz sino a la comodidad por la cual podía utilizar el autor una tapada para introducir confusiones o ignorancias de identidad, malentendidos o otros lances generadores de enredo. De ahí que se deduce la existencia de mecanismos inductores que falicitan la progresión de la intriga, y mecanismos obstructores que la frenan o hasta la interrumpen según las necesidades de la creación teatral.

De todas maneras, este recurso fue frecuentemente utilizado por Lope como iremos a ver más adelante cuando el estudio pormenorizado de las distintas obras nos mostrará de qué manera nuestro dramaturgo lo inserta en su teatro¹⁹.

¹⁷ Esta interpretación de la comedia ha sido expuesta por Oleza, 1990.

¹⁸ Como sucede en *Más pueden celos que amor*, donde la princesa Leonor se enamora del falso conde Enrique de Mendoza, que en realidad es Octavia disfrazada de varón.

¹⁹ Por ejemplo, brevemente se puede anticipar que en *Por la puente, Juana*, doña Isabel se disfraza de labradora para ir en busca de su amado don Juan, que a su vez ha ocultado su verdadera identidad haciéndose llamar don Diego y convirtiéndose en camarero. En *La vengadora de las mujeres*, a ocultar su identidad es primero el príncipe Federico de Transilvania, que se hace conocer como Lisardo, hombre de condición social inferior; y luego, también Laura recurre al disfraz varonil convirtiéndose en un valeroso

Antes de dedicarme al análisis y a las características del *corpus* elegido, que es el verdadero protagonista de este capítulo, no se puede dejar para un segundo momento la definición del género a que pertenecen estas obras. Es más que notorio que la "monstruosidad" del corpus teatral lopiano obliga a acotar el análisis a una sola parte de su producción que sea significativa, por eso, y como he ampliamente señalado en el capítulo anterior, he decidido centrarme en el terreno de la última producción de Lope, seleccionando los textos en función de su escalonamiento cronológico aproximativamente entre 1620 y 1635, si bien existe el problema de la datación exacta de estas comedias, y sobre todo en función de la representatividad respecto al tema que nos ocupa, la figura de la dama.

Ahora bien, me voy a centrar en las que constituyen el grupo de obras más nutrido del período de la vejez, me estoy refiriendo a las comedias urbanas y a las palatinas. Las definiciones que voy a desarrollar aspiran a fijar las características básicas de los géneros objetos de mi observación, trazando algunas líneas elementales sobre su construcción. Empezamos por las comedias palatinas, sin embargo muy bien analizadas por Joan Oleza, se trata de obras caracterizadas por un exotismo geográfico, es decir ambientadas en espacios fantásticos o lejanos, cortes extranjeras como Hungría, Bretaña, Polonia, Francia o Italia, cuya acción se desenvuelve en un tiempo impreciso, que tienen como protagonistas a personas de cierto rango, como Reyes, Príncipes o Duques, aunque puede aparecer también algún villano o pastor, y que presentan un tono de cuento maravilloso. Gracias a la localización fantástica y a la imprecisión o vaguedad temporal el autor puede abordar con mayor soltura cuestiones que tienen que ver con la conducta moral de los poderosos, su actuación en el ámbito de las costumbres privadas y las posibles repercusiones públicas de su comportamiento; y sobre todo, puede permitirse otras libertades, como engaños, traiciones, falsas acusaciones, amenazas de muerte, amores que implican amplias desigualdades sociales y que terminan en feliz matrimonio. Además, cabe añadir que la fijación espacial fuera de España responde a la necesidad de acercarse al prestigio de ciertas naciones o ciudades capaces de fomentar el ilusionismo y la evasión en el plano imaginativo, elemento importante para el hombre barroco, y también a la posibilidad de crear situaciones, planteos y desarrollos sociales y psicológicos que habrían resultado incongruentes en la realidad española. Además, al manejar con gran habilidad

caballero. En *Mirad a quién alabáis*, es la Duquesa de Milán que se hace pasar por la Reina de Hungría para vengarse del desdén del rey don Alonso de Aragón. Al final, en *Más pueden celos que amor*, es otra vez la dama, Octavia, que se disfraza de varón y sigue a su hombre estorbando la intención de casarse con otra mujer.

tramas inventadas y al colocar la acción fuera de España se logra causar el alejamiento crítico de los espectadores, que de esta manera pueden reflexionar sobre los valores convencionales presentados en la comedia.

Los conflictos principales que se desarrollan en este género de obras fueron propuestos por Teresa Ferrer Valls en su trabajo de 1997²⁰ donde estudia las obras de los poetas dramáticos valencianos. En práctica, la estudiosa, al analizar los textos deduce que en el grupo más definido dentro de la producción de estos autores, es decir el grupo en que se trata el género palatino, siempre se exploran unos conflictos que pueden subdividirse en cinco, el primero se plantea a partir de una situación de adulterio real o aparente de la mujer, el segundo explora una situación que tiene que ver con el adulterio del varón, el tercero plantea un conflicto que tiene que ver con el tema de la traición del vasallo que desea ilícitamente a su señora, el cuarto está representado por la lucha por el poder a través del enfrentamiento padre-hijo, el quinto y último grupo es el que explora los conflictos creados por la desigualdad social entre los amantes. En cualquier caso, he de advertir que, de los varios conflictos mencionados los que fueron más utilizados por varios autores y sobre todo por Lope fueron los primeros dos, donde las situaciones que proceden del adulterio (consumado o posible) constituyen la trama sobre la cual se teje la acción.

Además, la comedia palatina está definida en buena medida por otro rasgo, la importancia central concedida a lo que Oleza llama las «aventuras de la identidad oculta»²¹ o sea las aventuras de los que utilizan el disfraz, instrumento al servicio de la exploración de las desigualdades sociales y sus conflictos. Por lo tanto, núcleo central y eje temático importante en estas comedias es la secuencia de ocultación de identidad, o sea la máscara que permite al protagonista explorar otra identidad y con ella otra realidad. La ocultación de identidad tiene su origen en una desestabilización del orden, tanto social como moral, y se desvelará, tras la intrincada secuencia de aventuras, con el restablecimiento de aquel orden. En fin, es Vitse quien en su definición de la comedia palatina al exotismo del contexto desprovisto de carácter realista, y a la desigualdad social existente entre algunos personajes principales, añade otro aspecto, su tonalidad hiperlúdica que se diferencia claramente de la comedia «seria».

En líneas generales, dos son los ejes esenciales en que se sustenta la definición de la comedia palatina: el alejamiento espacio-temporal y la pertenencia de los protagonistas a la alta nobleza o realeza; rasgos que permiten de diferenciarla de la comedia urbana, que sin

²⁰ Me refiero al artículo titulado *Géneros y conflictos en los autores de la Escuela Dramática Valenciana*.

²¹ Oleza, 1981, p. 171.

embargo presenta también unas semejanzas con la comedia palatina que radican en la importancia estructural del amor y del enredo. Es esto el otro género a que continúa dedicándose nuestro autor en los últimos años de su vida. Estas comedias, también llamadas de «capa y espada», sitúan al espectador en una geografía reconocible y familiar, por lo tanto cercana, entre las costumbres de una clase media caballeresca, cuyas aventuras giran en torno a los conflictos y a los equívocos de la seducción amorosa. Arellano las define de esta manera: «un tipo de comedia especial, de tema amoroso y ambiente coetáneo y urbano, con personajes particulares y basada fundamentalmente en el ingenio»²². Y añade que este tipo de comedia se caracteriza en su objetivo por la dimensión lúdica y en su estructura por tres marcas de inserción en la cercanía al público: la geográficas, porque se sitúan en grandes ciudades españolas²³, especialmente Madrid, Toledo, Sevilla o en pueblos menores, Illescas, Manzanares, Alcalá, Getafe; cronológicas, porque se sitúan en la coetaneidad; onomásticas, porque en ellas funciona un código onomástico que coincide con el social vigente, en efecto hay una adaptación literaria que privilegia unos nombres excluyendo otros, en suma se prefiere no utilizar los nombres exóticos (como los germánicos y los italianos), ni los títulos de nobleza.

El escenario urbano de una ciudad española es un rasgo definitorio que se cumple de manera sistemática en todas estas comedias, muchas veces los mismos títulos denuncian su localización, y en los textos se insiste en los detalles locales que impiden al espectador olvidar la cercanía espacial. Este marco urbano tan cercano al espectador no tiene como fin la reproducción documental sino se presenta como un mecanismo que acoge una trama que tiene cierta inclinación a la fantasía. En definitiva, rasgo característico de estas comedias es la homogeneidad social de sus personajes, los cuales pertenecen todos a una nobleza urbana, anónima y mediana, como diría Joan Oleza:

la comedia urbana [...] eleva a aventura la vida cotidiana de damas y caballeros de medio pelo, nos sitúa en una geografía concreta de ciudades y costumbres, pero acaba inevitablemente por volcar la balanza del lado del caso extraño y nunca visto, y del juego por el juego en que siempre se resuelve su elemento capital: el enredo.²⁴

²² Arellano, 1988, p.29.

²³ La localización urbana tiene también una pequeña extensión a Italia o Flandes, pero sólo en el nivel verbal que hacen algunos personajes de sus viajes, sin que la acción salga de las fronteras.

²⁴ Arellano, Ignacio, 1988, p. 38.

La verdadera problemática de estas obras está representada por las dificultades de la realización amorosa entre los jóvenes enamorados y sus casos, a esta se anuda otra problemática decisiva que es la de la honra, dado que todas las aventuras tienen sentido sólo en el marco de la reivindicación y de la defensa de la honra. Al final, otros motivos conflictivos se encuentran en los celos, que llegan a provocar la ruptura de los amantes e incluso el desenlace, y como hemos visto en la ocultación de la identidad, que es como un juego de carnaval que permite explorar otras posibilidades. En este esquema conflictivo, las peticiones de ayuda son un mecanismo dramático de primera importancia: todos piden ayuda a todos y éstas se entrecruzan provocando efectos contradictorios. Otro resorte frecuente se caracteriza por el hecho que cada uno de los amantes principales es amado por un conjunto de candidatos que lo asedian y lo entrampan en un enredo de amores y celos cruzados. A esto se incorpora todo un repertorio de engaños y de ficciones que convierten la vida en una estrategia de intrigas y a los personajes en unos estrategas potenciales.

Ahora bien, me parece importante señalar algunos elementos técnicos de las comedias lopianas, es decir la situación de arranque inicial, donde se provoca el interés dramático desde el comienzo y sin perder tiempo. Para captar de manera inmediata la atención del público se empieza la narración de los hechos, no en manera lineal desarrollando la acción desde el comienzo hasta el final, sino *in medias res*, es decir en medio de los acontecimientos así que se pueda arrastrar al espectador al centro de la acción, y sólo sucesivamente se recuperan los sucesos previos, los antecedentes. Lope se valió de este recurso retórico en sus comedias porque le sirvió para imprimir a la escena inicial un carácter dinámico y para catapultar a la comedia al espectador sin ningún tipo de preparación o de presentación, lo que suscita su curiosidad. Precisamente, considerando este precepto se puede decir que las cuatro comedias tomadas como base para mi estudio se estructuran siguiendo un comienzo *in medias res*, porque al empezarse la representación ya han sucedido acontecimientos importantes fuera de la escena que influirán en el desarrollo del argumento y en las peripecias de los protagonistas. Tales acontecimientos se revelan a todos o casi, en un segundo momento. Un caso típico y más reiterado lo presenta la anagnórisis de uno o más personajes de la comedia, de hecho, la identidad de unos personajes que al principio habían tenido ocultada se revela sólo en un momento sucesivo. Otras veces los acontecimientos previos que influyen en la acción pueden ser otras cosas que no tienen que ver con la ocultación de la identidad, como la existencia de una relación amorosa anterior a la primera escena, que a veces tiene carácter de matrimonio; o incluso

un desafío, un conflicto acaecido antes y que obliga al protagonista a huir²⁵, pero al que tendrá que hacer frente en el desarrollo de la intriga. En resumidas cuentas, lo que interesa a Lope es subrayar la importancia de un desenlace imprevisto para mantener la atención del público, y para evitar lo que verdaderamente lo preocupa, es decir una solución previsible que vaya en contra del esperado éxito. Utilizando sus versos, él no quiere que:

[...] en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
vuelve el rostro a la puerta y las espaldas
al que esperó tres horas cara a cara,
que no hay más que saber que en lo que para.²⁶

La disolución de la intriga está coronada por el matrimonio que, deseado o impuesto, llega a ser una convención dramática utilizada para restablecer el orden social, y es sin duda alguna el símbolo de la restauración de la armonía social que había sido turbada al principio. En las comedias que nos ocupan, como veremos, las bodas finales representan la felicidad porque son el triunfo del amor correspondido y se pueden asociar con un futuro feliz, lo que no es siempre así porque en otras comedias se puede ver que contraer matrimonio es una obligación para recuperar el honor o para obedecer a los deseos del padre o del hermano. El cierre final, que Lope sitúa siempre en la última escena del tercer acto, permite alcanzar una perspectiva global de la acción, una visión de totalidad que ha faltado a las partes anteriores; de hecho, la vida humana se reduce a un juego de engaños, representados en el corral como una serie de enredos y disfraces, de ahí que el cierre sirve como culminación de todos los engaños mediante unas revelaciones que ponen fin a todos los conflictos que se han ido desarrollando desde el principio. Sin embargo, todos los problemas planteados en las comedias lopescas, como los casos de honor, de amor, o de diferencia entre las clases sociales, tienen que acabar con el restablecimiento del orden.

Hace falta introducir otro rasgo esencial de la dramaturgia barroca, es decir el "engaño", recurso del que Lope fue especialista. De hecho, el engaño constituye un elemento fundamental en su obra, donde se relaciona sobre todo al tema del amor y de los celos y casi siempre hace posible la unión de los protagonistas. Este rasgo esencial, que más precisamente se podría considerar un engranaje del enredo, ofrece enormes

²⁵ Como se puede comprobar en *Por la puente, Juana*, donde sólo al final, en los últimos versos se entiende cuál es el motivo que ha empujado a don Diego a escaparse de su ciudad abandonando a su amada.

²⁶ Vega, Lope de, 2003, vv. 236-239.

posibilidades creadoras y tiene una gran importancia tanto en la estructuración de la acción como en la capacidad de caracterizar a los protagonistas. José Roso Díaz analiza los usos y características de este recurso en la obra dramática de Lope y llega a elaborar un esquema de los varios engaños que generan el conflicto de la acción, esquema formado por nueve tipos: «malentendidos, fingimientos y disimulos, identidades ocultas y mudanzas del ser, el fingir enfermedades, engaños cuya base es un secreto, las verdades a medias, los engaños infructuosos, los engaños jocosos y el engaño malicioso».²⁷ Hace falta añadir que no todos los engaños-tipo adquieren la misma importancia o frecuencia de utilización, sobre todo hay peculiaridades distintivas que caracterizan las diferentes etapas de la producción teatral de Lope. Por ejemplo, en las primeras piezas de nuestro dramaturgo aparecen todas las tipologías, aunque no perfectamente definidas y fijadas; mientras que en el último Lope el tipo de las identidades ocultas y mudanzas del ser es el más empleado y tiene un peso destacable en el desarrollo de la historia. Además, existen estrategias que son muy significativas para mantener o ampliar el enredo y que se utilizan en la creación del nudo de la comedia; en cambio, hay otras que se ubican en el acto tercero y que suelen prolongar las confusiones y retrasar el conocimiento de las verdades. Sea como fuere, Lope dispone de un abanico amplio de posibilidad de engaño para crear la acción de las comedias, así que la mentira, por su riqueza y versatilidad se convierte en el recurso esencial para crear dinamismo en la acción y desarrollar las intrigas. Todo esto hace parte del intrincado y trabado enredo que define la totalidad de las comedias áureas: el intricamiento, la complicación de la construcción dramática, los tejemanejes de los personajes nos demuestran la excelencia de esta comedia, fundada en el vertiginoso encadenamiento de situaciones enrevesadas. Por eso, enredo y engaño resultan inseparables, se presentan como una pareja que soporta la creación y el desarrollo de la acción.

En cuanto a la práctica teatral, según van siendo mejor estudiadas las comedias comienza a ser posible establecer sus características con mayor rigor. Por lo que se atiene a los papeles desempeñados en las comedias por las *dramatis personae*, o personajes, podemos decir que existe una jerarquía entre el núcleo de la acción, que se elabora siempre en torno a la pareja dama-galán, que son los agentes del conflicto que se desarrolla a lo largo de la intriga, y los demás personajes, consideradas figuras periféricas, que pueden pertenecer a la misma categoría social o a otra, como por ejemplo los criados, el Rey, y los Príncipes.

²⁷ Roso Díaz, 1997, p. 121.

Ahora, quisiera poner la atención sobre un hecho interesantísimo, es decir las dedicatorias que hace Lope al principio de sus piezas. De entre las cuatro comedias estudiadas, se encuentran dos dedicatorias y lo que sobresale es que ambas están dirigidas a personajes femeninos. Primero, en *Por la puente, Juana*, se encuentra la dedicatoria a Fenisa Camila; segundo, en *Mirad a quién alabáis*, se encuentra otra dedicatoria a una mujer, la señora doña María de Noroña. Para entender mejor este aspecto hace falta destacar que Lope es consciente de que las comedias destinadas a las lecturas²⁸ tuvieron un receptor especial, el receptor femenino. Hecho que aparece evidente en su creación de un receptor para la novela corta, se trata de Marcia Leonarda, transfiguración literaria de su última amante, Marta de Nevares, e interlocutora ideal, a la que corresponde una competencia cultural limitada. En palabras de Marco Presotto, esta lectora ficticia «sirve al escritor para organizar un sistema narrativo en torno a la personificación de la demanda cultural femenina de una lectura de bajo prestigio, basada en casos de amor, [...]»²⁹. Además, representando con esta lectora a una tipología potencial de su público, Lope sabe que no puede abstenerse de satisfacer su demanda, ya que siendo el teatro un hecho comercial, su objetivo es obtener un beneficio económico de sus comedias. Por lo tanto, estas comedias destinadas a la lectura preveen un modelo de receptor femenino, en cuya definición pudo tener importancia el protagonismo femenino reconocido tanto en los corrales (como público al que está destinado un espacio opuesto al tablado), como en los textos representados. Lope, gracias a su diálogo con la receptora de su comedia consigue su participación emotiva e instaura con ella una relación privilegiada. Ya en la Parte IX, que es la primera publicada por el mismo Lope, se podría configurar como lector ideal a una mujer, dado que las doce comedias que constituyen este volumen presentan un particular protagonismo femenino y se basan en la defensa y valoración de las competencias culturales de la mujer (*La prueba de los ingenios, La doncella Teodor, La niña de plata...*). Pero, es a partir de la Parte XIII que nuestro dramaturgo antepone a sus comedias 96 dedicatorias³⁰, entre las cuales 21 están dirigidas a mujeres, que son hijas o esposas de personalidades influyentes del momento, pero también las dirige a sus hijos, a sus mujeres o a algún amigo. Por lo tanto, el estilo puede ser formal y celebrativo, pero

²⁸ Es sabido que en los primeros decenios del siglo XVII tiene éxito otro tipo de teatro que no está destinado a la escena sino a la lectura. Se trata de una diferente forma de recepción de las comedias que, de manera sistemática, empiezan a publicarse en las famosas "Partes".

²⁹ Presotto, Marco, 2011, p. 16.

³⁰ Nótese que las dedicatorias dirigidas a los hombres tienen una característica común, es decir un alarde de erudición representado con citas en latín y referencias doctas; aspecto que desaparece en las dedicatorias dirigidas a las mujeres, probablemente improbables interlocutoras de disertaciones cultas.

también íntimo y personal. En el caso de *La vengadora de las mujeres* (Parte XV), la dedicatoria está dirigida a una tal Fenisa Camila, quizá Micaela de Lujan (con la cual mantuvo relaciones hasta 1608), y se presenta como una carta íntima donde se produce una conversación ideal con su dedicataria en torno al tema central de la obra, que es la relación de la protagonista con la cultura y sobre todo con el acto de leer, que genera un conflicto: el rechazo de la mujer a casarse por haber comprobado en sus lecturas la baja opinión que los hombres tienen de las mujeres, y su injusta decisión de apartarlas del mundo de la cultura y del poder. Otra comedia del *corpus* dedicada a una mujer es *Mirad a quién alabáis* (Parte XVI), dirigida a la señora doña María de Noroña. Lope aprovecha de esta dedicatoria para elogiar a una señora que pertenece a una familia ilustre, la de los Noroñas, conocida en toda España por sus virtudes, y que probablemente es la mujer de un digno caballero, el señor don Diego Jiménez de Vargas. Aquí, le explica el argumento de la comedia que se centra en las consecuencias negativas de una alabanza y la advierte que mire cuidadosamente los que alaban, porque pueden crear sospechos. Luego, añade que cuatro cosas mueven un elogio: «*lisonja, amor, obligación, miedo*³¹», y que en su caso, lo que lo mueve a alabarla es la causa más justa, es decir la obligación típica de los agradecidos.

Por último, querría apuntar a otra situación particular que he encontrado en el estudio de los diferentes géneros de las comedias seleccionadas, más precisamente he comprobado que tres pertenecen al subgénero palatino y una al urbano; me refiero a *Por la Puente, Juana*, que me ha parecido interesante por un particular aspecto: esta comedia parece explorar los límites de la codificación del género, o mejor parece mostrar una ibridación genérica. A continuación me serviré de algunos ejemplos sacados del estudio de la pieza que me han hecho llegar a esta consideración. Primero, como he señalado arriba, lo que distingue la comedia urbana es una ambientación espacial urbana y española, y sobre todo una ambientación temporal contemporánea; en *Por la puente, Juana*, se da correctamente sólo la ambientación espacial, dado que la acción se desarrolla en Toledo, ciudad española, mientras que, por lo que atañe a la ambientación temporal tenemos un problema. Al comienzo del texto se entiende que la acción se desarrolla en un período determinado porque se alude a algunos hechos históricos, que son el reinado de Carlos V durante su boda en Sevilla con la reina Isabel en 1526. Se trata de circunstancias datables con mucha anterioridad con respecto a los años en que se fecha la obra, es decir entre 1624-1630. Por

³¹ Vega, Lope de, *Mirad a quién alabáis*, p. 28.

lo tanto, estamos hablando de casi cien años de anterioridad, lo que nos acerca más al tiempo lejano de las comedias palatinas que a la contemporaneidad de las urbanas. Otra particularidad se da en el nivel de la intriga con el uso de algunas secuencias y motivos típicos de las comedias palatinas (aunque no son exclusivos de este género), como el tópico de la mujer desdichada. En su tratamiento, parece evidente que en las comedias urbanas este tema está presente, pero de otra manera; vamos a verlo concretamente: en la comedia palatina, la mujer, a consecuencia de acciones de que no es directamente responsable, deja su casa, su ciudad y su posición social ocultando su identidad bajo un disfraz. En las comedias urbanas, la mujer, habiendo perdido su honor, trata de recuperarlo yendo en busca de su amante para casarse con él. Ahora bien, después de la lectura de la pieza, está claro que la mujer protagonista, doña Isabel o Juana (nombre que adopta con la nueva identidad), representa más bien una secuencia del primer tipo, ya que su desgracia empieza por una reyerta que su amado hubo con un pretendiente suyo y, a raíz de la cual, fue perseguido por la justicia y obligado a escaparse de casa, abandonándola.

No deja de ser llamativo también otro aspecto, el del disfraz, típico de la comedia palatina, como estableció el mismo Oleza en su trabajo de 1981³², donde subraya que la máscara o identidad oculta es un eje temático importante dentro de este género. En las comedias palatinas el cambio de identidad da lugar frecuentemente a dilemas interiores entre amor y honor, cosa que no sucede en las urbanas, donde a menudo se dan casos de disfraz. En *Por la puente, Juana*, donde la dama se disfraza de labradora, se encuentra este dilema, que se manifiesta en un discurso entre los dos hermanos hijos del Regidor, doña Antonia y don Fernando; él se siente atraído por la labradora Juana y se confía con su hermana, que no está de acuerdo con sus sentimientos debido a la diferente condición social de la mujer. Estos dilemas que arrancan de la diferencia estamental son tan frecuentes en las comedias palatinas y no en las urbanas. En cierta medida, podemos concluir que Lope inserta instancias propias del género palatino en una comedia urbana, porque en sus fórmulas de mayor éxito, alternando *repetitio* y *variatio*, quiere explorar los límites de los modelos genéricos. Sobre todo, se debe tener en cuenta el hecho de su evolución a lo largo del tiempo; recuérdese que Lope siguió escribiendo para los corrales a lo largo de cincuenta años, por eso su larga producción nos ofrece una gran variedad de posibilidades por lo que se atiene a las fórmulas genéricas.

³² Oleza, 1981.

Ahora bien, si se quieren extraer algunas conclusiones de los datos examinados, me parece poder afirmar que cada comedia estudiada es original y presenta rasgos propios en el planteamiento de la acción así como en la solución del conflicto. Sea como fuere, las comedias seleccionadas, son comedias de enredo³³, donde Lope, de manera ligera y hábil, trata las costumbres y los prejuicios de la sociedad de su tiempo. Además, en ellas, encontramos un protagonismo femenino aplastante, pues cada una de las doncellas, gracias a su astucia, logra su propósito de casarse con el hombre que ha elegido. Mis conclusiones, avanzo, mostrarán que el amor proporciona fuerza y valor a estas mujeres para enfrentarse a varios riesgos, hasta llegar al final al anhelado desenlace de la comedia: el matrimonio.

Por servir de buen punto de partida, en lo que sigue intentaré examinar cada obra por separado para reconocer en ellas los géneros que ya he esbozado y para resumir el argumento que tratan.

2.1 Por la puente, Juana

Por la puente, Juana, es la única comedia urbana que forma parte del *corpus* del último Lope, comedia que según Morley y Bruerton es de autoría fiable y que se debe fechar entre 1624-1630. Sabemos que fue impresa por primera vez en Zaragoza en 1633 y que fue publicada en el volumen de la Parte veintiuno en 1635 como obra póstuma; modernamente ha conocido la publicación dentro del tomo XIII de *Las obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* en 1930. El título resulta un tanto original y de no inmediata comprensión, pero expresivo siendo que es un refrán, que no se limita sólo a proporcionar un título a la obra sino que aparece en diversas ocasiones en la parte final del texto hasta convertirse en un motivo recurrente. Con ello, ya desde el primer momento se capta al Lope de la libertad y de la variedad que se aleja de las modas del

³³ Serralta, Frédéric, en un estudio preliminar de 1988 se ocupa del enredo. En líneas generales, subraya el hecho que comúnmente cuando se habla de comedia de enredo se piensa en las comedias de capa y espada, donde el enredo representa lo más importante de toda la obra; pero el estudioso quiere demostrar que no es siempre así y que este término parece aplicable también a otras comedias auriseculares. Por lo tanto, quiere subrayar que sin distinción subgenérica, todas las comedias de este período se caracterizan por la complicación y el refinamiento de sus enredos. En particular, a partir de los años veinte hasta mediados del siglo, hay una predilección por parte de los dramaturgos a fundar sus comedias en el vertiginoso encadenamiento de sucesos y de situaciones enrevesadas. Utilizando sus palabras: «el enredo, pasó a ser, no sólo el esqueleto, sino la carne y la sangre, [...] de muchas comedias auriseculares» (p. 130). Esto es lo que he comprobado al estudiar las comedias del *corpus*, compuestas entre 1620-1630, donde las que pertenecen al subgénero palatino muestran el enredo típico de las urbanas.

teatro de su tiempo y que en más de una ocasión recurre a este artificio. Además el empleo del refrán supone un sólido nexo de unión con los espectadores que acudían a las representaciones, se trata de un compendio de sabiduría popular combinado con las creencias de la sociedad del momento que condensa un contenido didáctico para mostrar al hombre el correcto comportamiento que ha de tener en su vida. Por eso, de antemano el título sugiere una determinada tendencia o temática, que sin embargo se complica y enriquece con una red de conexiones que forman el enredo. En el tercer acto, en una de las escenas próximas al desenlace, unos músicos cantan la cancioncilla que tiene igual título: «Por la puente, Juana, que no por el agua»³⁴ donde se reflexiona sobre la idea de que es más prudente recorrer un camino más largo que atravesar por el paso aparentemente más corto, pero también más peligroso. A partir de esta interpretación, el dramaturgo quiere invitar a la prudencia y más precisamente se refiere a la honra de Juana, la protagonista que, enfadada y celosa, acepta embarcarse con el Marqués de Villena para cruzar el río Tajo.

La comedia consta de 2.313 versos y pertenece al subgénero de las comedias urbanas de intriga amorosa, que, como ya he dicho, es un tipo de comedia donde el tiempo de la acción debería coincidir con la época en que escribe el autor (en esto nuestra comedia se muestra flexible), la trama ocurre generalmente en España, y se recurre a otros elementos frecuentes en el teatro de Lope, tales como la ocultación de la propia identidad mediante el disfraz o el cambio de nombre, el poder del amor, la huida de uno de los amantes y el seguimiento tenaz por parte del otro, la dificultad para conseguir la deseada unión, el valor de la honra, la aparición de los celos, los problemas causados por los equívocos y la restauración final del orden.

En la pieza, como rasgo típico de Lope y de la comedia áurea en general, hay el predominio de la acción y de la intriga, y sobre todo la presencia de una estructura social férrea que muestra la existencia de dos grupos de personajes bien diferenciados y separados por un abismo: los nobles y los criados. La posibilidad aludida de traspasar este abismo, que nunca llegará a producirse, es fruto de un equívoco que el público conoce desde el principio. Además, en este mundo no falta el personaje del gracioso, encarnado por Esteban y cuyo papel aparece notablemente reducido respecto a lo que es habitual en las comedias de este género. A estas características me parece necesario añadir que, en este texto poco conocido y apenas estudiado, sin embargo muy representativo del conjunto del

³⁴ Vega, Lope de, *Por la puente, Juana*, p. 270.

género, es interesante el vigoroso tratamiento que se hace del personaje femenino. Pero, según ya he indicado antes, esto merece un análisis aparte.

Ahora bien, me voy a acercar al texto. La pieza, representada en tres actos, tiene como marco de la historia la ciudad de Toledo, sede de la Corte, durante el reinado de Carlos V en un momento feliz después de la victoria de Pavía y de su boda con la Reina Isabel en Sevilla, en el año 1526; circunstancias de las que se da noticia ya al comienzo de la pieza. La historia, que resumo, es la siguiente: en el primer acto encontramos a doña Isabel, dama natural de León, que cuenta al labrador Benito, que vive en Olías, un pueblo cercano a Toledo, su desgracia causada por el amor. Ella, después de mudarse de traje y de nombre, se hizo llamar Leonarda, dejó su casa por seguir a su amado don Juan, con quien pensaba casarse. En todo esto la acompañó un criado suyo que muy pronto resultó ser un traidor fugándose y robándole las pertenencias³⁵, así que la mujer se quedó sola y abandonada. Benito le ofrece su casa y decide ayudarla, le aconseja quedarse en Olías visto que se han de casar Carlos V e Isabel de Portugal y por eso es probable que acuda a las bodas también su prometido don Juan. Además, le propone entrar al servicio de una dama para mantener su discreción y la presenta como criada en casa del Regidor, cuya hija, doña Antonia había pedido una moza que supiese labrar y amasar. Leonarda acepta este trabajo y a partir de ahora adquiere una nueva identidad: será Juana, sobrina de Benito y joven labradora de Olías que se quiere apartar de los hombres que la quieren para salvar su honor. Por su parte, don Juan que se hace pasar por don Diego, mozo leonés, busca un refugio y pide precisamente a doña Antonia que le ayude a entrar al servicio del Marqués de Villena, puesto que su hermano Fernando le sirve. Antonia se muestra muy interesada en don Diego y pide al Marqués la merced de recibirle en su servicio, y el hombre que siente abiertamente un gran amor por ella, acepta sin replicar, y él lo hace su camarero. La complejidad de la intriga ya se anticipa, pues estos amores cruzados generan enseguida las primeras complicaciones en la trama y acentúan la imagen de un mundo confuso y caótico.

Mientras tanto, don Diego se queda a solas con Esteban, un criado del Marqués que de manera irónica le da consejos para su nuevo trabajo. En otra escena, doña Antonia conversa con don Diego y le manifiesta sus sentimientos amorosos y Diego, hipócritamente, responde que también él la amó, pero sólo en principio porque ahora ha

³⁵ El comienzo de la pieza recuerda otra comedia de Lope, *Los locos de Valencia*, donde la protagonista Erisilia, para no casarse contra su gusto, huye de la casa paterna acompañada del criado Leonato, quien le roba las alhajs y la deja casi desnuda cerca del hospital de locos. Este es un caso interesante de auto-reescritura de Lope que maneja el mismo motivo inicial para dos comedias y, nos sirve para subrayar como nuestro dramaturgo utiliza la *repetitio* de temas.

tenido que renunciar a ella visto que, entrando al servicio del Marqués, ha sabido que éste la pretende. En realidad, en un aparte se nos informa que la razón del rechazo reside en el hecho de que él ama a otra mujer. Antonia se ofrece a explicárselo al Marqués, pero don Diego rehúsa porque no quiere afrontar a su nuevo señor. Mientras tanto, Juana ha comenzado a servir como labradora, y su belleza deslumbra a todos causando una gran sensación en la casa, pues Fernando se siente atraído y la requiebra nada más verla. Ella se finge rústica y poco discreta para otorgar más veracidad a su representación, y responde como si no entendiese el sentido de las palabras de sus interlocutores dando lugar a divertidos diálogos. Frase que utiliza frecuentemente como una especie de muletilla o estribillo es «como vengo de Olías, no se de Toledo nada»³⁶, frase que expresa un contraste entre la vida urbana de Toledo y la vida rústica e inculta del lugar del que procede la mujer. Juana es bien recibida por la otra criada de la señora, Inés, quien tiene una relación con Esteban, quien a su vez muestra interés hacia la nueva labradora y, según el esquema típico del teatro del Siglo de Oro, la corteja delante a la propia Inés, que enojada, viene tranquilizada por Juana con unas palabras casi incomprensibles, sin duda por lo conceptuoso de su lenguaje, que a la criada le parecen ser las de una loca, palabras con las que se cierra brillantemente el primer acto:

No temas, Inés, que soy
un cuerpo que anda sin alma,
una cifra no entendida,
una escritura borrada;
una sombra que anda en pena,
y una pena en sombras tantas,
que sólo un sol que está ausente
puede, con su lumbré clara,
descifrarle y darle vida,
gloria, gusto y esperanza.³⁷

El segundo acto comienza con unas escenas en las que se ve la madurez constructiva de Lope. El Marqués, que ha salido de caza con don Diego por unos altos sobre el Tajo, divisa a Juana, queda hechizado por su belleza y se expresa con referencias a Ovidio y

³⁶ Vega, Lope de, *Por la puente, Juana*, p. 254.

³⁷ Vega, Lope de, *Por la puente, Juana*, p. 255.

Venus, que imprimen un carácter idealizado a la situación. En un determinado momento, este noble personaje consigue quedarse a solas con ella y le sorprende el doble estilo que la muchacha maneja, por un lado su lenguaje cuidado, su inteligencia y discreción, por otro la apariencia de simple labradora. Él, totalmente prendado y decidido en convertirla en su amante, pide a don Diego que hable a Juana en su favor. Aquí se produce un eficaz golpe de efecto, porque Diego es precisamente el hombre a quien busca Juana/Isabel, es decir don Juan del Valle. Por el momento ninguno de los dos conoce la verdadera identidad del otro y es el amante que cruelmente se ve obligado a hacer de tercero para otro hombre, pero al quedarse a solas, se produce el mutuo reconocimiento, la anagnórisis. Ambos se ponen al corriente de las respectivas peripecias y a partir de este momento los celos jugarán un papel fundamental; sobre todo don Diego se llena de temor porque se da cuenta del peligro que representa su señor y del amargo papel que le corresponde, aunque Juana le muestre su firmeza y su fidelidad. Juana continúa despertando el interés de los otros hombres, Esteban le confiesa su amor, pero ella lo rechaza rápidamente, y Fernando, que pena por la labradora, se lo confiesa a su hermana que no parece estar de acuerdo debido a la diferente condición social. Fernando comunica su interés también a Diego que empieza a turbarse. Juana se da cuenta de sus celos pero, al mismo tiempo, disfruta porque ve en ellos la prueba de su amor. Sin embargo, cuando Antonia se convierte en su rival comunicándole su amor hacia don Diego y hasta pidiéndole que le lleve un papel a casa del Marqués, las cosas cambian y Juana experimentará por sí misma los celos. A su vez, el Marqués pide a don Diego que insista para que Juana acepte su amor, pero, antes de que él parta hacia casa de Antonia, hay un nuevo encuentro entre los dos amantes, en efecto llega Juana con el billete de su ama y ellos empiezan a discutir. Cuando ella quiere irse, Diego trata de retenerla, y es entonces que los sorprende el Marqués, lo que obliga a los dos a fingir que la discusión es debida a las pretensiones del noble, que pronto quiere aprovechar para hacerla entrar en su casa, pero la mujer rechaza su invitación y se marcha. Entretanto, a casa de Antonia ha llegado Esteban con una cadena de oro por parte de su amo como regalo, pero ella no acepta el presente y se queja de su olvido, de su frialdad y de su ausencia. El criado le propone contarle cuál es la causa del desvío de su interés en cambio de un regalo, y conciertan para el día siguiente. Al regresar a casa, Juana dice a Antonia que don Diego la ha rechazado y ha rasgado el papel en mil pedazos. El segundo acto termina con una escena abierta hacia la jornada siguiente donde Juana confiesa a Inés que está muriendo de celos por un hombre y le propone vestirse elegantemente con unas ropas que guarda en el arca y asistir a una fiesta en la vega, lugar habitual de paseo de damas y

caballeros, de manera que podrá comprobar si sus celos son reales, y si es así tendrá que trazar la venganza.

En el tercer acto la acción se desarrolla en la vega del Tajo durante una noche de fiesta, donde Juana e Inés aparecen como damas tapadas, y adonde se reúnen todos los personajes implicados en la trama. Las dos mujeres encuentran a Antonia acompañada de otra criada, hablan con ellas que afortunadamente no las reconocen. Enseguida aparece también don Diego y Antonia aprovecha para poder dialogar con él; Juana no los pierde de vista y está a punto de quitarse el manto que oculta su identidad. Ahora las escenas se suceden con rapidez. Diego rechaza nuevamente a doña Antonia, pero en la escena siguiente cede a sus pretensiones y hasta le promete el matrimonio si obtiene la licencia del Marqués. Éste y su criado ven a Juana e Inés tapadas, y el amo, sin reconocerla es atraído por la primera, así solicita que se descubran el rostro. Al principio las mujeres no lo hacen, pero luego se descubren, y Juana continúa mostrándose arisca y villana. No obstante, el hombre queda todavía más prendado de la mujer e intenta llevarla en coche pero ella no quiere y se marcha a pie. Juana va al encuentro de su señora que le comunica la promesa que ha recibido por Diego, y ésta, tras quejarse de su mala suerte en un intenso monólogo, decide recuperar su verdadera condición social. Alarmada por sus gritos, acude Inés, a quien Juana le cuenta el motivo de sus celos antes de marchar camino del puente. Inés se ve obligada a contárselo todo a su ama que, despechada ante lo que cree ser una burla de don Diego, sale con Fernando a buscarlos y acusa a Juana de haber robado sus vestidos (cosa que en realidad simboliza la pérdida del hombre al que ama).

Mientras Juana cruza el puente de Alcántara, el Marqués y don Diego llegan en una barca a la orilla y al verla el hombre le pide que suba con él. La mujer acepta sólo por dar celos a su amado, y Diego, que conoce las malas intenciones de su amo, intenta evitar que suba a la barca pidiendo a los músicos que canten la canción "Por la puente, Juana, que no por el agua". Ella entiende la alusión, pero quiere vengarse, y por eso acepta la invitación. Cuando Antonia y Fernando llegan al puente encuentran a Esteban que le cuenta lo sucedido y los lleva en barca tras ellos. Después de desembarcar en la otra orilla, el Marqués comunica a Diego que está decidido a que Juana sea suya. Cuando el noble va a persuadir a Juana, Diego se lanza en un largo lamento por su desgracia amorosa, y una vez llegados los otros tres los convence a esconderse entre unos árboles para comprender los motivos de su dolor. Inmediatamente salen el Marqués y Juana, que sin embargo no se deja persuadir y, confiando en la integridad del noble, le narra su historia desdichada, su fuga de la casa paterna, su disfraz y sobre todo su amor por un caballero que en realidad es don

Diego, quien tuvo que escapar porque perseguido por la justicia a causa de una reyerta con otro pretendiente suyo. Ella confía en su ayuda para cobrar su honra, y el hombre, que se ve obligado a renunciar a sus pretensiones, da muestra de su noble bondad y le garantiza que los hará casar, dándole también veinte mil ducados para la dote. Es este el momento en que don Diego y los otros, que han escuchado todo, abandonan su escondite y se producen las deseadas bodas cuyos testigos son Fernando y Antonia.

De la misma manera, sucesivamente voy a pasar a resumir las otras tres piezas elegidas que, a diferencia de *Por la puente, Juana*, exploran otro género, otro universo, que no es el urbano sino el palatino.

2.2 La vengadora de las mujeres

Siguiendo el orden cronológico proporcionado por Morley y Bruerton primero encontramos a *La vengadora de las mujeres*, que fue escrita por Lope en plena madurez creativa, según sugieren los dos estudiosos estadounidenses entre 1615-1620, más probablemente en 1620. Se trata de una comedia bien pensada, que pone en juego una buena parte del bagaje cultural y social de la época, de hecho recoge diferentes tradiciones literarias, reflexiones filosóficas y científicas, costumbres y hechos tomados de la realidad pero ironizados. Además, pone en duda algunos conceptos, como la efectividad del debate, el poder de la razón, la calidad de la enseñanza, los atributos sociales y sexuales, y las construcciones teóricas. En esta comedia se puede observar como todo lo que se somete al tratamiento artístico se vuelve vulnerable, a excepción de la relación entre los sexos fundada en el amor.

Pieza de autoría fiable, fue publicada por Lope en el volumen de la Parte quince en 1621, consta de 2.682 versos y modernamente ha conocido la publicación dentro del tomo XIII de *Las obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* en 1930. Está dedicada a la señora Fenisa Camila y está ambientada en la época contemporánea al escritor aunque tiene imposibles epocales y el país y el lugar son indeterminados. Sin duda alguna, no tenemos que olvidar que se trata de una comedia que pertenece al género palatino, por lo tanto al universo de la irrealidad.

La protagonista es otra vez una mujer, pero en este caso no podría ser una simple dama sino, como requiere el género, una princesa. Se llama Laura y lo que hace falta

destacar es que en ella confluye el tópico de la "mujer sabia", de raigambre medieval. Ella tiene gusto por la lectura, y sus estudios abarcan todas las lenguas y ciencias, por eso se le puede considerar un personaje *sui generis*, porque, por aquellos años eran los hombres quienes accedían a los *studia humanitatis*. Es propio a través de sus lecturas que nace su aversión a los hombres y que nace la decisión de formar una Academia en la que manifiesta su interés docente y sus ideas para «aborrecer a los hombres»³⁸. La historia es esta: en un lugar indeterminado, dos hermanos príncipes, Arnaldo y Laura, dialogan sobre el rechazo de Laura a tomar esposo; su hermano quiere que sea más cortés y sociable, para que finalmente acepte a uno de sus pretendientes porque, según afirma rotundamente en muchas ocasiones, una mujer no puede estar sin hombre, o mejor debe vivir sometida al hombre.

En realidad, muchos varones de calidad la han solicitado, pero en balde, y su reputación se ha difundido en todas las ciudades. Se sabe que ella es mujer docta y que odia los hombres aunque no le han hecho nada, sólo por la lectura de muchos libros, historias y poesías donde se muestra al hombre fuerte, arrogante y altivo, y a la mujer adúltera, loca e inconstante. Sencillamente, sus lecturas le han mostrado la baja opinión que los hombres tienen de las mujeres, y por ello, ha decidido vengarse del sexo masculino rechazando a todos sus pretendientes y hasta ha formado una Academia femenina donde educa a otras damas amigas, Lucela y Diana, contra la pobreza del espíritu masculino. El único hombre que quiere bien es su criado Julio, a quien conoce desde cuando era niña y quien es también el portero de la Academia que comenta graciosamente las injurias que Laura vierte sobre los hombres. Un día se presentan a palacio Augusto, príncipe de Albania, Alejandro, duque de Ferrara y Lisardo con su criado Octavio, con el objetivo de vencer la renuencia de la bella Laura al matrimonio. En realidad, Lisardo es el Príncipe Federico de Transilvania, que se presenta disfrazado para no ser reconocido, y mientras los dos primeros anuncian abiertamente sus intenciones, él decide recurrir a una estrategia en la conquista de la mujer, y en esto se hace ayudar por su criado.

Laura se muestra distante y taciturna con los dos caballeros, es desdeñosa y tampoco los mira; entretanto Lisardo gana el favor de Julio gracias a un diamante y se hace llevar ante su señora, cuya atención logra obtener diciendo que es un español que regresa a su tierra desde Flandes, y que oyendo la fama de discreción y belleza de esta princesa decidió acudir a conocerla. Para asombrarla le ofrece numerosos libros famosos griegos, latinos y

³⁸ Vega, Lope de, *La vengadora de las mujeres*, p. 615.

españoles. La mujer contenta con él, le ofrece entrar a su servicio como secretario de la librería de casa, que Lisardo acepta contento y Julio le prepara un aposento en el palacio. Es la primera vez que Laura se muestra cortés con un hombre, y Lisardo explica satisfecho a Octavio que la cercanía a la mujer es la mejor herramienta para conquistar su corazón.

En el segundo acto, Diana y Lucela, a pesar de las lecciones impartidas por la Princesa, se van inclinando hacia los hombres, actitud que se muestra claramente en unas conversaciones que mantienen las dos, en la que trasluce sobre todo el interés de Diana hacia Lisardo, al que mira con cuidado, pero también su firmeza en resistir a sus deseos. En una escena que reúne a todos se debate la superioridad del hombre sobre la mujer; Lisardo dice a Laura que no existe hombre sin mujer y que ella misma debería amar un hombre, pero la Princesa muestra una vez más su talante hostil sobre el tema. El joven se siente triste y casi pierde las esperanzas porque piensa que sus deseos nunca se realizarán. Entretanto se ve sorprendido por Alejandro que le cuenta haber hallado un remedio en pedir ayuda a una hechichera para conseguir el amor de Laura, pero quiere que Lisardo le ayude en cambio de oro y diamantes. Sabedor de su familiaridad con Laura, le pide que consiga una cinta que ha tocado el rostro o el cuerpo de su amada para que se pueda realizar el hechizo. Lisardo acepta, pero, para estar seguro de que Laura no se enamore de Alejandro, hace que el experimento se pruebe con otra persona, el criado Julio. En una escena cómica, Lisardo pone en práctica su plan, evocando la teoría de un antiguo canon artístico según el cual el tamaño del cuerpo debe ser equivalente a sumar nueve veces el del rostro para que se pueda establecer la simetría del cuerpo humano. Así, con la supuesta intención de averiguar su perfección física toca el cuerpo de Julio con una cinta, que en un segundo momento entregará a Alejandro. Paralelamente Arnaldo pide a su hermana que se case con uno de estos gallardos príncipes, pero ella, para dilatar el casamiento, declara que aceptará sólo a quien cumpla dos deseos suyos, es decir participar en un torneo a caballo y componer un libro en alabanza de las mujeres. A solas, la Princesa ya reconoce su enamoramiento hacia Lisardo, hombre de condición social supuestamente inferior; empieza una lucha interior porque ella se siente traidora a sus principios y se pregunta cómo ha podido enamorarse de su mayor enemigo, hasta piensa que se trate de un castigo, de una desdicha, y decide ocultar sus sentimientos argumentando: «Yo sabré amar y callar, y, a más no poder, morir».³⁹

³⁹ Vega, Lope de, *La vengadora de las mujeres*, p. 632.

A continuación, ella dialoga con Diana y parece que quiere confiarse con su amiga, pero antes la lleva a confesarse porque entiende algo en su comportamiento, y finalmente ésta se declara enamorada de Lisardo y añade que se ha dado cuenta que la existencia del amor entre mujeres y hombres es necesaria. Laura se enfurece, la llama enemiga y traidora, y la despide, pero sólo después de haberse asegurado que Lisardo no tiene ninguna inclinación hacia ella, es decir que no la corresponde. Julio comunica a su señora que el torneo se ha concertado y le pide que elija a Alejandro que para él resulta ser el más gallardo; parece que haya sido pagado para tercero, pero no es así y en realidad es el hechizo que empieza a funcionar. Por su parte, Lisardo comunica a la Princesa que otro contendiente, un príncipe español, ha acudido en secreto a la Corte porque la adora, pero ella se muestra enojada y le recuerda que ha concertado todo esto para entretener a su hermano. Luego, decide confesarle que una dama bachillera lo quiere, y como vengadora de mujeres, en tono de amenaza, llena de celos, le advierte que no tiene que corresponderla y que tiene que concentrar, castamente, su atención sólo en su figura, aduciendo que quien la sirve debe vivir puro. Además, decide regalarle una cinta azul que deberá llevar al príncipe español en las justas. Lisardo entiende que debe actuar de manera cautelosa para llevar a buen puerto su empresa y pide la ayuda de Octavio a preparar caballos y galas para el torneo, y sobre todo le obliga a fingirse Príncipe de Portugal, padrino del Príncipe español. Aunque él no quiere, debe sucumbir a la voluntad de su amo que le recuerda que las leyes del criado son obediencia y silencio. Así termina el segundo acto, y el tercero empieza con Laura que, disfrazada de caballero vestido de blanco, ha participado y ganado el torneo que ella misma organizó para elegir esposo; se lo confía a Julio, que la encuentra en el jardín quitándose las armas y decide guardarle el secreto. Lisardo mismo ha participado vestido de azul, pero ha llegado segundo, por eso se siente desesperado y vencido. Él decide hablar con Diana confiándole que Laura le había prohibido prestar atención a otra dama que no sea ella, cuya virtud y nobleza puede amar platónicamente. La dama, entiende que hay una contradicción entre lo que su maestra dice y su actuación práctica, y espera que, ya que ella ama, se lo permita también a las otras damas. Entretanto, Laura conversa con Octavio que le cuenta toda la verdad acerca de Lisardo, que es en realidad un príncipe, Federico de Transilvania, y le confiesa que fue propio él quien salió a combatir con la cinta azul. Acto seguido, la Princesa llama a Lisardo, que dice no haber visto el torneo, y le habla de las calidades del caballero español que derrotó unos tras otros a sus adversarios hasta que se enfrentó con un valeroso caballero blanco y sucumbió. Lisardo se muestra satisfecho porque ve que ella empieza a inclinarse hacia los hombres y

Laura, tras haber dicho que el caballero misterioso no volverá a aparecer, lo invita a desear superando el estadio del amor platónico. Cuando están al punto de declararse, los interrumpe Diana para decir a Laura que su hermano la está esperando, y luego le pide descaradamente que le enseñe a amar a Lisardo porque también él la quiere, con que la Princesa se enfada y le da licencia de amar a quien quiere a excepción de Lisardo. Se trata de una verdadera declaración de su amor hacia el secretario. Pronto Diana va a quejarse con Lucela diciendo que Laura hace lo contrario de lo que dice. Entretanto, Alejandro y Augusto han concluido el libro de alabanzas y por eso Arnaldo piensa que ha llegado el momento que su hermana pronuncie la sentencia. Mientras la mujer reflexiona sobre su comportamiento anterior considerándose una necia al pensar poder vivir sin hombre, y decide seguir defendiendo a las mujeres pero sin dejar de querer a Lisardo, llegan Lucela y Diana con un papel en que le piden licencias de querer, la primera a Augusto y la segunda a Alejandro. Llega también Julio que está a punto de perder el juicio porque se siente cautivo por amor a un hombre, se trata de Alejandro. Laura se preocupa porque no es un amor lícito, es un amor homosexual, pero Lisardo, tras haberle hecho jurar guardar el secreto hasta el día de sus bodas, le explica que él es víctima de un hechizo que tenía que tocar a ella. Salen Arnaldo, los dos pretendientes, Diana y Lucela; finalmente toma la palabra Arnaldo y afirma que, faltando los heroicos caballeros, el blanco y el azul, el mejor es Alejandro y la elección de su hermana debe caer en él. Muy pronto Lisardo confiesa ser el caballero azul mostrando la cinta que lucía en el torneo, revela su verdadera identidad y como libro de alabanzas femeninas presenta el retrato de una mujer honrada, o sea de Laura; también Augusto intervine sosteniendo ser el caballero blanco y que por eso merece la mano de Laura, que a su vez lo desenmascara y revela que ha sido ella a disfrazarse de caballero blanco. Alejandro se enfurece y refiere su tercería acusando a Lisardo ser un tercero, cosa que un caballero honrado no haría. Pero Lisardo cuenta toda la verdad y expone la situación del enamoramiento de Julio como descargo de su participación al hechizo.

Al final, Laura se declara ante su hermano rendida de amor a Federico, él acepta las bodas y la comedia acaba con la declaración de Laura rendida al amor. También sus amigas damas logran casarse con Alejandro y Augusto.

2.3 *Mirad a quién alabáis*

Pasamos a *Mirad a quién alabáis*, comedia de autoría fiable, según Morley y Bruerton se podría fechar entre 1613-1620, más probablemente en 1620, fue publicada en la Parte dieciséis de las comedias de Lope en 1621, y sucesivamente en 1930 se ha incluido dentro del tomo XIII de *Las obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*. Consta de 2.912 versos, está dedicada a la señora doña María de Noroña y es una comedia palatina ambientada en Nápoles durante la Edad Media.

La historia que se narra es la siguiente: el Almirante don César de Ávalos ha sido enviado por el Rey Don Alonso de Aragón a Milán para comunicar a la Duquesa, mediante una carta, las intenciones del Rey de casarse con ella. En realidad, éste está enamorado de Celia, hermana del Almirante, y piensa aprovechar de su ausencia para acercarse a ella; pero, al mismo tiempo, estaría interesado a casarse con la Duquesa para apoderarse del dominio de Milán. De regreso a Nápoles, don César, que ha dejado a la mujer a las afueras de la ciudad esperando a que el Rey le dé la licencia para entrar, va a palacio y empieza a contar su viaje, el gran recibimiento que le han reservado en Milán, y describe la belleza de la mujer, Juana Esforcia, alabándola de muchas maneras y sin parar. Enseguida, el Rey, se enfurece y decide no autorizar su entrada, y sospechando de la lealtad de su súbdito, creyendo que él se había enamorado de su mujer, le da un papel para ella en que escribe que las bodas han sido anuladas, y le pide que la reconduzca a Milán. César no entiende la causa de su comportamiento y Otón, con quien el rey se ha confiado, le explica que los celos del Rey ante sus alabanzas le han hecho desconfiar. Él se queda desconcertado, no sabe qué hacer y piensa que contando la verdad a la mujer, ésta pueda vengarse en él. Pero, aconsejado por su hermana y para evitar tener responsabilidad con la Duquesa y su pueblo, decide contarle todo. La Duquesa, que espera ansiosa ser la esposa del Rey, cuando recibe la noticia ve en el rechazo una ofensa, enfurecida reconoce el valor de don César, le propone que se case con ella y ocupe el ducado de Milán. César no sabe qué hacer y se pregunta si la Duquesa lo está engañando y lo está haciendo sólo para vengarse del Rey.

En el segundo acto, don César, que se encuentra a las afueras de Nápoles, comunica a la Duquesa que quiere ir a hablar con el Rey por la lealtad que siente hacia él para decirle que se casarán. Mientras tanto, ella tiene que volver a su ducado, nombrar a un general con su ejército y defender el desprecio del Rey con una guerra. La mujer se siente confundida, pero al final obedece a su deseo porque reconoce su valor: como buen súbdito quiere

cumplir con la ley de obediencia real. Se decide que saldrán de Milán diez mil soldados y el general será la misma Duquesa. Entretanto, César ha contado al Rey que la Duquesa enfurecida, ha organizado un ejército para vengarse; entonces el rey decide que sea el Almirante, condecorador del estado de enojo de la dama, el general de su ejército. Don César queda aturdido, y Fabio, su criado, le da consejos para su actuación a la vez que detecta indicios de amor en su señor. Paralelamente, Celia y doña Blanca, hermana del Rey, hablan del amor del Rey hacia Celia, que a su vez no lo corresponde, y de la inclinación de Blanca hacia don César. Fuera de la ciudad la valiente Duquesa prepara sus escuadrones cuando le advierten que se acerca el ejército del rey de Nápoles. De él se adelantan don César y Fabio. La Duquesa los recibe a escondidas y con gran sorpresa cuando el hombre le cuenta que ha sido enviado por el Rey para frenar su venganza, y añade que en virtud de su honor quiere pedir licencia al Rey para su casamiento. Ella, ofendida, decide que se volverá a Milán esperando al Rey que la desprecia y que él se vuelva a Nápoles para mantener su lealtad, visto que el hombre que la ama no ha de encontrar la licencia de ninguno. Por su parte, Fabio aconseja a su señor que aproveche el momento porque la mujer que ahora está enamorada, luego puede cambiar de opinión y convertirse en su enemiga. A su regreso, el Rey lo recibe con felicidad, él ha cumplido con su mandato, es decir enviar la mujer a su ducado, y por eso le considera su hermano y defensor, hasta quiere hacerle Duque de Calabria. Pero, cuando César le pide licencia para casarse con la Duquesa, él, enfurecido, ordena que lo encarcelen en una torre, entendiendo que sus sospechas eran realidad y, tanto más, su intromisión le había hecho perder el ducado. Además, el desaliento del Rey se agudiza por los desdenes de Celia, que le han forzado a renunciar a su amor. A solas, César reflexiona sobre lo ocurrido y concluye que todas sus desdichas nacen de la alabanza de una mujer.

En el tercer acto el Rey decide conducir a sus soldados contra la Duquesa, que ahora puede sólo odiar. Pero, Octavio le sugiere liberar a César, cuya presencia sería importante para templar su furia, y aunque el Rey pone en discusión su lealtad, lo hace liberar por Octavio y los espera. Entretanto sale Roberto y comunica al rey haber visto una dama hermosísima que ha sido recibida por Celia, no sabe quién es, sólo sabe que viene de Roma. Se trata de la Duquesa de Milán disfrazada de peregrina, que se hace pasar por la Reina de Hungría con el objetivo de liberar a un hermano preso y a cualquiera que estuviera preso (en realidad, había oído de la captura del Almirante); y cuando el Rey la ve queda prendado por su belleza y aprovecha para provocar celos en Celia. Finalmente, el Rey encuentra César y le cuenta que se ha enamorado de otra mujer de la que no conoce el

nombre, y le dice que ahora se ha olvidado de la Duquesa y que todo ha pasado, pero aún no le permitirá casarse con ella porque tiene miedo que él, con el dominio del ducado de Milán, se vuelva demasiado poderoso. Además pide a César que hable con esta señora misteriosa y la advierte de su deseo. Por lo tanto, aunque liberado, César se siente afligido porque no tiene licencia de casarse con la Duquesa; pero cuando la encuentra y la reconoce piensa estar soñando y siente cierto alivio, que sin embargo dura poco porque ella disimula no conocerle y subraya que nunca lo había visto ni hablado en toda su vida. El Rey confiesa que se casará con la Reina de Hungría sólo después que haya vencido y capturado a la Duquesa de Milán, tarea que encomienda a Roberto. Al Almirante, a quien le ofrece la mano de su hermana Blanca, le queda un profundo desconcierto y decide volver hablar con la supuesta Reina; ésta se descubre y le acusa por no haber aprovechado antes su oferta de casamiento, o sea le acusa haber perdido la ocasión y le rechaza. César se va sufriendo, y ella confía a Fabio que quiere vengarse del disgusto causado por el Rey. La Duquesa disfrazada se encuentra con el Rey que le habla de su aborrecimiento contra cierta Duquesa de Milán y de su deseo de casarse con ella, Reina de Hungría. Además, le confiesa haber tenido mala voluntad a César y le promete que si ella será su mujer al Almirante se lo dará por marido a la cruel Duquesa. Es entonces cuando la mujer descubre su verdadera identidad y se resuelve el enredo: delante de todos en palacio obliga al Rey a que cumpla su palabra de casar a César con ella. El Rey, por no poder retractarse de su palabra accede sin remedio a la solicitud y a él no le queda otra cosa que emparejarse con Celia, hermana del Almirante.

2.4 Más pueden celos que amor

La última comedia del *corpus* es *Más pueden celos que amor*, que según Morley y Bruerton es de autoría fiable y puede datarse aproximadamente en 1627. Está compuesta por 2.662 versos y no se encuentra en la colección de las Partes de Lope pero sí en la *Tercera parte de comedias de los mejores ingenios de España*⁴⁰. Modernamente está presente dentro del tomo XII de *Las obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* en 1930. El tiempo en que se desarrolla la historia es la Edad Media,

⁴⁰ *Tercera parte de comedias de los mejores ingenios de España*, por Melchor Sánchez, a costa de Joseph Muños de Barma, Madrid, 1653.

más precisamente la acción transcurre a finales del siglo XII, al principio en Navarra en casa de Octavia, la dama protagonista, y luego en París. Por lo que se atiene al género, a pesar del marco historial que nos lleva a los conciertos matrimoniales entre la infanta Blanca de Castilla, hija del rey Alfonso VIII, y el delfín de Francia Luís (que en la comedia se le llama Carlos), la intriga y todos sus personajes no tienen nada de histórico. Además, la temática amorosa, los engaños, los disfraces, todas las complicaciones que de ellos surgen, y la ausencia de ejemplaridad, permiten clasificar esta pieza como una comedia palatina.

El extracto argumental es el siguiente: en la jornada primera la acción empieza en Navarra donde una dama noble, Octavia, muestra su intención de partir hacia París disfrazada de hombre a sus criados, Marcelo y Nuño, que intentan disuadirla. Lo que la empuja a Francia son sus celos por el Conde de Ribadeo, que la había cortejado durante un año sin que ella hubiera correspondido a su amor, hasta lo había despreciado por haberse mostrado demasiado respetuoso hacia ella en sus encuentros. Pero, ahora que ha sabido que el Conde corteja a la bella Leonor, hermana del Duque de Alansón, y que se casarán, sus sentimientos han cambiado y ha decidido partir para impedir el matrimonio entre ellos. La dama ahora está resuelta, pero también desesperada y arrepentida de haber sido tan desdeñosa y se da cuenta que «aunque amor tiene gran fuerza, más pueden celos que amor»⁴¹. Entretanto en París el Conde de Ribadeo se declara a Leonor y le pide licencia a su hermano para solicitarla en matrimonio, directamente y sin servirse de un tercero ni de unos papeles. Ella acepta, declarando su amor por el galán y por España, su futuro país. Mendoza, el criado del Conde, está contento porque su amo se ha mostrado decidido con Leonor y se ha olvidado de Octavia, así que pueda vivir un nuevo y feliz amor. Llega el príncipe Carlos, que va a hablar con el embajador español de su matrimonio con la castellana Blanca, y pide al Conde que dilate las bodas porque Blanca es todavía muy niña, y mientras tanto ha pensado que quiere entretenerse con la bella Leonor. Todo se complica, el Príncipe pretende que le ayude en su intento, por eso el Conde se siente desdichado y sobre todo dividido entre sus obligaciones como galán enamorado y como discreto embajador. Los problemas no terminan aquí, porque Octavia acaba de llegar disfrazada de varón a París, se hace pasar por el conde Enrique de Mendoza y va a hablar con Leonor y su hermano para contarle su historia. Inventa una mentira increíble, les cuenta que enamorado de una dama de nombre Laura, mató a su rival don Juan de Abarca, y que el

⁴¹ Vega, Lope de, *Más pueden celos que amor*, p. 553.

Rey de Navarra, para alejarlo de la venganza de los familiares del muerto, lo envió a pedir refugio en Francia. El Duque y su hermana deciden darle aposento en su casa mostrándose corteses con el joven desterrado. Ellos quieren presentarle al embajador español, al Conde de Ribadeo, pero la mujer temiendo ser reconocida dice que no puede encontrarle porque es un pariente del hombre que mató en el lance de honor; y por eso, los dos hermanos se ofrecen a esconderle sin dar noticia de su existencia al Conde. Cuando Octavia queda a solas con Leonor, le confiesa que en realidad conoce bien al Conde porque es el marido de su hermana doña Octavia de Navarra. Leonor le agradece el aviso al supuesto conde Enrique de Mendoza y manda a su criada Finea que aposente a los nuevos huéspedes. Nuño aprovecha la ocasión para requebrar a la camarera.

En la segunda jornada, que ocurre después de unos días, el Conde de Ribadeo paseando por la calle comenta con su criado que Leonor ha mudado, ahora le parece desdeñosa y se ve rechazado por ella, atribuyendo este cambio de actitud probablemente a la preferencia de la mujer por el Príncipe. Durante el paseo, los dos encuentran a Nuño enviado por Octavia para excusarla de que su amor no fuera correspondido en España y que ahora la dama se ha dado cuenta que le cuesta su ausencia, y le quiere. Pero, el Conde insiste en que el recuerdo de Octavia ha quedado borrado por el amor de Leonor. Mientras tanto, Arnaldo cuenta a Leonor que no ha dormido por pensar a un remedio contra la insistencia del Príncipe de Francia, que durante toda la noche ha rondado su casa para verla. Él piensa en una boda rápida para salvar la honra de su hermana, así le propone al Conde español pero la mujer lo descarta por su compromiso en Navarra y ambos eligen al falso conde Enrique de Mendoza. Paralelamente, Nuño cuenta a Octavia su conversación con el embajador y la declaración de su amor profundo por Leonor. Sin embargo, la dama disfrazada ya se ha tomado su venganza, visto que ahora Leonor, sabiendo que está ya casado, no lo corresponde y lo odia, pero la mujer quiere más, quiere que él vuelva a amarla. Octavia encuentra a Leonor y empieza a galantearla y se siente desconcertada cuando la Princesa le anuncia que corresponde a su amor y que se van a casar esa misma noche. Octavia finge haber escuchado un ruido para quedarse sola y reflexionar sobre su desdicha, pero enseguida vuelve Leonor pidiéndole que se esconda porque está llegando el Conde de Ribadeo. Empiezan a conversar y el hombre se asombra primero ante la noticia de su matrimonio en Navarra y luego cuando Leonor le anuncia la identidad de su futuro marido, para él un conde inexistente entre la nobleza castellana. Dudoso de la sinceridad de Leonor y despechado, le augura el fracaso matrimonial. Cuando él se va, llega Nuño, criado de Octavia, que a su vez para disuadir a Leonor de las bodas la avisa que el conde

Enrique de Mendoza probablemente tiene algún defecto secreto, aduciendo que en España había tenido algunas mujeres aficionadas a él que habían quedado descontentas, y añadiendo que es buena costumbre examinar los maridos antes de las bodas. Leonor queda perpleja y decide ir a hablar con su hermano. Entretanto el príncipe Carlos va a preguntar por el misterioso prometido de Leonor porque piensa que es una invención de los dos hermanos para impedir su satisfacción, visto que el embajador le ha dicho que no existe en España ningún Conde con este nombre. Pero cambia de opinión cuando se lo presentan, o sea le presentan a Octavia disfrazada de hombre, y hasta queda admirado por su discreción y su talle. Octavia le cuenta que quiere esconderse del embajador español porque es pariente de un hombre que ha matado, pero él decide interceder para reconciliarlos; así se lo hace saber al Conde de Ribadeo que, al interpretar la falsa noticia como el real asesinato de su cuñado (el Conde de Lerín) se enfurece y está a punto de batirse con Arnaldo que defiende al futuro marido de su hermana. Afortunadamente, el Príncipe los detiene.

La tercera jornada empieza cuando, al día siguiente, el Conde envía a Mendoza a casa del duque Arnaldo a decirle que quiere desafiarle esa misma noche, a las nueve y a solas. El Duque acepta el desafío y va a prepararse, mientras Leonor, que sospecha el motivo de la salida de su hermano, pide al conde Enrique que lo acompañe y estorbe el duelo. Llegan las nueve, los rivales se encuentran en el lugar acordado y se preparan a batirse, cuando llega el Príncipe que va a poner orden y el duelo se interrumpe. Octavia junto a Nuño, justificándose que se había equivocado en la oscuridad, se pone del lado del Conde español y no del Duque, asombrando a todos. Al final, el Príncipe reconcilia, primero, a los dos contendientes, Arnaldo y el Conde de Ribadeo, y luego a este último y al conde Enrique. El embajador le agradece por haberse puesto a su lado y se huelga de conocerle porque no ve su rostro tanta es la obscuridad, pero se aprietan las manos y él se sorprende de su blandura y delicadeza, así empieza a sospechar la naturaleza femenina del supuesto Conde. Además también su habla le recuerda la de una mujer, precisamente, la de Octavia. Por otra parte, el Duque, ofendido por la traición de su futuro cuñado que se ha puesto al lado del Conde en el desafío, obliga a su hermana a renunciar a él y a casarse con el de Ribadeo. Octavia, que ha escuchado todo a escondidas, va a hablar con Leonor representando el papel del caballero enamorado y ofendido por el rechazo del Duque; ella, afligida y triste, trata de aplacar su furia. Entretanto llega el embajador y Octavia, para no ser reconocida, le da la espalda, pero él confirma sus sospechas y se confía con su criado. Esta sospecha se desvanece sólo cuando va a hablar con Leonor de las bodas y ella le asegura que no se puede casar con ningún hombre que no sea el conde Enrique de

Mendoza, porque ha sido deshonrada por él. En ese momento llegan el Duque y el Príncipe para llevar a cabo el matrimonio, y se asombran ante las reticencias del hombre a la hora de casarse con la mujer que había siempre querido. Por su lado, Leonor suplica al Príncipe dar su mano a Enrique, a quien ya se ha entregado. Finalmente, Enrique viene llamado y descubre su verdadera identidad ante el asombro de todos, y dice que el embajador no puede casarse con Leonor pues ya está casado con otra mujer española, que es ella: doña Octavia de Navarra. El embajador queda maravillado porque la misma mujer que lo había desdeñado y aborrecido en España, ahora había arriesgado su vida en nombre de su amor hacia él. El Príncipe se admira de la constancia y del ingenio de Octavia, por eso decide apadrinar su boda y los nombra Duques de Monpensier. Al final, Octavia pide perdón al senado y concluye que las mujeres son diablos cuando tienen celos. Ella es la viva confirmación que los celos pueden más que el amor.

3. ESTUDIO DE LA FUNCIÓN DE LA MUJER EN LAS COMEDIAS SELECCIONADAS

El trabajo que presento es esencialmente un acercamiento a los caracteres femeninos de las últimas comedias de Lope de Vega; precisamente voy a tratar este argumento en las cuatro comedias que representan el *corpus* de mi estudio: *Por la puente*, *Juana*, *La vengadora de las mujeres*, *Más pueden celos que amor* y *Mirad a quién alabáis*.

Para plantear este estudio hace falta enfocar al personaje femenino en relación al personaje dramático tal como se concibe en el Siglo de Oro y a los roles actanciales que lleva en dichas comedias. El presente estudio tiene como punto de partida la conciencia de la primacía de lo convencional en la definición del personaje, convención necesaria para la comprensión de lo idéntico, lo recurrente, y lo semejante en las distintas comedias de nuestro autor. A pesar de la originalidad y novedad de Lope, se pueden aislar en las piezas pertenecientes a la misma etapa unas repeticiones, unas constantes que afectan a los personajes principales, cuyas características parecen fijas. Ahora bien, el estudio conjunto de los varios textos dramáticos nos va a llevar a la definición de unas invariantes, mediante la observación de la recurrencia.

Antes que nada, al estudiar la figura de la dama es imprescindible una aproximación hacia el concepto de «personaje»; en general, se trata de un noción compleja, que presenta dificultades teóricas, y que no se ha utilizado desde el principio. A continuación dedicaré una atención rápida a los presupuestos teóricos del debate de que él ha sido objeto. En *El lenguaje literario*¹, hay un capítulo referido a la categoría del “personaje” en el ámbito de la narratología, en que se subraya la problemática en la definición de esta noción y el hecho de que, en realidad, no existe un concepto unívoco de personaje. Las razones de este estado tienen su origen en la complejidad de la noción y en la diversidad de los personajes. Objeto de

¹ Garrido Domínguez, 2009.

consideración de este estudio son el concepto, la constitución y las funciones del personaje, es decir: ¿Qué es?, ¿De qué está hecho?, ¿Para qué sirve? Las posturas se diversifican fuertemente: los tradicionalistas tienden a ver el personaje como expresión de la condición del ser humano, o como reflejo de la visión del mundo del autor o de un grupo social. Por contra, los enfoques más recientes prefieren ver en el personaje un participante o actor de la acción narrativa, un elemento funcional de la estructura narrativa, retomando así la idea de Aristóteles. En efecto, el teórico griego inaugura la tradición de la caracterización del personaje como un complejo de rasgos: unos se derivan de su participación en el desarrollo de la acción en su condición de agente, otros son constitutivos de su personalidad. Además, si nos remitimos a él podemos decir que el personaje es menos importante que la trama, pues esta misma idea se encuentra en el teatro áureo donde el personaje se halla subordinado a la acción. Además, es tanta la supeditación del personaje a la acción que ni siquiera hay en el texto del filósofo griego una palabra para lo que traducimos por «personaje» sino que se recurre al participio del verbo «actuar», es decir «los que actúan». Se confirma la existencia de una problemática en esta noción que, aunque existe en el siglo XVII en la lengua castellana, no se utiliza en los textos para el teatro de Lope ni de sus contemporáneos, y siempre se refiere al papel ficticio antes que a la individualidad encarnada por el actor. Se trata de un concepto ambiguo, de una identidad a medio camino entre la realidad y la ficción, que la lengua, en aquellos tiempos, aún no ha asociado con una palabra. Desde luego, sabemos que también en los discursos teóricos acerca del teatro no se utiliza esta palabra sino «persona» o la locución «*dramatis personae*»² sacada del latín y usada para los seres de ficción que representan una pieza teatral. Pero, entre «persona» y «personaje» hay una distinción: la primera es real y dotada de sentimientos, de una voluntad y de una interioridad; el segundo es ficticio y, como ser de ficción, es incapaz de asumir las mismas características de la «persona». Otra noción empleada en la comedia áurea para designar al moderno «personaje» es la de «figura» que, sin embargo, alterna con «persona» en el paratexto que acompaña la publicación de las comedias como en los textos teóricos dedicados al teatro. Más exactamente, la «figura» corresponde a lo que se suele llamar un tipo³, o sea un personaje

² Personas que hablan en la escena. Es una expresión latina que designa la lista de personajes de una obra teatral; es decir, designa el elenco total de personajes que intervienen en el drama, y traducida literalmente significaría “las máscaras de la acción”.

³ A estas alturas, es útil la distinción entre tipo y personaje: el tipo está formado por un conjunto de rasgos de caracterización y de funciones que se repiten en el paso de unos textos a otros, que son recurrentes y se convierten en unos constituyentes del género utilizados por los autores cuando van a componer sus piezas. Mientras que el personaje se puede diseñar sobre un tipo o un conjunto de tipos a los que se añaden o no otra

cuyas acciones vienen definidas de antemano o acotadas por una serie de limitaciones vinculadas con algunos criterios, como la edad, el sexo, la apariencia física e incluso la forma de representar. En conclusión, el que primero se asimiló a la persona humana y a su alma, sólo luego fue aprehendido como signo teatral, es decir como un referente construido del texto teatral ya que únicamente en el escenario encuentra su materialidad. Por consiguiente, el personaje se presenta como una construcción y su estudio tiene que empezar por el de su funcionamiento: primero, un análisis componencial que estudia la definición de los elementos que entran en la composición del personaje; segundo, un análisis funcional que estudia el conjunto de relaciones que se establecen entre las *dramatis personae* de una obra, ya que en una ficción literaria el individuo se define por las relaciones que se establecen entre él y los demás.

Por último, quisiera dedicar mi atención a dos condicionamientos del personaje del teatro áureo sobre los que se fundamenta su verosimilitud: el decoro y la justicia poética. Noción fundamental es la del decoro porque representa el respeto o la obligación que deben guardar las personas que representan. Este principio fundamental común a partir del cual se conciben los personajes, fue heredado de Aristóteles y enriquecido por Horacio en su *Epístola a los Pisones*. Precisamente, se halla definido en el capítulo XV de la *Poética* a partir de cuatro objetivos a los que debe aspirar el dramaturgo en la composición de sus caracteres: la bondad o excelencia, la conveniencia o adecuación, la semejanza con los hombres comunes y la constancia, es decir la coherencia interna del comportamiento. La conveniencia es el objetivo más importante para los dramaturgos españoles. Ella es la que inspira implícitamente a Lope de Vega sus consejos en la materia. En efecto, en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, entre los consejos dirigidos a los poetas deseosos de escribir una obra teatral, él subraya la coherencia y la armonía en los modos de presentación, actuación y expresión en la configuración del personaje:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;

serie de caracteres y funciones, además de las propias. Del mismo modo, un personaje se puede también construir *ex novo* sin utilizar ningún tipo.

los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitante,
y, con mudarse a sí, mude al oyente;
pregúntese y respóndase a sí mismo,
y, si formare quejas, siempre guarde
el debido decoro a las mujeres.
Las damas no desdigan de su nombre,
y, si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse [...]
Guárdese de imposibles, porque es máxima
que sólo ha de imitar lo verosímil;
el lacayo no trate cosas altas,
ni diga los conceptos que hemos visto
en algunas comedias extranjeras;
y de ninguna suerte la figura
se contradiga en lo que tiene dicho⁴.

Así queda definido el decoro del personaje, es decir la adecuación de sus actos y palabras con las convenciones de su papel, según su sexo, su rango y su edad, o sea su estatuto sociodramático. Por lo tanto el personaje se relaciona, primero, con su estatuto sociodramático, pues es en la estructura socio-familiar donde hay que situar el personaje antes de emprender la exploración de su comportamiento; y en segundo lugar, se relaciona con las acciones de que participa. Para entender mejor, se suelen diferenciar dos acepciones de este vocablo, que en palabras de Arellano son las siguientes:

Dos conceptos hay de decoro en las tablas del siglo XVII: el decoro *moral* que veda la representación de ciertos motivos (rebeliones, adulterios, etc.) y que se mantiene con límites muy variables e imprecisos (desde el permissivismo de Lope o Calderón a la rigidez de Bances), y el más propiamente *dramático*, que consiste en la adecuación de la conducta y lenguaje de los personajes a las convenciones de su papel (nivel social, jerarquía dramática -primer galán, rey, etc.-).⁵

⁴ Vega, 2003, vv. 269-290.

⁵ Arellano, 1995, p. 125.

Más precisamente, el decoro moral tiene que ver con la relación establecida entre la ficción representada en el tablado y el público que asiste a dicha representación, y es susceptible de variación porque se explica en última instancia por el gusto cambiante del público, que delimita el campo de lo aceptable (es decir de lo verosímil) desde el punto de vista moral. Por el contrario, el otro tipo de decoro, el interno o dramático, tiene que ver con la coherencia interna del personaje, entendida como relación de conveniencia entre discursos y actos, por una parte, y su condición social por otra. Dicha conveniencia define modelos previos de caracterización a los que los personajes tienen que conformarse. En estas condiciones el decoro impone una serie de limitaciones al comportamiento y al discurso del personaje, en función de su estado o posición social. A modo de epílogo, el decoro es un principio que ocupa el primer lugar entre las reglas que rigen la elaboración de los personajes en el teatro, y su respeto garantiza la coherencia del personaje. Hasta podemos decir que el papel precede al personaje y que es la primera restricción en su elaboración, ya que una misma regla rige los distintos estatutos sociodramáticos que constituyen el sistema de los personajes. Sin embargo, es evidente que en las comedias el decoro es utilizado de modo diferente con respecto a su uso en los géneros graves. Pero, cuando los personajes de una comedia no pueden comportarse de manera extravagante y degradada, porque sometidos a las reglas rígidas del decoro, ¿Qué libertad les queda?

Ahora bien, la respuesta a esta pregunta nos lleva a un artificio fundamental en el desarrollo de la acción, a un medio con el cual el personaje puede abandonar su papel para adoptar una identidad ficticia y por eso evitar las prohibiciones impuestas por su calidad social, estoy hablando del disfraz. Las más frecuentes posibilidades de disfraz que encontramos en el *corpus* estudiado interesan la dama, que gracias a este recurso logra una mayor libertad y un papel activo en las situaciones que pueden modificar la evolución de su vida. Generalmente, ella trata de evitar toda proximidad o convivencia con los personajes que la conocen, ya que puede poner en peligro su incógnito. Además, la dama disfrazada es más libre de enredar la acción, y puede cambiar tanto de estatuto social como de sexo. Por lo tanto, el decoro se vuelve suficientemente maleable para permitir esos juegos en la trama.

Lope manifestó en varias ocasiones su interés por el disfraz, sobre todo varonil. En efecto, de las trecentoquinze comedias suyas, cuya autoría nadie pone en duda, casi ciento revelan el uso de este tipo de disfraz. Generalmente, los casos en que Lope usa el disfraz varonil son los siguientes:

- Cuando una dama abandona su hogar para seguir a su amante o a su esposo.
- Cuando ella se lanza a vengar ultrajes.

- Cuando se ve obligada a huir para evadir castigos o peligros que amenacen su vida.
- Cuando su carácter, excesivamente varonil armoniza más con el vestido masculino.
- Cuando su espíritu inquieto y aventurero se engalana con el disfraz varonil para lucir caprichosamente sus bizarrías.

Cabe añadir que el personaje disfrazado tiene la obligación de comportarse y de hablar de acuerdo con el código de la nueva identidad asumida; por eso, las mujeres disfrazadas de hombre se esfuerzan por identificarse en todo lo posible con las figuras varoniles que representan. Ellas asumen toda clase de papeles, se disfrazan de galanes, soldados, peregrinos, esclavos, etc., acomodando las prendas del vestir a su correspondiente estado y hasta cambiando la voz. Como precisa Teresa Ferrer Valls: «los personajes femeninos, disfrazados de varón, se entregaban a la aventura, viajando y actuando con una libertad de movimientos que la realidad acostumbraba a vedar a la mujer y, en este sentido, también colmaban la parcela más aventurera y libre del imaginario femenino»⁶.

Como es bien sabido, el disfraz de varón sobre el escenario tenía también otra función, representaba un atractivo erótico para el público masculino de la época. En este sentido, no es raro encontrar valoraciones de personajes masculinos en las obras de Lope respecto a la imagen que ofrecen las mujeres disfrazadas de varones, en las que se pondera la belleza de sus piernas, que se entregan a la mirada pública en todo su esplendor. Lope explotó con sabia mano este recurso, que utilizaron también otros autores de la época, y que además de contribuir al clima erótico en la representación, resultaba necesario para enmarañar la trama argumental y mantener el suspense.

De las situaciones dramáticas a que da lugar el disfraz varonil hace falta destacar una que tiene que ver con la reacción que despierta dentro de la comedia la mujer disfrazada de varón, no en los personajes masculinos, sino en los femeninos que desconocen su verdadera identidad, y que se sienten conmovidos por la belleza de estos falsos muchachos y se les ofrecen sin ambages. Lope utiliza intencionadamente estas escenas para crear sobre las tablas una tensión erótica, presentando a actrices disfrazadas de hombres en escenas de cortejo amoroso con otras damas (como pasa en *Más pueden celos que amor*, donde Octavia disfrazada de varón, captura la atención de otra mujer que hasta quiere casarse con ella), escenas que, aparte de su carga erótica, le permitían crear situaciones cómicas, entre las cuales se contempla también la parodia de ciertos patrones de conducta masculinos. Por eso, la comicidad no sólo se deriva de los equívocos y reacciones que genera la falsa identidad, sino

⁶ Ferrer Valls, 2003, p. 5.

que también aparece vinculada a la propia conducta de las damas quienes, tratando de aparentar ser varones, imitan modelos de conducta que resultan a los ojos de la sociedad de la época identificables como masculinos. Por lo tanto, el erotismo de estas situaciones se conjuga con una comicidad provocada por las confusiones mismas que genera la ocultación de la verdadera identidad sexual y por la reacción que suscita el falso galán en otros personajes que la desconocen, sean hombres o mujeres. Pero, a pesar de sus intentos por aparentar ser "muy hombres", precisamente lo que suele enamorar a otras damas es su delicadeza, su trato afable, y aquellas cualidades físicas que más las identifican como mujeres. Lope, buen conocedor de su público, se divierte jugando en la frontera que separa lo prohibido de lo admitido socialmente, porque sabía bien del atractivo de lo prohibido y de la seducción que puede producir la transgresión de la norma. Al fin, pero, el enredo siempre se resuelve dentro del espacio de lo tolerado socialmente, y la tensión erótica que éste provoca se alivia, transformada en risa.

Sea como fuere, la ocultación es un recurso fundamental en las comedias áureas; como hemos visto, por ocultación se entiende la capacidad de un personaje para esconder, disfrazar o encubrir a la vista una realidad con fines diversos. A grandes rasgos se puede decir que existen tres tipos de ocultación: informativa, física y de la personalidad. La primera se da entre los personajes, que para crear el enredo, no tienen que decir todo lo que saben en un primer momento; la situación no tiene que ser clara y lo que era una pequeña omisión de información, crece a lo largo de la pieza, hasta llegar al final donde se aclara todo. La ocultación física, se da cuando un personaje se esconde en algún lugar del escenario fundamentalmente por dos motivos: curiosidad de conocer una información que nunca se le comunicaría directamente o evitar una situación comprometida; a través de este recurso se descubre la fidelidad/infidelidad del amado, o sus íntimos secretos. La ocultación de la personalidad, se da cuando los personajes suspenden su identidad para permanecer en el anonimato o para adoptar una personalidad diferente; este personaje representa dos papeles, pero no simultáneamente: el que es y el que dice ser. El tipo de ocultación que encontramos en las obras estudiadas de Lope es esencialmente el de la personalidad: en *Por la puente, Juana*, doña Isabel se disfraza de labradora, y don Juan, oculta su verdadera identidad convirtiéndose en camarero; en *La vengadora de las mujeres*, a ocultar su identidad es primero el príncipe Federico de Transilvania, que se hace conocer como Lisardo, hombre de condición social inferior, y luego, también Laura recurre al disfraz varonil convirtiéndose en un valeroso caballero; en *Mirad a quién alabáis*, la Duquesa de Milán se hace pasar por la Reina de Hungría; al final, en *Más pueden celos que amor*, es Octavia que se disfraza de

varón y sigue a su hombre con la intención de estorbar su casamiento con otra mujer. Pero, además de la ocultación de la personalidad, en estas comedias hay también ejemplos de la ocultación física, y esto se puede ver en dos casos: en *Por la puente, Juana*, cuando al final del tercer acto Diego/don Juan convence a doña Antonia, don Fernando y Esteban a esconderse con él entre unos árboles para acechar a Juana que habla con el Marqués y comprender la causa de su dolor y de su desgracia amorosa. Otra ocasión en que se da este tipo de ocultación es en la segunda jornada de *Más pueden celos que amor*, donde Octavia/conde Enrique de Mendoza se esconde para que el Conde de Ribadeo no la reconozca.

Todos estos son mecanismos que van a generar enredo, como atestiguan las comedias estudiadas, en donde la ocultación de la identidad es responsable del avance de la acción y como tal tiene una presencia dominante en la arquitectura de cada una de las obras. Lo que sucede es que se combinan las acciones hasta el punto de crear una situación enmarañada que sólo se resuelve al final ante la presencia de todos los personajes.

Después de esta digresión volvemos al otro principio que rige el universo del personaje, el de la justicia poética, que se considera como la obligada distribución al final de la obra de un premio a los personajes virtuosos y de un castigo para los malos. Se trata de un sistema de valores aplicado a los personajes, que pueden ser premiados o castigados por su comportamiento. Los tipos de castigos son diferentes: desde la muerte acompañada de condenación al infierno hasta la no realización de un matrimonio sobre el cual un personaje ha puesto todas sus esperanzas. En el caso de la Comedia Nueva se encuentra una peculiaridad formal, porque el desenlace muchas veces permite celebrar la victoria del protagonista sin dejar que algún personaje reciba un castigo doloroso; en particular, en el teatro cómico las faltas cometidas por los personajes no son graves y por lo tanto no se puede justificar un desenlace catastrófico. Además, como veremos en las comedias estudiadas, hay una férrea coherencia interna de la acción que llega a su conclusión evitando soluciones artificiales o otros aportes que vienen desde fuera y, tanto el premio como el castigo, son el resultado de una concatenación de sucesos ordenados según el principio de la causalidad, que hace aceptable al público la suerte final de los personajes. En otras palabras, el destino final de los protagonistas aparece como una consecuencia natural de todo lo hecho anteriormente, de sus trayectorias individuales. Sólo así se puede respetar la verosimilitud, al contrario, si los personajes recibirían el premio o el castigo al azar, la acción carecería de sentido; lo que parecía difícil de aceptar para la Comedia Nueva donde los dramaturgos se acomodan a los gustos del público y crean conforme a sus deseos.

Pero, aquí hay una dificultad que reside en definir precisamente cuáles son las buenas acciones y las malas, y ya que los protagonistas, en la mayor parte de los casos, son de sangre noble, se puede decir que lo que define el bien y el mal es el código del honor, que impone sus obligaciones a galanes y damas y define una norma ética a partir de la moral social. Estas imposiciones, sin embargo, presentan variaciones (baste pensar al teatro cómico donde las faltas cometidas por los personajes no pueden ser graves). Y también si algunos siguen defendiendo la validez de la justicia poética es fácil encontrar ejemplos de comedias en cuyos desenlaces las buenas acciones no son premiadas, ni son castigadas las malas; no obstante, es evidente que al final de una comedia se pueda identificar quién ha realizado su deseo y quién ha visto frustrado su intento, el vencedor y el vencido, de manera que se pueda hablar de moral dramática antes que de moral sin más. Generalmente, si tomamos como ejemplo a las protagonistas de nuestras comedias, podemos ver que aunque son creadoras de estrategias y de mentiras, logran su meta y el fracaso amoroso lo sufren los personajes secundarios.

Después de este breve discurso, por lo que se atiene a lo convencional en la construcción del personaje, hace falta recordar que en la Comedia Nueva hay una gran variedad de intrigas que no puede agotarse en unos arquetipos, es decir en personajes que permanecen inmutables en las diferentes piezas, pero que seguramente existen unas invariantes que se pueden aplicar a los mismos personajes. A este respecto, Juana de José Prades, en su *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva*⁷, a partir del análisis de los textos escritos por dramaturgos menores elaboró los rasgos definitorios de seis personajes-tipo: la dama, el galán, la criada, el padre, el poderoso (o rey) y el gracioso. Se trata de un texto que representa un punto de partida obligado para cualquier investigación acerca de las *dramatis personae* del teatro áureo. Sin embargo, lo más interesante de su estudio es que tiene como criterio decisivo para la definición de las invariantes la relación entre los personajes. Por lo tanto, el primer orden de caracterización del personaje se relaciona con su estatuto sociodramático, antes que con las acciones de que participa. En efecto, es en el seno de una estructura socio-familiar donde hay que situar al personaje porque lo constante es la relación entre los diferentes personajes, relación que los define a cada uno. Para resumirlo, sabemos que el teatro del Siglo de Oro se construye sobre seis personajes básicos, y antes de emprender la exploración de las variaciones que pueden afectar a dicho sistema se tiene que subrayar que todos los personajes, a excepción de la dama y del galán, son periféricos, es decir que su presencia es opcional, porque el núcleo de la acción se elabora siempre en torno a

⁷ José Prades, 1963.

la pareja dama-galán, en cuanto objetos y/o sujetos de la acción. A modo de ejemplo, podemos comprobar la importancia secundaria de algunos personajes: el padre, que puede ser obstáculo frente a los amores de los protagonistas, puede quedarse al margen de la trama o hasta no estar presente; a la misma manera, el criado, puede tener un papel decisivo y providencial en la intriga o ser sólo el simple confidente de su amo; pero, contrariamente, los protagonistas suelen ser figuras invariantes de la acción.

Para la creación de los personajes de sus comedias Lope utiliza estos tipos funcionales que le sirven de base y cuya primera clasificación fue hecha por Juana de José Prades que abordó este aspecto importante del teatro barroco. A continuación, he decidido dejar de lado las otras categorías de personajes y limitar mi investigación a uno de los agentes del conflicto que se desarrolla a lo largo de la intriga de una comedia, precisamente me fijaré en los caracteres, en las funciones y en la utilización del personaje dama.

Lo que se puede anticipar de mi análisis posterior es que de ella no se hacen descripciones físicas pormenorizadas, se supone joven y hermosa porque despierta el interés de los hombres que la encuentran, se presenta como enamorada que vive para el amor, está preocupada por su honor, es celosa, constante y, por lo general, fiel a su pareja. Su función principal es desarrollar las relaciones amorosas, y muchas veces facilita, sin quererlo, la creación de triángulos amorosos que producen el enredo, proporcionando interés y posibilitando el surgimiento de escenas de tensión. Puede ser activa o pasiva, pero en las comedias estudiadas es siempre activa porque es ella que lucha por alcanzar sus fines, y por eso se convierte en personaje principal. Como he dicho, no siempre las características físicas son explícitas, lo que conduce que el rol se defina por el nombre y el apellido que informan sobre el nivel económico y social. De hecho, las damas que se encuentran en nuestras comedias suelen reivindicar su estirpe, reflejada propio a través de sus nombres, ya precedidos por la fórmula de tratamiento patrimonial española, doña; ya acompañados por una titulación nobiliaria ostentada, baste mencionar a la princesa Laura y a la duquesa Juana Esforcia. Todo esto, como fuente de diferenciación social entre los individuos en el seno de la férrea sociedad estamental barroca. De ahí que las damas lopianas, ante personajes de naturaleza social inferior, hacen relucir su noble procedencia.

«Belleza» y «nobleza» son los dos términos que presiden la descripción de la dama, porque la belleza física de las protagonistas no es otro que la manifestación externa de su noble origen; belleza que manifiestan siempre independientemente del papel que desempeñan en las piezas en que intervienen, es decir que, incluso disfrazadas de labradoras, de villanas o de hombres, las ilustres damas dan muestra de su extraordinaria discreción y gracia. Sin

embargo, después de haber analizado las obras, es preciso notar que nuestro dramaturgo no se muestra pródigo a la hora de describirnos la belleza del personaje femenino, de ahí que se entienda esta calidad a partir de las exclamaciones de los personajes masculinos, sean ellos galanes o criados, que celebran la belleza de la mujer. Es propio la belleza el mejor aliado de la dama a la hora de cumplir su función dramática consistente en recuperar el amor de su galán y conducirlo a las anheladas bodas.

Normalmente, en las comedias estudiadas se nos muestra el triunfo de las mujeres sobre los hombres, son las damas que manipulan los sucesos y las personas hasta que no logran casarse con nadie que no sea el joven del que están enamoradas. Por eso, está claro que en el escenario las mujeres se conducen de forma contraria a las convenciones y a la moral, infringiendo las leyes para lograr sus propósitos. En las comedias no son esclavas sometidas a la voluntad del marido sino seres dignos dotados de entendimiento, que contrarrestan su marginación en la vida real donde, sabemos bien que por aquellos años no era así, porque la mujer estaba totalmente subordinada al hombre y no actuaba con independencia. Estas mujeres representan una alternativa dentro de una organización sociocultural cerrada. Para entender mejor lo que era la situación de la mujer en el siglo XVII es necesario tener presente cuáles eran las costumbres y los códigos sociales en España por aquellos tiempos. En esta época las expectativas para la mujer no eran muchas, puesto que la única posición de la mujer era relegada al ámbito de lo familiar⁸. El trasfondo ideológico que parece haber inspirado a los dramaturgos del siglo XVII, de gran auge en la sociedad patriarcal áurea, es que hombre y mujer poseen naturalezas completamente distintas, por ende, sus papeles en la sociedad tienen que ser divergentes. Como se puede ver, la ideología del siglo exalta el orden social como reflejo de un orden natural y teológicamente determinado que reserva distintas funciones a los dos sexos. El hombre se consideraba más preparado para la vida pública y el estudio de las ciencias, por el contrario, la mujer se consideraba depositaria de unas cualidades (belleza, ternura, compasión) que la relegaban a ámbitos privados y familiares. Baste hechar un pequeño vistazo a las ideas de Fray Luis de León que, en su tratado de 1583, partiendo de las diferencias naturales de la mujer establecidas por Dios en la Creación, respaldado por voces autorizadas de la Biblia y de la Antigüedad Clásica, concluye que el natural oficio de la mujer es guardar su casa; en consecuencia, todos sus quehaceres han de girar en torno al núcleo del hogar y de la familia. Además, según el Fray, sólo ajustando su conducta al orden natural, la mujer podrá afirmar el sentido de su vida y de su función social.

⁸ Un análisis exhaustivo sobre el tema de la mujer se puede ver en Birriel Salcedo Margarita, 1998, y en Ortega Margarita, 1997.

En general, existían sólo cuatro estados para la mujer: doncella, viuda, monja y casada; y es cierto que contraer matrimonio era la máxima aspiración para ella, era una meta, porque quedarse soltera significaba depender de la generosidad del padre o hermano mayor, hacerse monja o convertirse en sirvienta de alguna pariente. Otro asunto a tratar es que, a pesar de la libertad de los novios para contraer nupcias autorizada por el Concilio de Trento, la práctica habitual de la época seguía siendo que el matrimonio fuera arreglado por los padres y que la mujer escapara a la tutela paterna para caer bajo la de su marido. Es importante señalar que la obediencia al padre formaba parte del rígido código del honor y que, en el siglo XVII, los matrimonios por amor eran más un tema teatral que una realidad cotidiana. De hecho, las principales consideraciones que el hombre tiene que valorar a la hora de elegir a su esposa son el nacimiento, la riqueza, la hermosura y la honrada crianza, así que el amor queda descartado de los criterios en que el primer lugar lo ocupa la igualdad de linaje donde el hombre no puede permitirse ser flexible. Aun más, lo que resalta de la realidad social de la época no es sólo la falta del amor en los criterios importantes para contraer nupcias sino que varios escritores insisten en que no se debe mezclar la pasión amorosa con el matrimonio porque el resultado será el fracaso. Por otro lado, como hemos visto, el teatro otorga al amor un lugar privilegiado en su producción; el amor se presenta como un sueño, el sueño de la comedia, y proporciona fuerza y valor a la dama para enfrentarse a varios riesgos.

En las obras de Lope que hemos analizado los casos en los que sale triunfante el amor libremente escogido implican una actitud casta y honesta por parte de la mujer. Esto se produce bastante sistemáticamente en el teatro lopesco pero no se puede negar que hay otros casos en que las doncellas no se casan con el hombre que aman sino que tienen que contraer matrimonio con hombres que no han escogido con la única razón de recuperar su honor y se ven obligadas a vivir unas relaciones no basadas en el amor correspondido.

Está claro que, en el mundo al revés de la comedia las cosas cambian, los papeles de los sexos se invierten, y la mujer, que normalmente tiene que ser cortejada, es capaz de tomar la iniciativa en el galanteo y de perseguir activamente al varón. En efecto, la mayoría de las piezas de Lope nos presentan a una joven que atrapa a su hombre gracias a una falta de respeto de los tabúes sociales, y que es indomable en su búsqueda de libertad y capaz de defenderse valerosamente. Lo que se representa de forma preeminente es la libertad de acción que se toman estas mujeres, ellas no están bajo la vigilancia de parientes cercanos masculinos sino son responsables de la conservación de su buen nombre y, su ansia de libertad las lleva a situaciones comprometedoras, pero también a la consecución de sus objetivos. La meta de la mujer coincide con la meta de la propia comedia, es decir casarse, así que los jóvenes

enamorados que han desafiado las normas sociales vuelven al seno de la colectividad y se reintegran a la disciplina a través de la institución social del matrimonio.

En conjunto, las mujeres representan en sus juegos los graves asuntos del honor tomando, donde es necesario, pequeñas venganzas en sus pretendientes. Un pequeño repaso por el *corpus* dramático elegido, y comprobaremos cómo son las damas dibujadas por Lope en sus últimas comedias. Centrándome obviamente en los textos analizados, se deduce, y eso es lo que vamos a ir viendo, que cada una de las doncellas, gracias a su industria, logra siempre su propósito que consiste en casarse con el hombre que ha elegido. En ellas, las cuatro heroínas comparten rasgos comunes aunque cada una tiene que enfrentarse con problemas y aventuras algo diferentes. Como la mayoría de las protagonistas lopescas, son hermosas, astutas y atrevidas. Por lo tanto, sus rasgos comunes son físicos, es decir la belleza que se hace resaltar a través del diálogo; sociales, porque explícitamente se dan a conocer los títulos de cada una de ellas: Princesa, Duquesa... y junto a éstos, otro rasgo común a las cuatro es su orientación hacia el cumplimiento de un destino asimilado al concepto de bien que coincide con el matrimonio: todas están impulsadas por el deseo amoroso y actúan con el fin de conseguir el casamiento. Pero vayamos por partes, y examinamos los casos concretos.

Doña Isabel de Nevares

Empezamos por la comedia urbana titulada *Por la puente, Juana*, en que se encuentra un vigoroso tratamiento del personaje femenino. La protagonista es una dama natural de León que se llama doña Isabel de Nevares y que, al principio, cuenta a un labrador su desgracia causada por el amor. Primero, dice que se había mudado de traje y de nombre y había dejado su casa para ir a Toledo en busca de su amado don Juan, con quien pensaba casarse; luego, cuenta las desdichas que tuvo al quedarse sola y abandonada por un criado suyo que la acompañó en el viaje pero, muy pronto, resultó ser un traidor ya que se fugó robándole todo. Doña Isabel, no obstante parece perseguida por la mala suerte, no se estrecha de ánimo y decide proseguir su desesperada búsqueda, lo que ya desde el comienzo nos hace apreciar la tenacidad y el temperamento de esta mujer, que sólo al final de la pieza va a desvelar cuál fue la razón que obligó su amado caballero a dejarla (él tuvo que escapar porque perseguido por la justicia a causa de una reyerta con otro pretendiente suyo). Así, ayudada por el entrañable labrador con quien se ha confiado, empieza su escalada, tal vez por senderos tortuosos, hacia

la recuperación de su amado con el fin de obtener, una vez llegada a la anhelada cumbre, el coronamiento de su amor con el matrimonio. Por su parte don Diego (que es en realidad don Juan) encuentra empleo como mayordomo en casa de un Marqués gracias a la intercesión de una dama que se ha enamorado de él, doña Antonia, hermana de don Fernando (ambos hijos del Regidor), y de la que se siente atraído el Marqués. Mientras tanto, Juana (nombre con que se hace llamar doña Isabel) ha empezado a servir, disfrazada de labradora, propio en la casa del Regidor, donde su belleza deslumbra a todos y también al mismo don Fernando, que se siente atraído por ella y la requiebra. Esta serie de amores cruzados genera las primeras complicaciones en la trama y, sobre todo, pone de relieve la complejidad de la situación que se va complicando cada vez más para nuestra mujer, que tendrá que enfrentarse con los celos hacia una digna rival dispuesta a todo para ser correspondida por don Diego. Se trata de doña Antonia que, muy pronto, declara abiertamente su amor, pero el hombre la rehúsa contestando hipócritamente que, sabiendo que el Marqués la ama, el temor y la deferencia hacia él le han hecho renunciar a ella; en realidad, en un aparte don Diego confiesa que está enamorado de otra mujer. A la misma manera, también Juana rechaza firmemente el acoso sexual de sus pretendientes. A este propósito, con el fin de analizar los elementos que entran en la formación de este personaje, es interesante ver cómo la mujer actúa en dicha situación y cómo Lope nos dibuja su vigoroso carácter. Juana, a las peticiones del hijo del Regidor responde como si no entendiese el sentido de sus palabras, y el contraste entre las finezas de don Fernando y la supuesta tosquedad de Juana producen un efecto hilarante, aun más si se considera que el espectador conoce su verdadera identidad y sabe que su ignorancia es fingida:

Fernando. Si las almas se vistieran
camisas, bella aldeana,
lavar tus manos pudieran
las camisas de las almas.

Juana. ¡Ay, lo que ha dicho, señor!
¡Hola, Inés! ¿Usase en Francia
traer las almas camisas?

Inés. Dícelo porque le agradas,
que son encarecimientos
de verte las manos blancas.

Juana. Como yo vengo de Olías,

no sé de Toledo nada.⁹

La última respuesta de Juana es una frase que se usará como una especie de estribillo a lo largo de la pieza, con el fin de expresar un contraste entre la vida urbana de Toledo y la vida rústica e inculta del supuesto lugar de donde dice proceder.

El cortejo sigue, y también otro personaje, el gracioso Esteban, enamorado de la criada Inés, a su vez amiga de Juana, empieza a cortejarla y lo hace delante de la propia Inés (según el esquema frecuente en el teatro áureo). La criada expresa su disgusto a la amiga, que la tranquiliza con un razonamiento complicado y atípico para una villana:

Juana. No temas, Inés, que soy
un cuerpo que anda sin alma,
una cifra no entendida,
una escritura borrada;
una sombra que anda en pena,
y una pena en sombras tantas,
que sólo un sol que está ausente
puede, con su lumbre clara,
descifrarle y darle vida,
gloria, gusto y esperanza.

Inés. No te entiendo.

Juana. Ni es posible.

Inés. Loca me pareces, Juana.¹⁰

Con estas palabras, que sorprenden a su compañera por lo conceptuoso de su lenguaje, se subraya otro aspecto importante que caracteriza esta mujer, es decir la formación cultural de la dama frente a los vestidos de labradoras que ha sido obligada a ponerse. Esta tensión entre el ser y el aparecer es claramente percibida por las personas que la rodean: Inés, el Marqués de Villena, doña Antonia y don Fernando. Es evidente que, su nobleza de sangre no se puede ocultar, no hay disfraz que pueda encubrir la gracia y la delicadeza de un cuerpo noble ni la brillantez del estilo expresivo de las mujeres de cierto rango. Lope nos muestra a través de Juana un sutil equívoco: Juana no es lo que parece y atrae a los hombres

⁹ Vega, Lope de, *Por la puente, Juana*, p. 254.

¹⁰ Vega, Lope de, *Por la puente, Juana*, p. 255.

precisamente porque es una dama; se presenta así el fecundo juego entre apariencia y realidad, lo que resulta evidente cuando el Marqués se queda a solas con ella y se sorprende en constatar la sensibilidad, la entereza y la inteligencia aguda de la mujer que se expresa con un lenguaje cuidado; características que contrastan con su apariencia de simple labradora. Además, en un aparte Juana manifiesta también otra característica típica de las mujeres de estas comedias, es decir su fuerte inclinación hacia la importancia del amor, expresando admiración por la omnipresencia del sentimiento amoroso con palabras teñidas de ironía y desenfado.

Juana. (Por dondequiera que voy,
hallo amor. ¡Brava abundancia!
No pienso que hay en el mundo
otra cosa más usada.
Los retirados y graves
¿de qué se admiran y espantan?
Es temeraria ignorancia:
así se conserva el mundo.)¹¹

Cuando se produce la anagnórisis, o sea cuando los dos amantes se reconocen recíprocamente, don Diego se llena de temor porque es consciente del peligro que representa el Marqués para la consecución de sus amores, al contrario, Juana muestra otra vez ser una mujer llena de fuerza y de seguridad en sí misma, cuando reprocha a su amante la propia confianza que muestra en su firmeza. Pero, su parlamento no aplaca los celos de don Diego, que a su vez muestra también frialdad. Por eso, la mujer se enfada y pronuncia unos versos cargados de cinismo, que revelan su picardía:

Juana. Cuando el sujeto que se quiere y ama
muestra tibieza y vive sin cuidado,
es darle celos la razón de estado
de amor que más provoca, incita y llama.¹²

¹¹ Vega, Lope de, *Por la puente, Juana*, p. 254-255.

¹² Vega, Lope de, *Por la puente, Juana*, p. 261.

Muy pronto, Juana paga su cinismo con una semejante moneda cuando también doña Antonia la elige como confidente y como tercera para entregar un billete amoroso a don Diego, que considera el dueño de su corazón. Las situaciones se complican y también Juana empieza a tener celos. Una situación en que Lope refuerza la dimensión vigorosa con la que ha caracterizado su personaje femenino se da propio cuando Juana va a entregar la nota de doña Antonia en casa del Marqués, donde se hospeda don Diego; aquí se origina una discusión entre los dos amantes, ella quiere irse y el galán trata de retenerla, es entonces que los sorprende el Marqués y la mujer reacciona fingiendo que la discusión sea debida a las pretensiones del noble respecto a ella. En esta situación Juana actúa con un desgarramiento más típico de los varones rústicos que de una mujer, con lo que Lope nos presenta una escena casi cómica que ofrece el contraste entre la belleza de la mujer y el uso de un lenguaje atrevido y grosero.

Sin embargo, es en el tercer acto que Juana, disfrazándose de dama para ir a comprobar sus celos y si es necesario trazar la venganza, recupera su verdadera naturaleza (lo que hace abordar nuevamente la cuestión de la apariencia frente a la realidad). Con el engaño ella quiere conseguir lo que pretende sin descubrir lo que oculta en su corazón. Mientras Juana sigue mostrándose airada ante las pretensiones del Marqués, sirviéndose siempre del lenguaje de una tosca campesina, don Diego promete el matrimonio a doña Antonia si obtiene licencia de su amo. Cuando Juana lo descubre, su ánimo se destroza y en un intenso monólogo expresa su desesperación y decide marcharse hacia el puente donde se embarcará con el Marqués para vengarse de su amado. Esta dama, que ahora se siente traicionada, sigue dando muestra de su firmeza resistiéndose al nuevo asedio del Marqués. Finalmente el desenlace es muy significativo, mostrándonos que todos los sacrificios y los afanes de Juana no han sido vanos, sino su testarudez y su castidad le permiten lograr sus intentos: recuperar al hombre que busca y recobrar su verdadera identidad y condición.

A modo de conclusión, podría decirse que Lope, en *Por la puente, Juana*, ha dibujado una mujer que tiene conciencia de sí misma y de su propia dignidad, dispuesta a todo para conseguir lo que persigue. Una mujer sólida, tenaz y apasionada.

Laura

Pasemos a analizar otra mujer, la protagonista de *La vengadora de las mujeres*, Laura, personaje en el cual se dan algunas notas ciertamente originales. Ya desde el comienzo de la comedia se nos presentan a esta Princesa cuya característica principal es su negación de casarse (esto al público le parece absurdo porque es una inclinación natural que un hombre y una mujer se quieran, por eso se produce cierta comicidad, pues su razonamiento pone resistencia a esta inclinación tan inalterable del ser humano). Para motivar el porqué de su negación a amar y contraer matrimonio, se echa mano de una extensa fuente de literatura y tratadística misógina. Por lo tanto, ella desdeña y aborrece a los hombres puesto que, según los libros que ha leído, ellos han disfrutado demasiados privilegios desde el principio del mundo y se sienten mejores que las mujeres, consideradas malas e inferiores. Sin embargo, de esto nace el elemento más original de su caracterización, es decir, su aversión a los hombres y su sucesiva venganza mediante el vilipendio masculino, no sólo oralmente sino por escrito. Por eso, en su caracterización confluyen muchos aspectos, encontramos el tópico de la "mujer sabia", mujer letrada que se dedica incluso a un ejercicio docente desarrollando sus actividades en una Academia de altos estudios creada en su Palacio con escolares que son mujeres (actividad fundamentalmente masculina por aquellos tiempos); su cultura es poco frecuente, lee a Platón y a Aristóteles, y admira a ciertos personajes femeninos de la antigüedad como Elena de Troya y Dido; su fama de mujer culta es conocida por todos los que la rodean. Otro tópico que se encuentra en ella es el de la "mujer esquiva" o "desdeñosa", que no quiere tener relación amorosa alguna (cuyo esquema más recurrente pone en escena a una mujer que inevitablemente cae en la trampa del amor); en su tratamiento incide el mito de Diana o Artemisa, e incluso el mismo nombre de la protagonista de nuestra comedia remite a una de las ninfas quien se prefiere laurel y no poseída por Apolo, quiere la compañía femenina, rechaza los hombres y actúa con rigor contra las que tienden a ellos. Traigo a colación unos versos muy representativos de su pensamiento:

Laura. ...había dado en leer
 los libros más principales
 de historias y de poesías,
 y de tragedias de amantes;
 hallaba en todos los hombres

tan fuertes, tan arrogantes
tan señores, tan altivos,
tan libres en todas partes,
que de tristeza pensé
morirme, ...
...
"Filida, ¿qué puede ser,
que en cualquier parte que traten
de mujeres, ellas son
las adúlteras, las fáciles,
las locas, las insufribles,
las varias, las inconstantes,
...
y los hombres, inculpables,
son los santos, son los buenos
y los que de todo saben.
Concebí tal ansia en mí,
que propuse, por vengarme,
de no querer bien a alguno
ni permitir que me hablen,
y, dándome a los estudios,
quedar suficiente y hábil
para escribir faltas tuyas,
...
En fin, para no cansarte,
yo quiero vengar, si puedo,
agravios, de aquí adelante,
de mujeres, pues lo soy,
y que este nombre me llamen.¹³

Esta cita podría pasar por un discurso feminista de nuestro tiempo, se maltrata el otro sexo y lo que salta a la vista es que Laura se apropia de elementos típicos del género

¹³ Vega, Lope de, *La vengadora de las mujeres*, pp. 615-616.

masculino, hay una inversión de los papeles: ella, no sólo tiene interés por la lectura, el estudio y el ejercicio de las letras sino hace lo que frecuentemente han hecho los hombres, es decir el vilipendio al otro sexo. En efecto, en este largo parlamento inicial y en casi todo el primer acto, podemos ver en ella a una feminista convencida, aunque algo exagerada, ya que sus postulados son radicales y su actitud es extrema: negarse a tener la más elemental relación con los hombres. Como he subrayado antes, su principal motivo de queja es que los hombres han excluido a las mujeres del gobierno y del estudio, y que han dado una imagen negativa de ellas dibujándolas como adúlteras, fáciles, locas, insufribles e inconstantes. Este es el planteamiento inicial de la comedia y que nos hace suscitar un gran interés hacia el personaje de Laura; pero hace falta ponerse una pregunta: ¿Laura es una excepción en la tipología de los personajes femeninos de la comedia lopesca? Con este interrogativo sigo mi análisis y puedo anticipar que tendremos una sorpresa.

Cuando Laura ve por primera vez a Lisardo expresa: «¡Qué buen talle!»¹⁴, y lo nombra su secretario, hecho que sorprende a nosotros y sobre todo a su criado Julio, que la conoce desde cuando era niña. A esto se añade que, ya en el segundo acto, ella misma se da cuenta que algo está cambiando en su interior. Como siempre, a producir esta mudanza será el amor: Laura se ha enamorado de Lisardo y sufre una crisis porque no podrá seguir defendiendo a las mujeres. Además, nada puede el entendimiento para eludir el amor, lo demuestra Laura cuando, al descubrirse enamorada, se siente en conflicto con sí misma por lo que es una derrota de su razón. Su enamoramiento conlleva la imposibilidad de continuar con sus propósitos, y hasta se enfada contra la instrucción pasada, que ahora no reconoce como efectiva.

Laura. ¿Cómo podré defender
 de la mujeres los nombres,
 si de parte de los hombres
 amor me quiere poner?¹⁵

Además, la irrupción en su pecho de sensaciones y emociones ignoradas hasta aquel instante hace que nuestra protagonista se sienta ajena a sí misma, que se sienta turbada; el amor ha acabado desplazando de su cabeza todos aquellos pensamientos negativos hacia los hombres, y todas sus certezas. Así, el cambio que se ha producido la coge por sorpresa y,

¹⁴ Vega, Lope de, *La vengadora de las mujeres*, p. 624.

¹⁵ Vega, Lope de, *La vengadora de las mujeres*, p. 631.

sobre todo, le importa mucho lo que los demás puedan pensar de ella. En un admirable monólogo expresa el reconocimiento de sus sentimientos amorosos hacia Lisardo y su difícil decisión de ocultarlos.

Laura. no sé cómo me fié
 de mi mayor enemigo;
 pero si no fué castigo,
 desdicha y venganza fué.
 Quién me dijera que yo,
 aunque es ley de Dios, amara
 a mi enemigo...
 ...
 yo sabré amar y callar,
 y, a más no poder, morir.¹⁶

Después, cuando Diana le confiesa que quiere a Lisardo, se descubre otro elemento típico que entra en su caracterización: los celos. Ella se muestra irritada y enfadada, tanto que no tiene reparos en pedirle que deje de amar a Lisardo, volviéndose violenta y agresiva cuando la amenaza con estas palabras:

Laura: Trata luego de olvidar
 a Lisardo, que si hablas
 más en su amor, no has de estar
 en mi gracia ni en mi casa,
 y aun haré echarte del reino.

Dicho esto, antes de despedirla quiere estar segura de que Lisardo no la corresponda, y decide preguntárselo sin rodeos de palabras, a lo que la dama contesta que no y se va turbada. Es propio ahora que Laura descubre su flaqueza, que consiste en los celos de una enamorada. Ella, hasta ahora, nunca ha sido una mujer agresiva y esta escena se podría interpretar como una representación finemente observada de una mujer dividida entre el principio y el amor.

¹⁶ Vega, Lope de, *La vengadora de las mujeres*, pp. 631-632.

Ahora, sus planteamientos feministas dejan de ser convincentes, porque en realidad sólo existen en un plano teórico y no en la práctica, hay una contradicción entre sus lecciones teóricas y su actuación práctica, como acabamos de ver los hechos son de otra manera. El largo parlamento inicial del primer acto donde alza la voz para criticar a los hombres y defender a las mujeres, ha dado paso a otro parlamento en el último acto en el cual alaba el valor, la nobleza y la gallardía de los caballeros que participan al torneo para conseguir su mano. Como se puede observar, y con eso contesto a la pregunta puesta al principio, sus premisas iniciales han pasado a un segundo plano, y este personaje excepcional ha dejado de ser original para convertirse en la típica dama de comedia que actúa movida por el amor, que siente celos y que quiere conquistar a su amado. También al final todo acaba según lo previsto y se produce lo que todos esperamos: el matrimonio entre Laura y Lisardo. Laura está radiante y todos participan de la alegría general, e incluso a las mismas damas que frecuentaban la Academia se le concede el derecho a amar. Punto final y desenlace feliz.

Otro aspecto que caracteriza esta dama es su espíritu inquieto y aventurero que la lleva a disfrazarse de caballero, sin pretexto bien definido, y a participar en el torneo que ella misma ha organizado entre sus pretendientes. Lo que sorprende en esta situación, además de la ambición de aventura y de libertad, es que Laura disfrazada desempeña el papel de caballero admirablemente bien, pues consigue vencer a todos los hombres que toman parte en él, mostrando el valor y la fuerza que puede tener una mujer.

En fin, lo que nos revela la obra es que el afán de Laura de negar la inclinación hacia el otro sexo es del todo arbitrario: va en contra de lo dispuesto por Dios y por la misma naturaleza humana. Más precisamente, el autor nos quiere demostrar lo engañoso que puede ser todo lo que es ajeno a las leyes naturales y divinas, poniendo en boca de Laura las siguientes palabras que encapsulan el mensaje final:

Laura: Yo me he rendido, senado;
y pues vivir no es posible
sin los hombres, yo me caso;
no pierda la *Vengadora*
de las mujeres, pues tanto
cuanto aborrecerlos quise
tanto los estimo y amo.¹⁷

¹⁷Vega, Lope de, *La vengadora de las mujeres*, p. 646.

Ella, a pesar de haber sido siempre enemiga de los amoríos y de haber desdeñado a todos los hombres que intentaban cortejarla, cae en las trampas del amor al conocer a Lisardo. La mudanza que sufre es muy importante y alimenta los comentarios de otros personajes que, desde el principio, habían percibido su comportamiento y sus propósitos como una locura, como una irrupción de desorden en lo establecido. En definitiva, amar es un comportamiento inseparable de la condición humana, es una fuerza irresistible y su presencia carece de explicación racional.

Concluyendo, lo que caracteriza nuestra protagonista, que a lo largo de la pieza se descubre vulnerable al amor, es la dedicación a las letras y al adoctrinamiento, la indignación frente a la literatura misógina, la independencia, la fuerza de la mujer frente a las insinuaciones de los hombres, la aversión al matrimonio y la defensa de las capacidades femeninas. Y, a pesar del desenlace tradicional, presenta estos rasgos ciertamente originales, que no son presentes en otras mujeres de la época y que la convierten en un personaje *sui generis*. Según mi opinión, sus ansias de saber son sorprendentes en un mundo en el cual la actividad de la mujer estaba centrada en las tareas del hogar; de hecho todos celebran su cultura y su hermosura, se la admira como dama culta, y esto ya presupone un desafío al orden establecido, especialmente en esta época de inferioridad social y cultural de las mujeres. Por supuesto, en esta comedia, es el hermano de la Princesa quien, a la par del padre (en otras comedias), personifica a quienes consideran que la mujer es posesión del marido, es propio su idea la que desgrana la situación de marginalidad y sometimiento del sexo femenino; él critica el extremoso comportamiento de su hermana que subvertía el orden social. La recriminación de Laura contra el mundo patriarcal es tan intensa y basada en hechos concretos que no se puede negar que la mujer se halle en una situación de sometimiento, pero no es desdeñando a los hombres que se pueda resolver la cuestión. Por lo tanto, aunque nuestra protagonista tiene una serie de libertades en la trama, en el desenlace no hay una ruptura con lo tradicional sino una solución que sea aceptable por el público: la protagonista de la comedia se enamora y su conciencia se despierta, ella descubre un modo de ser que no era el propio y percibe su verdadera personalidad. Al final se casa y olvida sus reivindicaciones feministas.

Sea como fuere, lo que me persuade de que Laura se presenta como un personaje tan original, por lo menos hasta cierto punto, es que aúna modernidad y tradición. Lope dibuja una mujer que definiría de nuestro tiempo, una mujer intelectual, apasionada propagandista del feminismo, que plantea cuestiones importantísimas como la formación de la mujer, su independencia, su capacidad intelectual y las ventajas e inconvenientes del matrimonio.

Cuestiones que, de cierta manera, nos siguen preocupando en la sociedad actual. Por lo que se atiene al aspecto tradicional, hemos comprobado que la valoración de la mujer se queda en un plano teórico y que, al final, Laura (como cualquiera mujer de las comedias de Lope) se rinde a la fuerza del amor que hace sucumbir todas sus sólidas creencias. Por lo tanto, la clásica solución final del dramaturgo no impide la creación de un personaje cuyos pensamientos denotan características originales; y más, la misma trama se vuelve interesante gracias al tratamiento de este personaje eje del todo extravagante.

Duquesa Juana Esforcia

Pasamos a la protagonista de *Mirad a quién alabáis*, la duquesa de Milán Juana Esforcia, que viene conducida en Nápoles por el Almirante don César de Ávalos, enviado por orden del rey Alfonso X de Aragón para comunicarle mediante una carta que tiene intención de casarse con ella. En realidad, el Rey no la ama pero el matrimonio le serviría para hacerse con el dominio de Milán. A su llegada, mientras la mujer espera fuera de la ciudad a que se le dé la licencia para entrar en Nápoles, el Almirante va al palacio a comunicárselo al Rey. Es propio en este momento que empieza la desdicha de la dama: la descripción que hace don César de la Duquesa es tan rica y espléndida en alabanzas que el Rey sospecha de su lealtad y, creyendo que su súbdito se ha enamorado de ella, se enfurece y decide no autorizar su entrada ni el matrimonio, e incluso pide al Almirante que la devuelva a Milán. Don César, desconcertado, decide contarle toda la verdad, y la mujer, que ha recibido la noticia con gran sorpresa, ofendida por el desprecio del Rey y arrebatada de ira le hace una propuesta: que se case con ella y ocupe el ducado de Milán. Ahora bien, me he servido de este breve epígrafe para introducir a esta mujer, que al sentirse burlada y ofendida, ya muestra los primeros signos de su fuerte carácter. Ella después de haber sido conducida en Nápoles desde Milán bajo una promesa más o menos formal de casamiento, es rechazada por su supuesto pretendiente que, sin pedirle su opinión, quiere sólo que la devuelvan a su origen como si fuera un simple objeto. La mujer no puede menos que insistir en que la trate como sujeto y no como objeto que se toma y se da a voluntad.

Después del primer acto, la Duquesa deja atrás su carácter dócil y noble, para convertirse en una dama vengativa. Y al final, incluso asume otro papel, el de la mujer que cambia identidad para obtener su venganza. Pero antes, tenemos que añadir cómo viene

presentado este personaje: primero, es una mujer que pertenece a la alta nobleza, es una duquesa, y característica típica de estas mujeres nobles es la belleza. El mismo Almirante en su alabanza la define un ser celestial, un retrato de Venus:

César: ...
que la Duquesa celestial salía:
tal vez, de plata entre uno y otro velo,
daba luz a las luces de las salas,
que para parecer ángel del cielo
era el cabello sol; los velos alas;
tal vez, con dulce admiración del cielo,
a Venus retrató; tal vez, a Palas;
porque si Paris su belleza viera,
ni Elena fuera vil, ni Troya ardiera.
...
¡dichoso tú, que gozarás la joya
que honrara a Grecia y abrasara a Troya!¹⁸

Además, cuando el Almirante, que empieza a sentir amor hacia la Duquesa, quiere obtener el permiso del Rey para casarse con ella, mostrando una fuerte lealtad hacia su señor, la mujer se enfada y decide volver a Milán donde va a preparar unos soldados contra este Rey que la desprecia, y enojada echa a don César de su tienda, puesto que el hombre que la ama realmente no tiene que encontrar la licencia en ninguno. En esta situación, la mujer se muestra resuelta y decidida.

Duquesa: Quien a mí me ha de querer,
César, tan loco ha de estar,
que ni al sol ha de mirar
ni al Rey del mundo temer.
...
A Milán me volveré,
pues tan desdichada fuí

¹⁸ Vega, Lope de, *Mirad a quién alabáis*, p. 30-31.

diciendo, César, que vi
un hombre de buena ley
muy leal para su rey,
muy cobarde para mí.

...

César, César, si te olvidas
de tu dicha, necio estás,
porque no vuelven jamás
las ocasiones perdidas.
Ya me parece que es tarde;
que mis meritos corridos
están de tales maridos,
uno necio, otro cobarde.¹⁹

A su regreso en Nápoles el Almirante, aunque decepcionado por la reacción de su amada, pide licencia para casarse con la Duquesa de Milán al Rey, que enfurecido (porque entiende que sus sospechas eran reales, y que por ello ha perdido el Ducado) ordena que sea encarcelado en una torre. Pero, la actitud de venganza de la Duquesa hace que el Rey decida devolverle la libertad porque es el único que puede templar la furia de la dama que de serafín divino se ha convertido en una serpiente airada.

También en esta comedia la mujer desempeña un papel activo, ella es víctima de una injusticia y esto la hace volver emprendedora. Efectivamente, es cuando se presenta a casa del Rey disfrazada de peregrina, haciéndose pasar por la Reina de Hungría con el fingido objetivo de liberar a un hermano preso, que demuestra su inventiva y su capacidad de trazar artimañas. Como enredadora la particularizan dos notas de relieve, por un lado sus intereses personales, por otro sus deseos de burlarse del Rey como un modo de ejercer su venganza.

Cuando el Rey la ve queda sobrecogido por su belleza, y confiesa que quiere casarse con ella, pero que lo hará sólo después de haber cautivado a la Duquesa de Milán, mientras al Almirante ofrece la mano de su hermana doña Blanca. Entretanto, la Duquesa ha encontrado a su amado, pero ha seguido manteniendo su falsa identidad también ante sus ojos y diciendo que no lo conoce lo deja confuso. Lo que nos demuestra su sagacidad es propio el hecho de que se oculta tras otra personalidad con el fin de lograr sus objetivos (que como veremos

¹⁹ Vega, Lope de, *Mirad a quién alabáis*, p. 45-46.

logrará con astucia), es decir: vengarse del rechazo del Rey y obtener la licencia de casarse con el hombre que ama.

La Duquesa analiza la situación en que se encuentra y decide utilizarla en su beneficio, y gracias a su ingenio refinado despliega su juego en que el Rey queda enredado. Luego, descubre su verdadera identidad y obliga al Rey engañado que cumpla la palabra que había dado de permitir a don César de casarse con ella; él tiene que acceder sin remedio por no poder retractarse de su palabra real. Gracias a ella se resuelve el enredo. Esta es una parte de su discurso en que logra obtener los favores del Rey, vencéndole en ingenio:

Duquesa. Airado, verdad confiesas.
Pero ¿quién es la mujer
con quien castigarle intentas?

Rey. La duquesa de Milán.

Duquesa. Pues yo soy.

Rey. ¿Quién?

Duquesa. La Duquesa.
Cumple la palabra, Rey,
y dame a César.²⁰

Al final, la Duquesa se alegra por el fin que han tenido los hechos porque gracias a la mala conducta del Rey ha conocido su verdadero amor, lo ha perdido y lo ha recuperado con habilidad. Sólo el matrimonio final restañará las heridas de su orgullo y recompensará los trabajos de su hábil estratagema.

A partir de este personaje podemos adivinar en la obra un ejercicio del que el autor gusta mucho en sus comedias, es decir presentar a una mujer dotada de gran inteligencia y tenacidad, que no se descorazona delante de las dificultades mostrando casi la iniciativa de un hombre. Lo notable de esta comedia es propio la estrategia seguida por Juana Esforcia para obtener, con el engaño y bajo una identidad fingida, la licencia del Rey para sus bodas; es ella que mueve los hilos de la trama mientras que los demás son sólo figuras pasivas que se someten a las consecuencias de sus acciones. Argucia e ingeniosidad personal son las características más importantes de su personalidad. Este comportamiento tan valiente es el de una mujer segura de su inteligencia que está dispuesta a todo para tomarse su venganza y,

²⁰ Vega, Lope de, *Mirad a quién alabáis*, p. 59.

como en otras ocasiones es el amor que justifica su acción y posibilita que su honor sea restaurado.

Doña Octavia

Nos queda pues examinar la última protagonista de las comedias que forman parte de nuestro *corpus*, se trata de Octavia, la dama de *Más pueden celos que amor*. Primera característica de esta mujer noble de Navarra, que se da ya al principio de la pieza, es su amor o mejor sus celos hacia el Conde de Ribadeo, que ahora se encuentra en Francia como embajador del rey don Alfonso para concertar las bodas entre el delfín francés y la infanta doña Blanca.

Desde el comienzo nos extraña la actitud de esta dama que, como cuenta a sus criados, había sido cortejada durante un año por el Conde, y no lo había correspondido, hasta lo había despreciado por haberse mostrado demasiado respetuoso hacia ella en sus encuentros. Pero, sus sentimientos han experimentado un cambio radical cuando le ha llegado la noticia que en París él corteja a otra mujer, la bella Leonor de Alansón, y que muy probablemente se casarán. La intrépida Octavia, que quiere retomarse lo que considera suyo, interroga sus celos y deduce que: «aunque amor tiene gran fuerza, *más pueden celos que amor*»²¹. Así, aunque sus criados intentan disuadirla, ella se muestra resuelta a partir disfrazada de hombre para impedir este matrimonio. Ya en su largo parlamento inicial se dan a conocer muchos detalles de su carácter, ella se siente triste y arrepentida por la soberbia demostrada al Conde y por su locura en haber perdido la ocasión de casarse con el hombre que ama; pero al mismo tiempo se muestra decidida en recuperar su hombre, sin preocuparse de marcharse de su casa y sin experimentar temor alguno por su decisión. Sus celos serán una fuerza irresistible que servirá de guía a esta dama que está dispuesta a sacrificar su honor y su vida por el verdadero amor.

Nos encontramos ante el esquema puro de la comedia, donde la protagonista traza complicados enredos, entre los que juega un papel determinante el enmascaramiento de su identidad, que provocará innumerables equívocos, para conseguir recuperar al galán que se ha fijado por objetivo al comienzo de la obra. En efecto, llegada a París, la dama se va a casa de Leonor y su hermano haciéndose pasar por el conde Enrique de Mendoza y, disfrazada de hombre, empieza a urdir una traza ingeniosa que con el paso del tiempo le permitirá obtener

²¹ Vega, Lope de, *Más pueden celos que amor*, p. 553.

lo que quiere. En una larga tirada en octavas, cuenta a los hermanos que el Rey de Navarra lo había enviado a pedir refugio en Francia por alejarlo de la venganza de los parientes de un hombre que él había matado, porque rival en el amor de una dama. El Duque y su hermana se ofrecen a esconderle en su casa. Pero, cuando se anuncia la visita del Conde de Ribadeo, temiendo ser reconocida por él, dice que no puede encontrarle pues éste es pariente del hombre al que mató. Así empieza una cascada de mentiras que terminará sólo al final de la pieza. Encontrándose a solas con Leonor empieza a poner en práctica su plan; mientras Leonor alaba la gentileza del embajador de España y le confiesa que muy pronto será su esposo, por su parte, lo que hace ella es poner de relieve la enemistad de este hombre pues, según dice, el Conde ya está casado en Navarra con su hermana doña Octavia:

Leo. También a mí me ha pesado
que vuestro amigo no sea
el embajador de España;
porque de su gentileza
estamos el Duque y yo
pagados de tal manera,
que el parentesco mayor
entre los dos se concierta.

...

Oct. No me conviene que sepa
que estoy en Francia, madama.
Y admírome de que tenga
tanto atrevimiento el Conde,
que siendo quien sois pretenda
casarse con vos, estando
casado en Navarra.

...

Oct. Doña Octavia de Navarra,
de sus Condestables deuda,
es su mujer, y mi hermana,²²

²² Vega, Lope de, *Más pueden celos que amor*, p. 559-560.

Leonor le agradece el aviso y Octavia, victoriosa, ya ha hecho su primer paso hacia la destrucción de las bodas concertadas, como demuestra la violenta reacción de Leonor:

Leo. Segura en mi pecho queda,
y tan grande obligación
es justo que os agradezca;
...
mas yo lo echaré tan presto,
que salga con más violencia
que pajarillo que, rota
la jaula, en el aire vuela;
o rayo en la tempestad,
o por el viento cometa,²³

Todo va como Octavia ha planificado, y después de unos días el Conde se ve rechazado por la mujer que ama y que antes parecía corresponderle. Desconcertado, atribuye este cambio de condición a la preferencia de Leonor por otro hombre, el príncipe Carlos que quería gozar de su amor y lo había confiado al mismo Conde; sin embargo, el español aún no sabe que algo más se fragua a sus espaldas. Entretanto, Octavia quiere informarse sobre los sentimientos que el embajador siente hacia ella, y por eso envía su criado Nuño que le comunica que a su señora le costa su ausencia e incluso se disculpa por el hecho de que su amor no fuera correspondido en España, pero el Conde insiste en que el recuerdo de Octavia ha sido borrado por su amor hacia Leonor. Pero, Octavia, que ya ha obtenido el fracaso de las bodas, no se rinde y quiere más, quiere que el Conde de Ribadeo vuelva a amarla.

Nuñ. ¿Cómo pudieras vengarte,
mejor; pues Leonor te adora
y le aborrece?

Oct. Es bastante
venganza; pero quisiera,
y no es posible, obligarle
al amor que me tenía.²⁴

²³ Vega, Lope de, *Más pueden celos que amor*, p. 560.

Desgraciadamente, sucede algo fuera de su control: el Duque propone a su hermana Leonor una boda rápida para defender su honra, visto que, de noche, había descubierto al Príncipe que rondaba su casa. Lógicamente, el embajador español viene descartado por su supuesto compromiso en Navarra y los hermanos convienen en su gusto por el falso conde Enrique, es decir Octavia. Y, cuando Leonor se lo comunica ella queda desconcertada y no sabe qué hacer. Su desesperación aparece evidente en los siguientes versos:

Oct. ¡Ay, Nuño, yo me perdí!

...

Yo estoy sin alma.

Nuñ. Y yo muerto.

¡Gran peligro, cosa extraña!

Oct. Nunca viniera de España
para tanto desconcierto.

¡Oh, celos, que habeis querido
traerme a desdicha igual!²⁵

Decide enviar a su criado Nuño para disuadirla de las bodas, éste avisa a Leonor que su amo tiene algún defecto secreto porque en España todas sus mujeres habían quedado descontentas. Con lo que Leonor queda perpleja, pero sigue queriendo casarse con él. Todo parece perdido: el Conde ha dejado de amarla y no sabe cómo decir a Leonor que es una mujer y que la está engañando. Octavia desea sólo volverse a España, pero no está dispuesta a perder a quien ama. Afortunadamente, unas circunstancias la ponen a salvo y aplazan su concertado matrimonio: el Conde de Ribadeo desafía al Duque de Alansón porque defiende al futuro marido de su hermana, que él considera el artífice del real asesinato de un cuñado suyo. Es en esta ocasión donde se encuentran por primera vez los dos, pero es de noche y el hombre no reconoce a Octavia pero se sorprende de la delicadeza de su mano, así empieza a sospechar de la naturaleza femenina del falso Conde, afirmando que no le parece de soldado su mano. Octavia contesta a esta acusación dando muestra de su inteligencia:

Oct. No están en los fuertes huesos
las almas.

²⁴ Vega, Lope de, *Más pueden celos que amor*, p. 564.

²⁵ Vega, Lope de, *Más pueden celos que amor*, p. 565.

Con. Pues ¿dónde están?
Oct. En el ánimo del pecho,
en la honra y el valor,
que es su verdadero centro.
No era robusto David,
y, blanco y rubio, sabemos
que mató un monte con alma.²⁶

Además, Octavia comete un error cuando durante el desafío, disculpándose de que la obscuridad la había hecho equivocar, se pone al lado del Conde de Ribadeo y no del Duque, su futuro cuñado, que se enfada y está determinado en no permitir a su hermana que se case con un traidor, sino que vuelva a considerar al Conde de Ribadeo y que se case con él. Leonor, fuertemente enamorada, para obtener que su mano se conceda al supuesto conde Enrique añade que a éste ha entregado su virginidad, por eso el Príncipe se siente obligado a consentir estas bodas y finalmente se llama el joven que, ante el asombro de todos los presentes, revela su verdadera identidad femenina y añade que ella es la dama con quien está casado el español. En fin, el Príncipe, admirado de la constancia y el ingenio de Octavia, apadrina su boda con el Conde de Ribadeo. En los últimos versos puestos en boca de Octavia se condensa lo que le ha ocurrido:

Oct. ...
Querida, no quise bien;
quise bien quien me olvidó;
busquéle, como habéis visto;
porque en nuestra condición,
el diablo son las mujeres.²⁷

Una última nota sobre este personaje es la grandeza y dificultad de los actos de Octavia porque, aunque sabía que su hombre amaba a otra mujer y todo parecía ir en contra de ella, ha arriesgado su vida en nombre de su amor y, sobre todo, ha tenido constancia, ha sabido esperar hasta que ha alcanzado su objetivo. Sin embargo, su ingenio junto a la decisión de ocultar su identidad han sido elementos decisivos para la recuperación de su amado.

²⁶ Vega, Lope de, *Más pueden celos que amor*, p. 574.

²⁷ Vega, Lope de, *Más pueden celos que amor*, p. 580.

Concluyendo, se puede afirmar que, del análisis sobre este personaje, se nota que dicha mujer brilla por la presencia de las características típicas que tienen las damas en las comedias de Lope: belleza, nobleza, fuerza, independencia, tenacidad, inventiva, pero sobre todo amor. Sigue el prototipo de la mujer apasionada que pasa por encima de todo y de todos para obtener lo que quiere, muchas veces experimentando la deslealtad, porque se oculta tras otra personalidad y está obligada a mentir (sus enredos no son ni inocentes ni gratuitos). Pero, al final la verdad aflora y el amor justifica el atrevimiento de los personajes femeninos que obstinadamente siguen sus deseos.

A manera de conclusión

Para profundizar algo más las características de nuestras protagonistas femeninas, volvemos a un trabajo hecho por Marc Vitse²⁸ que ha guiado mi estudio, sobre todo por el método de análisis que él emplea para la caracterización de la personalidad dramática de Diana, la protagonista de *El perro del hortelano*²⁹ (comedia palatina de Lope de Vega). Su itinerario ha sido útil para identificar el modelo de conducta de nuestros personajes femeninos, dicho de otra manera, Diana encarna una de las formas posibles del comportamiento de la dama en el teatro del Siglo de Oro: la mujer esquiva que acaba por enamorarse de un hombre socialmente inferior después de haber conocido el sentimiento de los celos. El mismo sentido de la obra es la posibilidad de que el amor nazca de los celos (la mujer da cuenta de sus procesos psíquicos ocultos, de su agitación casi histérica y excesiva que confirma el hecho que le ha sucedido el resquemor de los celos). Unas urgencias nuevas e inconfesables van abriéndose camino en la esquiva mujer que queda decepcionada al comprobar su estado. Se plantea así el problema psicológico de Diana, entre amor y recato, problema que explica su manera de actuar. La clave de construcción de este personaje es la contradicción. Como es frecuente en las mujeres poderosas y esquivas de Lope, Diana se

²⁸ Vitse, Marc, 1988b.

²⁹ Brevemente voy a presentar el planteamiento de la acción principal: mujer joven, atractiva y con una honrosa posición social (condesa de Belflor), Diana sufre el insistente acoso de numerosos pretendientes que desean contraer matrimonio con ella, y como dama esquiva, es famosa por rechazar a sus pretendientes. Los más destacados cortejadores son dos nobles de alta alcurnia, pero, ella se siente atraída por su humilde secretario, Teodoro, que a su vez corteja a otra mujer. Así se exponen las dificultades que encuentra la Condesa y la resolución de las mismas, para colmar sin escándalo los apetitos que han despertado en ella los escauceos amorosos de Teodoro con una de sus doncellas (Marcela). El amor naciente entre Diana y Teodoro parece imposible, irrealizable, desde la propia definición psicológica y social de ambos, hay un abismo que los separa. En conclusión, la obra representa la historia de una transformación imposible en apariencia, partiendo de un estatismo inicial.

define a sí misma y lo hace poniendo en evidencia su ambigüedad: opuesta en principio al universo masculino, ella penetra en el misterio amoroso ajeno y lo destruye (el mismo Teodoro, hombre del que se enamora, se lamenta de la extrañeza de su carácter cambiante). En conclusión, son los celos, la curiosidad y el misterio, que hacen incontenible en la Condesa el deseo.

Ahora bien, lo que nos interesa aquí, buscando la analogía con la Diana analizada por Vitse, es la implícita explicación que nos da Lope del comportamiento de las damas. A éstas les guía el interés, su capacidad para seducir y engañar a sus víctimas y la perseverancia en la pasión. Pero, estos elementos comunes a todas las damas se pueden insertar en trayectorias diferentes, como hemos visto en el análisis de nuestros personajes. En cada una de esas obras se nos presenta a una mujer que desea, que se siente atraída y busca los medios de satisfacer sus objetivos. Y aunque tenemos siempre un final que pone coto al desorden moral abierto en el planteamiento de la comedia, o bien un retorno al orden con la restauración de la natural jerarquía de los sexos, lo que interesa son los caminos extraños que puede adoptar el deseo de nuestras protagonistas, cuya trayectoria dramática es diferente.

Empezamos por doña Isabel de Nevares/Juana, que sigue con exactitud el tipo de personaje de la dama de la comedia: es joven, de familia noble, muy hermosa y profundamente enamorada de don Juan/don Diego. En esta obra resulta claro que toda la acción se estructura en torno a esta dama, o mejor en torno a las consecuencias de su amor. En efecto, su desgracia empieza cuando el hombre que ama viene obligado a huirse porque perseguido por la justicia a causa de un lance de honor con otro pretendiente suyo. De ahí que, a partir de esta situación, se desarrolla el esquema típico de la comedia: la lealtad amorosa de nuestra mujer la arrastra a asumir la condición de criada, a seguir en la huida a su amado y, durante este período de identidad oculta, a vencer/superar toda una serie de obstáculos (al principio, su criado la abandona y le roba las pertenencias, luego, tiene que resistirse al corteo insistente de otros hombres, y al final tiene que confrontarse con los celos que despierta en ella otra mujer, doña Antonia, quien se declara abiertamente a don Diego y escoge a ella como tercera de su amor). Su ojo vigilante y celoso la mantiene en actividad a lo largo de la pieza y sólo el casamiento final va a ser una compensación natural a todos los sinsabores pasados, además de ser una manera para restaurar su condición de dama. Por lo tanto, doña Isabel se presenta como una mujer virtuosa, que muestra firmeza e integridad ya que no cede a los requerimientos de otros hombres (tampoco cuando se siente traicionada de su amado), una mujer tenaz, dispuesta a sufrir para conseguir lo que persigue, y sobre todo una mujer

apasionada que pone en primer lugar el sentimiento amoroso. Es su amor el motor de la acción.

Por lo que se atiene a Laura, en este personaje cabe perfectamente lo que Vitse llama el "complexe de Diane"³⁰, como intento de rechazar la ley de Venus o sea de huir de la dependencia amorosa como sumisión al hombre; aquí entran las mujeres esquivas que puntualmente pasan del odio al amor. Ella, a la misma manera de Diana (y de un gran número de mujeres del teatro del Siglo de Oro), ya desde el principio, en un discurso con su hermano nos hace reconocer su personalidad: rechaza el amor, se muestra reacia a este sentimiento natural, lo que es un pecado grave para las mujeres de las comedias según la justicia poética del siglo XVII porque representa una negación de su verdadera natura y de la relación de vasallaje al hombre. Seguramente, a esta decisión le corresponde la ambición que tienen las mujeres a conservar su libertad y desvincularse de la dependencia amorosa que implica una forma de sometimiento al poder masculino. Pero, como sabemos, a esta actitud rebelde le corresponde también el fracaso, o mejor, todas las mujeres esquivas de las piezas dramáticas acaban por adaptarse a la condición humana y a rendirse al amor, pero su soberbia viene humillada y en la mayoría de los casos se enamoran de un hombre de condición social inferior (aunque al final se descubre que en realidad no lo es). De hecho, Laura que encuentra unos pretextos para no ceder a la presión familiar y social que pretende inducirla a contraer nupcias, no encuentra pasión alguna en los pretendientes de alto rango que van a cortejarla sino su pasión se encarna en la persona de su secretario, Lisardo, que sólo al final se descubrirá ser un príncipe. Por lo tanto, al tema del rechazo a enamorarse se añade otro, el de la diferencia de clase social de la persona elegida. Sucesivamente sigue una evolución personal, en que el personaje conoce los celos y también otro sentimiento, la vergüenza³¹, que procede de dos hechos: primero, el hombre que se ama es socialmente inferior, y por eso el decoro de su posición social superior le impide ir más allá de las insinuaciones; segundo, su conducta no coincide con sus pensamientos, lo que hace no es lo mismo que ha dicho y ha profesado hasta ahora (se vuelve incoherente, contradictoria a los ojos de quienes la rodean). En realidad, como subraya Vitse, es la dialéctica entre vergüenza y desvergüenza que forma parte del comportamiento de este tipo de mujer, que a lo largo de la pieza tiende a reducir las confesiones hechas a personajes cercanos y multiplica los monólogos, donde muchas veces se dirige al amor, a los celos y al honor. Al final, la aparición del sentimiento amoroso la

³⁰ Vitse, Marc, 1988b, p. 543.

³¹ Según Marc Vitse, esta es «la notion centrale dont la comédie palatine va entreprendre une exploration systématique», 1988b, p. 547.

descentra y la hace pasar de una actitud fóbica ante los hombres a una actitud de anhelo hacia la única persona que ha despertado su interés. Concluyendo, la mujer esquiva acaba por someterse al poder del dios Amor, y lo que pasa es que el proceso del enamoramiento lleva a la configuración de la alienación de sí mismo (la mujer se reconoce diferente de lo que pensaba ser, es decir, al descubrir el sentimiento del amor se ha convertido en otra persona).

Doña Octavia es otra mujer que al principio es desdeñosa al no sentirse atraída por su pretendiente. Éste, después de haberla cortejado durante un año, no ha sido correspondido y hasta ha sido despreciado porque ha sido considerado demasiado respetuoso hacia ella. Pero, los sentimientos de Octavia (como pasa con la Diana lopesca) experimentan un cambio radical cuando le llega la noticia que este hombre corteja a otra mujer y que se va a casar. Son los celos que juegan un papel determinante porque le hacen entender que en realidad está enamorada y le proporcionan una gran fuerza que la empuja a retomarse lo que considera suyo. Ya al principio, en un largo parlamento, la dama nos hace conocer su personalidad dramática: arrepentida por su soberbia inicial, sin temor alguno, decide ir a estorbar las bodas concertadas. Su actitud es típica de la protagonista de la comedia, ya que, descubriéndose enamorada, traza complicados enredos para la recuperación de su amado y se sirve del disfraz (que va a provocar muchos equívocos). Octavia da muestra de ser una mujer decidida, dispuesta a mentir desvergonzadamente para conseguir sus objetivos. Por eso en su trayectoria dramática se pueden individuar dos caminos: primero se acerca al complejo de Diana y sucesivamente se convierte en verdadera enredadora, en creadora de estratagemas, asimilándose más a las mujeres de las comedias urbanas.

Al final, otra trayectoria dramática es la llevada a cabo por la duquesa Juana Esforcia que, víctima de una injusticia, se convierte de mujer dócil en mujer airada y vengativa. El Rey de Nápoles, hombre que había prometido casarse con ella, la rechaza sin ningún motivo, así la mujer, al sentirse despreciada, decide trazar la venganza. Además se enamora de otro hombre, que a su vez es vasallo del Rey y que, movido por la lealtad hacia su señor, quiere obtener su licencia para casarse con la Duquesa; permiso que el Rey le niega rotundamente. Lope nos presenta con esta mujer un ejercicio que le gusta mucho en sus comedias, es decir crear un personaje femenino de gran inteligencia y tenacidad que despliega una trampa refinada en que el Rey queda enredado. La ingeniosidad de la mujer vence la del Rey que, al final, no puede retractarse de cumplir la palabra dada, y se ve constreñido a permitir a su vasallo de casarse con ella. En conclusión, apuntemos a que el deseo de venganza de la Duquesa, igual que en otras damas de la comedia, le permite emplear toda clase de ardidés con tal de lograr sus propósitos.

4. CONCLUSIONES

Mi trabajo se ha centrado en el terreno de la última producción dramática de Lope de Vega por medio del análisis de un *corpus* de cuatro comedias seleccionadas en función de su escalonamiento cronológico y de su representatividad respecto al subgénero que representan.

De hecho, la inmensidad del universo dramático de Lope ha rendido necesaria la definición de tres etapas evolutivas en su trayectoria, que he considerado útil resumir con el propósito de conseguir una visión más completa de la situación. Siguiendo a Oleza, el primer Lope va desde 1580 hasta 1599; el Lope del Arte Nuevo, se puede considerar a partir de 1599 hasta 1613¹, y el último Lope va desde 1627 a 1635², donde el estudioso toma como período de referencia los años proporcionados por Juan Manuel Rozas. Por lo que se atiene al período que va desde 1614 a 1626 no hay estudios concretos y las obras escritas a lo largo de estos años se suelen considerar parte del Lope del Arte Nuevo. Pero, de las cuatro comedias estudiadas en mi *corpus*, dos pertenecen sin duda alguna a la producción del último Lope, porque su datación se coloca entre 1627-1630 y por lo tanto forman parte de dicho ciclo, mientras que las restantes dos (*Mirad a quién alabáis* y *La vengadora de las mujeres*), escritas con toda probabilidad hacia 1620 (según sugieren Morley y Bruerton) pertenecerían al Lope del Arte Nuevo. Utilizo el condicional porque no hay ningún estudio concreto que nos dice que las obras escritas hacia 1620 se puedan colocar con toda seguridad en el período del Lope triunfante; sin embargo, después del análisis que he realizado y la comparación con las otras dos comedias, me parece más oportuno incluirlas en la última producción de Lope, adelantando de una década el período definido «de senectud». Esto me parece posible gracias a su organización de la intriga y a la trayectoria dramática del personaje femenino.

Recordemos que en el último Lope los dos macrogéneros del sistema de la Comedia Nueva, drama y comedia, se equilibran (mientras que en el primer Lope hay el predominio de las comedias, y en el Lope del Arte Nuevo el predominio de los dramas). En estos años la

¹ Oleza, 1997a.

² Oleza, 2004.

variedad de subgéneros teatrales manejadas por el Fénix disminuye de forma considerable con respecto a fases anteriores (comedias pastoriles, mitológicas, dramas privados de la honra, dramas históricos, dramas de hechos famosos, etc.), ya que reduce su interés dramático a dos opciones principales que son los signos de identidad que marcan el período de la senectud: el género palatino³ y el urbano⁴. Por lo que se atiene a los dramas religiosos, si se exceptúan los Autos Sacramentales, son muy escasos, sólo dos: *Los trabajos de Jacob* y *La vida de San Pedro Nolasco*. Aspecto significativo es la presencia en esta última etapa de tres dramas de producción por encargo para palacio, entre los cuales dos se corresponden por su materia literaria con la tradición cortesana mitológica-pastoril (*El amor enamorado* y *La selva sin amor*), mientras que la otra presenta el mismo esquema compositivo y la misma técnica dramática de las urbanas (*La noche de San Juan*).

Volviendo a mi análisis, colocándome en el macrotipo de la comedia⁵, me he centrado en el género palatino y en el urbano; además, tratándose de una producción tan vasta, antes de la diferenciación genérica he adoptado otro tipo de restricción, la cronológica, involucrando sólo las comedias que pertenecen a la última etapa de la producción lopesca.

Por lo que se atiene al género palatino, hemos visto que entre 1599-1613 las comedias palatinas pierden su posición predominio y empieza a producirse un desplazamiento hacia asuntos de mayor calado dramático, frente a la preeminencia de lo cómico de la etapa anterior. Esta tonalidad más seria se mantiene hacia el final de la evolución lopiana. Los conflictos principales son examinados con cierta gravedad y se relatan con una mayor dosis de drama y tema fundamental del género es la fortuna del héroe y los cambios en su destino. Las piezas estudiadas cumplen las características típicas del género: alejamiento espacio-temporal y protagonistas pertenecientes a la alta nobleza, y reúnen también otros motivos habituales, como el privilegio de la fantasía, la importancia del tema amoroso, los enredos y cambios de identidad. Se advierte en ellas la evolución operada en los distintos períodos en que el autor se acerca al género, hecho que se manifiesta en el aumento de la intensidad dramática. Pero,

³ Las comedias de este género se vuelven más mesuradas en su comicidad y hasta se revisten de una cierta gravedad a la hora de tratar sus conflictos, a veces ejemplares.

⁴ Tienen un estilizado realismo costumbrista más acentuado que en ninguna otra época, y la trama nos introduce en el espacio doméstico e íntimo de las damas donde transcurre el juego del amor hecho de celos, desdenes, arrogancias y bizarrías.

⁵ Hace falta volver a recordar que en el inmenso panorama teatral barroco existen dos macrotipos que cumplen unos diferentes papeles: de un lado, encontramos las comedias y del otro, los dramas. Resumiendo, al drama, cuyas características son falta de comicidad y de enredo, además que un exceso de didactismo, le es confiada una misión de impacto ideológico con sus conflictos ejemplares y sus vías de solución adoctrinantes. Por el contrario, la comedia tiene una misión esencialmente lúdica (siendo el territorio del juego y de la frivolidad), se abre a la imaginación y al azar, y se instala en la ambigüedad y en el amoralismo; en ella vamos a encontrar un progresivo alejamiento de la realidad que muchas veces se confunde con la ficción.

Lope, en el último momento, aunque dando muestra de una mayor gravedad en los hechos tratados, evita el final trágico.

Por lo que se atiene a la comedia urbana, la de la primera etapa es un territorio todavía indeterminado en muchos detalles y diverge de las convenciones de las comedias representadas por las últimas piezas de Lope. Por lo tanto, un análisis hecho a las últimas comedias no se puede aplicar a las primeras. Hace falta tener en cuenta el hecho de la evolución a lo largo del tiempo, en efecto, la comedia urbana en su primera época se caracteriza por la poca articulación estructural del enredo, la falta de decoro, la indeterminación de un agente cómico especializado, el predominio de los modelos de baja comicidad que incluye la degradación moral y estética de los personajes. Si aplicamos estos mismos rasgos a las comedias urbanas posteriores, parece que los modelos tempranos no coinciden con los tardíos. Según Ignacio Arellano, la comedia urbana se caracteriza entre otros rasgos por su vena cómica y por estar ambientada en el entorno más inmediato, en las ciudades conocidas por todos, en el momento histórico presente a los espectadores y cuyos personajes tienen nombres comunes. A partir de esta premisa, las tendencias básicas parecen distinguibles, pero no se puede considerar la comedia áurea como

un bloque homogéneo y de rigurosas convenciones únicas, en género y tiempo, (esto significaría) ignorar la realidad viva de este teatro y condenarse a una percepción casi siempre desviada, cimentada en unos cuantos tópicos críticos que deben ser removidos. Y en el *corpus* inmenso del teatro de Lope esto es un peligro especialmente grave.⁶

La diferenciación entre comedia palatina y urbana me ha servido para delimitar estos subgéneros tan explorados por Lope a lo largo de su camino dramático y para desarrollar el presente trabajo partiendo del dictado de los propios textos. La primera está inmersa en una completa atemporalidad, en una geografía vaga, tiene el sabor de un cuento de fantasía donde el paradigma de los roles abraza la estructura de damas y galanes pertenecientes a la nobleza o a la realeza, desarrollando apenas el mundo de los criados. La segunda, nos sitúa en una geografía concreta de ciudades y eleva a aventura la vida cotidiana de caballeros y damas burgueses, cuyos enredos tienen una indiscutida hegemonía en la historia. Las comedias urbanas y palatinas suponen una pluralidad de personajes y de relaciones amorosas que entran en conflicto entre sí en torno a la pareja principal. Generalmente, en el primer acto se plantea la situación y empieza el enredo, que continúa hasta el tercer acto, donde se desenlaza con un

⁶ Arellano, 1996, p. 59.

golpe de efecto nacido, muchas veces, de unas revelaciones. El principio básico que da cohesión a los numerosos motivos de estas comedias es: el suspense de la identidad oculta en las palatinas y «la invención» central de las urbanas. Según Oleza la comedia palatina y la comedia urbana son las dos caras de un mismo producto cultural, creado en la corte pero dirigido a satisfacer las apetencias culturales y estéticas de la caballería y de los ciudadanos ricos de las grandes ciudades «que se recrea en sus modos de vida *idealizados* con la comedia de capa y espada y que sueña y fantasea con la comedia palatina, sus aventuras fabulosas y su artificioso cortesánismo...»⁷

Tras este planteamiento general, creo que es hora de establecer ciertas puntualizaciones recogiendo los estudios hechos hasta ahora. Mi trabajo previo nos muestra que la inmensa vitalidad de Lope y su personalidad desmesurada se traducen en una ingente y variada producción en la que podemos detectar conflictos que se reiteran, varían o desaparecen en determinados momentos. Las notas características de su actividad teatral son fecundidad y pluralidad no sólo de conflictos sino de soluciones, lo que ha permitido a Joan Oleza de hablar del carácter polifónico de sus obras, lejos de considerarlas como un bloque homogéneo e indiscriminado. Para decirlo con sus palabras:

[...] a medida que uno abre el abanico -y también la jaula- de las obras más citadas por historiadores y críticos, a medida que uno se interna en los géneros no canónicos, la impresión de polifonía, [...], va socavando esa interpretación totalitaria, unívoca, ideologizada de un Lope popular y españolísimo, genial creador de un sistema teatral sustentado sobre la propaganda de la monarquía absoluta, de la primogenitura de la gran nobleza...⁸

Por lo tanto, al ejercer la lectura de sus obras aflora la pluralidad ideológica y artística de su vasto continente dramático y, por eso, hace falta estar dispuestos a captar el rumor de las diferencias.

Cabe advertir que esbozar el marco general de estas comedias ha sido fundamental porque nos ha proporcionado un telón de fondo sobre el que recortar la descripción de la figura de la dama, que es el personaje al que se refiere mi trabajo. A la luz de los análisis que he presentado en los capítulos anteriores hay que volver a hacer hincapié en esta figura importante de la comedia del Siglo de Oro. No cabe la menor duda de que el tema de la mujer en escena es central en el sistema dramático de Lope de Vega, pero, hace falta recordar

⁷ Oleza, 1995b, p. 90.

⁸ Oleza, 1994b, p. 237.

que él escribió para los corrales a lo largo de medio siglo y, por eso, su amplia producción teatral nos ofrece, sin lugar a dudas, una inabarcable galería de personajes femeninos. Se trata de personajes tanto protagónicos como secundarios, presentados en todas sus potencialidades y, a su vez, creadores de desviaciones en los esquemas establecidos en la sociedad sobre el amor, el matrimonio, y los hijos como camino para su autorrealización. Pero, como es teatro, Lope se vale de la ficción para presentarnos voces contradictorias que evocan desviaciones de la modélica organización de una sociedad en que la mujer debe ocupar un lugar subordinado a la voluntad del hombre. Sin embargo, la mujer asumió un papel relevante dentro de la dramaturgia de todo el Siglo de Oro, en unos tiempos en que, en la vida real, aunque lejos del misoginismo medieval, no había obtenido todavía la igualdad. Desde luego, la situación real de la mujer en el Siglo de Oro fue muy distinta a la que se encuentra en las obras del período, es decir, los modelos forjados sobre lo que debía ser el canon femenino no responden a los comportamientos plasmados en los textos literarios. En particular en el reino de la comedia, espacio de planteamientos conflictivos, se han delineado muchos retratos de mujeres protagonistas que se convierten en hacedoras y ejecutoras de la más variadas intrigas e incluso luchan con todas sus fuerzas para alcanzar sus fines. Por lo tanto, hablar de los personajes femeninos en la comedia es sinónimo de hablar de transgresión.

En el teatro de esta época las mujeres son casi heroínas⁹ que tienen un cometido semejante al del hombre, y prolifera sobre todo un tipo de personaje femenino designado “mujer varonil”, por ejemplo la amazona, la desdeñosa, la pundonorosa, y la vengadora de las mujeres. El adjetivo "varonil" fue, durante los siglos XVI y XVII, un término empleado con connotaciones positivas. Su recurso teatral no es exclusivo del teatro de Lope, ya que el portugués Gil Vicente en su *Auto de la sibila* utiliza la mujer varonil como recurso representativo. Aunque la caracterización de la mujer varonil puede, en un primer instante, aludir a la liberación femenina de los códigos impuestos por una sociedad patriarcal, a través de la apropiación de un comportamiento masculino dominante, es importante señalar el carácter de transición de este estado de liberación. Como comúnmente se observa en el desenlace de las comedias que emplean la mujer varonil como recurso dramático-representativo, el personaje femenino vuelve a someterse a las reglas del patriarcado. Generalmente, a pesar de la grandeza de estas mujeres, las soluciones a los conflictos dramáticos restablecen la superioridad del hombre sobre la mujer.

⁹ Utilizo este término para identificar al personaje sobresaliente, más importante o visible de la comedia y que suscita nuestra simpatía, tanto más cuando en el desenlace se designa como vencedor, aun cuando ha tenido que pasar por humillaciones y fracasos.

La justificación eminente para este estado varonil es casi siempre la defensa de la honra, de hecho el apoderamiento de la masculinidad por parte de la mujer se da por una necesidad de equilibrio, de restauración del orden social: la mujer está dispuesta a abandonarlo todo, pierde su raciocinio, y llega incluso al amancebamiento por recuperar su honra. Desde esta óptica, subversiva en cuanto a la apreciación de la mujer como una entidad masculina, se perdonan las transgresiones femeninas de los códigos sociales, se olvidan sus faltas, si el propósito final es reintegrarse en el orden simbólico tradicional.

Además, otra característica típica de todas las mujeres suele ser la hermosura, así por la virtud de su apariencia, se transforman en el punto focal de la atención masculina; entonces, la belleza femenina simultáneamente hace de la mujer una entidad que detiene el poder y es victimada por él. En obras de Lope de Vega, el poder femenino reside en su habilidad de incitar a los hombres a la pasión carnal, influenciándoles el destino; bajo su lente, la belleza representada por la mujer le confiere un poder mayor sobre su campo de acción.

Lope parece haber rescatado en su teatro una imagen social que, de cierta manera, reconoce la extensión y posible influencia del poder femenino sobre el campo de acción dominado por la entidad masculina. De hecho en la mayoría de sus obras la mujer lucha en contra de las costumbres de la época y muestra su reacción contra la sumisión en la vida cultural y doméstica. Precisamente por esto, la crítica feminista ha tendido a interpretar las comedias de Lope como una defensa de los derechos de la mujer y, de verdad, su opinión parece abiertamente moderna: la mujer no es una esclava sometida a la voluntad de los hombres, sino un ser dotado de entendimiento y capaz de quebrantar el orden establecido arrebatando al sexo masculino sus privilegios. Todo no muy convencional y en desacuerdo a las normas de la época. Pero su reacción en el teatro no es suficiente para presentar nuestro autor como defensor de los derechos del género femenino; Lope es ante todo un hombre de su tiempo y al otorgar a sus protagonistas características como la libertad, la inteligencia y la astucia no quiere representar una lucha abierta contra las costumbres de la sociedad, sino la suya es una necesidad dramática¹⁰ y una intuición de la importancia del papel que tiene el público femenino en los corrales. Hecho que se puede comprobar al final de las obras, que no se cierran de manera subversiva sino con un cliché fijo, la boda, que sirve para restaurar el

¹⁰ Para elaborar el enredo el dramaturgo poco podía contar con el decoro; sabemos que el galán tiene que actuar según las reglas del riguroso código socio-teatral, mientras que la dama le proporciona muchas más posibilidades de peripecias porque el decoro femenino permite cometer faltas y errores, pero siempre cuando se cumple la condición final del casamiento. Se puede concluir diciendo que es más fácil para un autor atribuir iniciativas a una mujer que a un personaje cerrado en un asfixiante decoro.

orden turbado y para reconducir la mujer a su verdadera posición social, la sumisión al hombre y a la familia.

A pesar de todo, volviendo a nuestras comedias, los recursos producidos por las mujeres facilitan el entretenimiento y mantienen al espectador en vilo, ya que debe seguir sus engaños y mentiras y sobre todo la confusión de los disfraces sin perderse en el laberinto de los cambios de nombres e identidades. Estas mujeres se mueven con un vertiginoso y precipitado accionar, y su característica es el estar movida por un deseo que, de cierta manera, complica el equilibrio inicial introduciendo varios elementos perturbadores, que pueden ser destinados a impedir la celebración del matrimonio de su amado con otra mujer (es el caso de Juana y de Octavia que turban los nuevos proyectos del galán), o a impedir que otro personaje femenino pueda manifestarse interesado al hombre que aman (es el caso de Laura que amenaza a Diana cuando le confiesa que quiere a Lisardo), o simplemente a actuar ingeniosamente con el fin de recuperarlo (es el caso de la Duquesa de Milán). Por consiguiente, en estas comedias encontramos el prototipo de la dama urdidora, que se convierte en heroína principal, deseada y solicitada por varios galanes, cuya industria resulta necesaria para permitir al enredo de desarrollarse y cuyo destino nos interesa particularmente. Esto es cierto para nuestro *corpus*: las acciones de las damas explican las inflexiones del enredo, son las únicas a tomar iniciativas voluntarias que la hacen actuar en los límites del decoro y se puede añadir, sin duda alguna, que ellas se muestran más dinámicas que los personajes masculinos. Además, es preciso destacar que estas damas tienen cierta libertad de acción y movimiento, que no está limitada por la instancia paterna ni por sus representantes, cuales pueden ser el hermano, el tío o el primo, bien porque se han liberado de ella huyendo de su casa en búsqueda del amado, o bien porque no se menciona en la pieza. Hace excepción Laura, protagonista de *La vengadora de las mujeres*, que está sometida a la vigilancia del hermano, o mejor a su visión ancestral, ya que quiere que ella se case porque es condición natural de una mujer someterse al hombre, es una ley de la Naturaleza que no se puede infringir.

Muchas veces la dama apela a un adyuvante para deshacer lo concertado, pero en nuestras comedias es ella misma que asume esta función bajo una identidad falsa, que muchas veces conlleva un cambio de estatuto sociodramático, visto que abandona su espacio de referencia y, en el nuevo sistema, cambia de función; es precisamente este cambio que la hace volverse activa y le permite escindirse en dos convirtiéndose en su propia aliada. De esta manera tiene la libertad de actuar sin tener que preocuparse excesivamente por su reputación, sea porque está protegida por una máscara, sea porque los personajes que podrían sentirse afectados por su posible degradación de la honra no están ahí. Por lo tanto, la señal de esta

libertad es el cambio de identidad, visto como medio de conquista o de reconquista. Generalmente, bajo la nueva identidad las heroínas se distinguen por la hiperactividad, más precisamente ellas se vuelven activas porque se ven forzadas y obligadas a hacerlo, es decir que su acción y evolución es consecuencia de la acción de otro personaje. Como ha señalado Oleza:

La comedia se complace en celebrar sus hazañas, que arrancan siempre de una inicial burla, agravio o privación (del poder, del honor, del amor), que las lanza a la brega contra la fuerza de quien las hizo sus víctimas, y que llevan adelante con armas propias, el ingenio, la astucia, la seducción, la comedia se complace asimismo en celebrar su éxito.¹¹

Por lo tanto, podemos observar que los disfraces femeninos se utilizan por la motivación de la reconquista amorosa o la persecución de un amante huido. Gracias al disfraz la mujer no es pasiva ni estática, ella estructura la totalidad de la intriga y la unidad de acción se construye en torno a las peripecias que le ocurren.

La soledad de la dama es sólo un estado transitorio, ya que la trayectoria dramática la lleva al matrimonio (según prevee explícitamente el desenlace de la comedia); en efecto, cualquier actitud que no sea la búsqueda del amor no parece tolerada en la comedia. También cuando se encuentra el tipo de la mujer esquiva o desdeñosa que rechaza el yugo masculino, el esquema más recurrente pone en escena a una mujer que, aunque indiferente al amor al principio, enseguida cae en su trampa. Precisamente la esquivez es un punto de partida del cual se evoluciona en la aceptación del amor, que muchas veces nace de los celos; se trata de un tópico dramatizado repetidamente por Lope y que encontramos en particular en *Más pueden celos que amor*.

Sea como fuere, el planteo teatral de Lope en estas comedias, que culminan con el matrimonio, muestra que no se accede fácilmente a la meta, sino que las mujeres tendrán que transitar por caminos llenos de dificultades, sirviéndose de su astucia y poniendo en juego intrigas y estratagemas.

Como he advertido repetidas veces nuestras heroínas, al final de su camino tortuoso, logran casarse con quien desean. Pero hay otros casos en que a la dama que es desdeñosa y se resiste al amor, considerada pecadora según el código de la justicia poética, le tocaría un castigo, que podría ser no casarse según su voluntad declarada o escoger un mal galán con quien es poco probable que se case. Además otro obstáculo que puede encontrar la dama

¹¹ Oleza, 1995b, p. 96.

esquiva es la diferencia de nivel social del hombre del que queda prendada, lo que imposibilita la felicidad de los enamorados ya que es importante recordar que la norma fija era que el matrimonio se produjera entre iguales. Sin embargo, muchas veces se descubre que el galán pertenece a la misma clase social que su dama, lo cual deja una puerta abierta para la materialización de su deseo. Esto es lo que pasa a la princesa Laura, la dama de *La vengadora de las mujeres*, que se enamora del plebeyo Lisardo, su secretario, y se queja porque es un hombre de condición social inferior a ella, pero al final descubre que es un príncipe y todo acaba según lo previsto.

La caracterización individual de nuestro personaje dama no se puede separar del significado de las relaciones entre las *dramatis personae*. Se sabe que el personaje español funciona en un sistema relacional bien conocido de figuras repetitivas, que son el galán, la dama, la criada, el gracioso, el padre y el poderoso; estas figuras se organizan según simetrías y oposiciones creando la dinámica teatral¹². A la misma manera, también la comedia de Lope tiene una estructura simple de funciones cuya inclusión se va efectuando fundamentalmente a lo largo del primer acto y que muchas veces son constantes a lo largo de la acción, esto vale mayormente para los personajes secundarios, y se aplica de manera menor en relación a los protagonistas, cuya caracterización no está hecha de forma rápida, o mejor sabemos desde el principio su clase social pero no su forma de ser interior, que en la mayoría de los casos no se mantiene inmutada, los rasgos internos no son constantes y reciben una caracterización progresiva a lo largo de la pieza. En las obras estudiadas (a excepción de *La vengadora de las mujeres* donde el hombre es activo y astuto) podemos comprobar que el galán se encuentra individualizado por la cohibición, se caracteriza por su pasividad e inmovilidad, a menudo insulso y pálido en la intriga (no es impulsivo como lo es la mujer). Se caracteriza por ser casi tímido, demasiado educado y recatado, y sobre todo, por carecer de imaginación. La falta de audacia es recurrente, casi parece que sea necio, y esta carencia se relaciona con el amor, cuyas sutilezas parece ignorar. Esto es lo que se manifiesta claramente en *Mirad a quién alabáis* en los discursos del criado y de la dama referidos a don César. El título de la comedia que parece una advertencia ya se aclara en las primeras escenas, en que César de vuelta de Milán, donde ha ido para llevarse a la Duquesa con quien debía casarse el Rey de Nápoles, se lanza en un retrato ditirámico de la belleza de la mujer, con lo cual despierta la desconfianza del Rey, que persuadido de que su vasallo está enamorado de la mujer decide cancelar el matrimonio previsto. A continuación, César, que se encuentra con la Duquesa y puede hacer

¹² Esta tipología fue establecida por Juana de José Prades en su trabajo de 1963.

real lo que era sólo una conjetura del Rey, es decir amarla y casarse con ella, se rechaza, atormentado por faltar a la lealtad que siente hacia su señor. Por lo tanto, el protagonista interioriza un conflicto que se da entre sus obligaciones de vasallo y su ambición amorosa, lo que hace aparecer el motivo de la ocasión perdida cuyas alusiones encontramos en el discurso de la Duquesa: «César, si te olvidas de tu dicha, necio estás, porque no vuelven jamás las ocasiones perdidas»¹³. César está caracterizado por la ausencia del deseo (frialdad) pero también por la falta de ambición, lo que le reprocha la Duquesa de Milán, que con su unión podría concederle el ducado. Además, el cambio de su trayectoria, de su destino, no se debe a sus acciones sino a la intervención decisiva de la dama que, *in extremis*, le evita un final desgraciado: casarse con una mujer que no quiere. Su posición de pasividad lo convierte casi en un espectador de los actos realizados por otros personajes que, al contrario, son activos. Con este galán, como pasa también con los otros, la pasividad funcional se vuelve rasgo de carácter. Él es dubitativo e indeciso, se encuentra embarcado en un vaivén entre un lugar y otro, tiene una posición de víctima: sufre la agresión del Rey (incluso conoce un episodio de encarcelamiento arbitrario por su parte), y sufre también las maniobras de la dama (es ella, que con un estratagema se lo lleva preso al final). Precisamente, César tiene miedo al amor pero también miedo a la ascensión social, en que insistirá la dama amada. Él tiene temor a la desigualdad, de hecho la honra es tanto expresión de las leyes sociales como manifestación de la adecuación del sujeto a los límites de su estatuto sociodramático. Por lo que se atiene al otro personaje principal de estas comedias, la dama, podemos ver que sus características no son fijas; es verdad que se corresponde al tipo creado por Juana de José Prades, es joven, noble, bella, insincera... pero su manera de actuar en las diferentes obras presenta características propias. Un discurso aparte merece otra mujer, que además de la dama protagonista suele estar presente en nuestras comedias; nos damos cuenta de que este personaje femenino existe sólo como soporte de la acción, no se trata de un personaje individualizado mediante rasgos que el dramaturgo quiere profundizar, sino de un personaje marginal que en el plano dinámico no es un personaje motor (lo que sí es la función esencial de las damas protagonistas) pues desde el punto de vista funcional es un personaje secundario que no existe positivamente, pues encarna una función de obstáculo levantándose frente al deseo de la pareja de los protagonistas y convirtiéndose en rival de la dama principal en el amor del mismo galán. Pero, hace falta añadir que es un personaje útil para crear en la dama

¹³ Lope de Vega, *Mirad a quién alabáis*, p. 46.

protagonista algunas dinámicas importantes, ya que muchas veces representa el elemento extraño que perturba el microcosmo de la pareja y que mueve la protagonista a actuar.

Resumiendo, la situación que nos ofrecen las comedias de Lope de Vega en el apartado del personaje que estamos analizando es la siguiente: hallamos en sus piezas la existencia de una tipificación, es decir que el personaje dama está construido sobre un tipo que va a formar parte de la poética de la comedia nueva, cuya caracterización y función tópica se ha consolidado con el paso del tiempo. La dama se considera una función al servicio del desarrollo de la acción, se transforma en medio de plantear un tema, el del amor y de las relaciones amorosas, consideradas fundamentales en estas obras. De hecho, el sentimiento amoroso es el móvil básico que anima a los personajes femeninos y que con mayor frecuencia aparece en las comedias de Lope. Los sentidos juegan un papel fundamental, y el mal de amor que padecen nuestras damas es considerado como un camino que permite reestablecer la armonía perdida pero es al mismo tiempo como un sentimiento desestabilizador cuya carta de presentación es la rebeldía y la subversión. En conclusión, del análisis que he desarrollado hasta ahora, se puede deducir que los personajes femeninos lopianos no presentan rasgos innovadores, no llevan una marcada densidad psicológica y quedan anclados en la estructura convencional de la época, pues su destino se cumple a través del matrimonio y, por consiguiente, de la dependencia del mundo masculino (nuestro dramaturgo, aunque parece romper con las convenciones de la época en que vive presentándonos a mujeres rebeldes, en realidad, al final de sus piezas, pone orden reconduciendo todos al correcto camino). Pero, lo que sí se tiene que subrayar es que el protagonismo de la mujer en las últimas obras es mayor con respecto al de las etapas anteriores, o mejor, aunque en las otras comedias de Lope la mujer es protagonista de la acción, es activa y urdidora de enredos, hay una diferencia evidente que demuestra la evolución de su escritura dramática: en nuestras comedias el conflicto está construido sólo en torno a este personaje y es ella que da una solución al conflicto dramático, mueve a los demás personajes según su voluntad, y como el enredo es el corazón de la comedia ella se convierte en la única enredadora capaz de inventar soluciones y poner en práctica su capacidad imaginativa. Esto es el cambio que se produce con el paso del tiempo en la manera de crear el personaje femenino en sus comedias; desde esta perspectiva se puede ver que las obras posteriores son el fruto de experimentaciones y evoluciones de productos anteriores.

Por lo tanto, aunque protagonista indiscutida de las comedias de Lope de cualquier etapa, la manera de actuar de la dama se ha modificado a lo largo de la producción lopeveguesca. Para terminar este estudio y aportar unos ejemplos concretos en apoyo a mi

tesis quisiera detenerme en dos obras pertenecientes respectivamente al Primer Lope y al Lope del Arte Nuevo, *El Mesón de la corte* y *El acero de Madrid*, según Morley y Bruerton datadas entre 1588-1695 la primera y 1608-1612 la segunda.

El Mesón de la corte representa la propuesta teatral del primer Lope, es una comedia urbana de atmósfera irreverente y amoral cuya acción se desenvuelve entre caballeros particulares y sus subalternos en un breve espacio de tiempo. Como siempre, la intriga viene dada por el conflicto amoroso que lleva los protagonistas a ocultar su identidad, y es constante el mecanismo de las estrategias del engaño. Lo que me parece importante subrayar es que en esta comedia, como en otras de la primera producción de Lope, tiene un lugar privilegiado la casualidad, de hecho es el azar que ha querido que dos damas y un galán se refugien en un mesón haciéndose pasar por criados y es la fortuna que ha traído al mismo lugar al hombre del que está enamorada la protagonista. Brevemente, la dama protagonista, Doña Blanca había huido de su casa con un caballero sevillano, Lisardo, quien la abandonó porque tuvo que huir a Flandes por haber matado a un hombre; este hecho obligó a la mujer a cambiar sus vestidos por los de un paje haciéndose llamar Pedro. También en esta comedia es la mujer quien conduce la intriga, coge las riendas de la situación y de su vida y sólo después de una serie de engaños y enredos consigue casarse con el hombre que ama. Esta dama es activa y urdidora pero en su trayectoria juega un papel determinante la fortuna, el azar, que sin embargo le proporciona una ayuda importante de la que ella sabe disfrutar. En realidad ella se aprovecha de la casualidad para reconducir todo a sus objetivos.

Por lo que se refiere a la comedia titulada *El acero de Madrid*, la protagonista es Belisa, mujer joven, hermosa, de familia noble y rica, que siempre está acompañada por su tía Teodora quien impide a cualquier ser viviente acercarse a ella. De esta mujer se enamora un joven hidalgo, Lisardo, que no sabe cómo hablarle. También en esta situación es la misma Belisa quien toma la iniciativa y hace llegar al hombre un billete donde ha escrito las pautas perfectas para llevar a cabo un plan que les permita verse y hablarse:

[...] ella se fingirá enferma; Lisardo tendrá que buscar a un médico complaciente que le prescriba largos paseos matinales. Puesto que seguramente Teodora no la dejará ir sola, también habrá que encontrar a alguien que distraiga a la beata. El plan se pone en marcha al día siguiente.¹⁴

¹⁴ Arata, 2000, p. 21.

Generalmente el argumento de las comedias de este período se centra en asuntos domésticos, el amor entre un galán y una dama obstaculizado por padres o hermanos. Sin embargo, lo que construye el meollo de esta comedia es el protagonismo en escena de una mujer noble en edad de casar que se debate siempre entre dos principios: honor y placer. La capacidad de la mujer está precisamente en saber conciliar estos dos principios contra los egoísmos de los padres y las inhibiciones de los amantes. A la hora de trazar la intriga el dramaturgo cuenta con un elemento interesante, el tema de la falsa opilada¹⁵, fingida enfermedad que la mujer decide usar estratégicamente para transgredir las reglas; más precisamente la enfermedad representa una liberadora forma de disfraz que le permite romper el cerco paterno y le consiente evadirse del rol que el entorno le ha asignado. La obra muestra la habilidad de Belisa para burlar a los padres y muestra también su valor, que se descubre en el momento de máximo peligro, es decir cuando su padre viene en conocimiento del enredo y quiere castigarla. Esta situación, donde ella se encuentra sola porque Lisardo se ha entretenido en una comilona con su amigo Riselo, nos presenta una inversión de papeles: la dama asume los papeles del galán, huye de casa para ir a rescatar su amante (cautivo de la amistad de Riselo) y se hace dueña de la calle. Todo esto nos hace concluir que nos encontramos ante un protagonismo femenino marcado, ante una mujer activa, hábil y estratégica, muy representativa del tipo de dama que puebla las comedias de la fase central de la producción de Lope. Pero, con estas características se parecería mucho a las mujeres de la última etapa, si no fuera por un aspecto, la falta de autonomía, de hecho ella se sirve de unos aliados, su tía, que se convierte en su cómplice, el criado de Lisardo, Beltrán, que hace de intermediario entre dama y galán en varias ocasiones y que la ayuda a huir de su casa.

En definitiva, en el transcurso del presente trabajo dedicado a la figura de las damas en las comedias, hemos visto cómo Lope introduce en su teatro dos motivos fundamentales para lograr el favor del público, o sea la mujer y el amor. Sobre todo, hemos podido comprobar cómo nuestro dramaturgo concede un protagonismo relevante pero distinto a la figura de la mujer en el interior de la acción dramática en todas las etapas de su producción.

Aunque podríamos tener la impresión de que las comedias repitan siempre las mismas intrigas sirviéndose de papeles fijos codificados (damas, galanes, criados...) hemos comprobado que un dramaturgo como Lope consigue articular una serie infinita de

¹⁵ En el Siglo de Oro se consideraba la blancura de la tez femenina como algo seductor y para obtener el anhelado colorde piel se tenía que ingerir argilla, lo que producía una forma de anemia que se llamaba "opilación". Para curar esta enfermedad los médicos prescribían agua con polvos de hierro y dar largos paseos para mejor asimilarle. Existía una tradición poética establecida acerca de este motivo, ya conocido por el público.

combinaciones, todas diferentes entre sí. De hecho, en las comedias posteriores, las del *corpus* estudiado, las mujeres se nos muestran capaces de desarrollar unas capacidades imaginativas sin igual para conseguir hacer triunfar su deseo amoroso y para aunarlo, al final de sus peripecias, con las leyes sociales. Concluimos que las actitudes de nuestras damas nacen de las necesidades a las que las circunstancias las empujan, de ahí que en ellas es el amor quien despierta el ingenio. Las damas atrevidas, dispuestas a ir en contra de las prohibiciones para conquistar a su amado galán deben su audacia únicamente al amor que sienten y no a su temperamento inicial. De hecho, al principio son damas virtuosas y dóciles que, sólo después de unos cambios de situación, despliegan toda su imaginación para demostrar que no es tan fácil vigilarlas ni hacerle cambiar idea. Además, su caracterización se desarrolla con el paso del tiempo, ya que desde su primera salida en escena no se dibuja una imagen clara del personaje, que podríamos ver transformarse a lo largo de la intriga, a la misma manera que su carácter va evolucionando hasta el final. Esta es la situación detectable en todas las obras analizadas.

Y siguiendo esta línea de investigación, podemos decir que debajo de todas estas obras subyace un motivo perfectamente aislable y que puede formularse así: la dama enamorada se convierte en un elemento activo e independiente, que con el uso de su inteligencia y porfía, superando varios obstáculos, obtiene lo que se ha propuesto. Además, ella representa el desorden dentro de la escena, es mentirosa, enredadora y su único objetivo es casarse, pues por eso no duda en tomar la iniciativa y en volerse más capaz que el hombre al idear estratagemas para obtener lo que quiere. Se produce una total inversión de los papeles y la mujer pasa de ser un objeto pasivo a ser la que controla la situación con sus artimañas y engaños.

De lo que hemos visto a través de la lectura de estas comedias, podemos deducir que las mujeres protagonistas tienen elementos en común, presentan unas constantes: transgreden las costumbres morales de la época; buscan la libertad y por eso aparecen como ingeniosas y enredadoras; como objetivo final tienen el matrimonio con el hombre que ellas mismas han elegido; y en su caracterización es el amor que prevalece sobre el honor y está por encima de cualquier convención moral y social. Lo que queda claro es que los personajes femeninos tienen una fuerte presencia en las piezas de Lope de Vega y antepone sus intereses amorosos a un código de honor que consideran hipócrita¹⁶. Gracias al tópico del mundo al revés en la

¹⁶ Por el contrario, en los dramas las mujeres están obsesionadas por el honor y tienen una única visión: velar por su integridad. Además, su papel está sujeto a la voluntad del hombre y está regido por el sistema del honor, cuyas desviaciones conllevan consecuencias fatales.

comedia se nos presenta otro mundo, sin embargo un mundo deseado por las mujeres donde hay más libertad de acción y de elección; por lo tanto, la comedia se presenta como válvula de escape y el teatro se convierte en un lugar donde las mujeres reivindican otro papel en la sociedad. Desde este punto de vista la literatura se convierte en eco de las reivindicaciones sociales de la mujer.

Para concluir, hemos visto a cuatro mujeres quienes tratan de conseguir sus metas y siempre las consiguen. El comportamiento de las damas resulta muy interesante y enriquecedor, ellas son agentes autónomas cuya constante que da mucho valor a su carácter es la firmeza, que presupone el coraje de rechazar las circunstancias y el valor de conseguir lo que han decidido para sí mismas; y sobre todo la fuerza del amor, que convierte nuestras protagonistas en motor de la acción. Quisiera terminar con las palabras de Joan Oleza quien aclara que nuestras protagonistas «no son únicamente heroínas del amor, sino a la vez heroínas de la inteligencia, [...], y heroínas de la acción y de la libertad».¹⁷

¹⁷ Oleza, 2004, p. 19.

5. BIBLIOGRAFÍA

Albuixech, Lourdes, «El matrimonio y la tradición de la malcasada en la narrativa pastoril española», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 38, 2008 (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/malcasad.html> [Consulta: 28/02/2011]).

Antonucci, Fausta, «*El perro del hortelano* y *La moza del cántaro*: un caso de auto-reescritura lopiana», *Criticón* (número monográfico: *Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata*), 87-88-89, 2003, pp. 47-57.

Arata, Stefano, «Introducción», en Lope de Vega, *El acero de Madrid*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 7-58.

Arellano, Ignacio, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 27-49.

Arellano, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

Arellano, Ignacio, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en *Lope de Vega, comedia urbana y comedia palatina, Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 1995*, Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael Gonzáles Cañal, eds., Almagro, Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 37-59.

Arjona, José Homero, «El disfraz varonil en Lope de Vega», *Bulletín Hispanique*, XXXIX, 2, 1937, pp. 120-145.

ARTELOPE, *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega* (<http://artelope.uv.es> [Consulta: 03/09/2012]).

Amezúa, Agustín González de, *Epistolario de Lope de Vega Carpio III*, por acuerdo de la Real Academia Española, Madrid, Artes Gráficas «Aldus», 1941.

Birriel Salcedo, Margarita, «Mujeres y género en la España del Siglo de Oro», en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica. Actas del II Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 de marzo de 1997 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Martínez Berbel, Juan Antonio, Roberto Castilla, eds., Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 36-55.

Blecua, José Manuel, «Introducción biográfica y crítica», en Lope de Vega, *Lírica*, José Manuel Blecua, ed., Madrid, Castalia, 1981, pp. 7-55.

Campana, Patrizia, «*In medias res*: diálogo e intriga en el primer Lope», *Criticón*, 81-82, 2001, pp. 71-87.

Canonica, Elvezio, «El papel de "*Gli amorosi inganni*", comedia "*dell'arte*" de Vincenzo Belando, en las primeras comedias de Lope», *Anuario Lope de Vega IV*, 1998, pp. 75-86.

Cañas Murillo, Jesús, «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro», *Anuario de Estudios Filológicos XIV*, 1995, pp. 79-95.

Cañas Murillo, Jesús, *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1995.

Cañas Murillo, Jesús, «Diez calas en el amor en el teatro del primer Lope: la configuración del tema en las comedias del destierro», en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega, Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002*, Pedraza Jiménez Felipe B., Gonzáles Cañal, Rafael y Elena Marcello, eds., Almagro, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha (Corral de Comedias, 15), 2003, pp. 235-250.

Castillejo, David, *Las cuatrocientas comedias de Lope: catálogo crítico*, Madrid, Teatro Clásico Español, 1984.

Cervantes, Miguel de, «Prólogo al lector», en *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, Tomo I, Rodolfo Schevill, Adolfo Bonilla, eds., Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1915, pp. 5-10.

Chauchadis, Claude, «Honor y Honra o cómo se comete un error en lexicología», *Criticón*, 17, 1982, pp. 67-87.

Correa, Gustavo, «El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII», *Hispanic Review*, XXVI, 2, 1958, pp. 99-107 (<http://www.jstor.org/stable/471000> [Consulta: 12/01/2012]).

Couderc, Christophe, *Galanes y damas en la comedia nueva*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 23), 2005.

Díez Borque, J. M., «Lope de Vega y los gustos del “vulgo”», en *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, J. J. de Olañeta, 1996, pp. 37-64.

Di Pinto, Elena, «El conflicto amoroso: algunas veras y burlas en el teatro del siglo XVII», en *Actas del XXII Congreso AISPI*, Catania-Ragusa, Universidad Complutense de Madrid, 2004, vol. 1, pp. 129-140 (http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/19/I_10.pdf [Consulta: 13/09/2011]).

Dixon, Victor, «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias», *Anuario Lope de Vega II*, 1996, pp. 45-63.

Entrambasaguas, Joaquín de, «Los estudios de Menéndez y Pelayo sobre el teatro de Lope de Vega», *Revista de la Universidad de Madrid*, XVIII, 69, 1970, pp. 101-180.

Ferrer Valls, Teresa, «Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega», en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega*, *Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Almagro 9, 10 y 11 de julio de 2002, F. Pedraza, R. González Cañal y E.

Marcello, eds., Almagro, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha (Corral de Comedias, 15), 2003, pp. 191-212.

Ferrer Valls, Teresa, «Sustento, en fin, lo que escribí: Lope de Vega y el conflicto de la creación», en *Pigmalión o el amor por lo creado*, Facundo Tomá e Isabel Justo, eds., Barcelona, Anthropos, 2005, (número monográfico), pp. 99-112.

Ferrer Valls, Teresa, «*El vellocino de oro* y *El amor enamorado* en la producción dramática cortesana de Lope de Vega: las obras de la madurez», en *Entorno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las XI-XIII Jornadas de teatro del Siglo de Oro*, J. Berbel et al., eds., Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación, 1996, pp. 47-64.

Ferrer Valls, Teresa, «Teatro y mecenazgo en el siglo de oro: Lope de Vega y el duque de Sessa», en *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa: Homenaje a Domingo Ynduráin*, Aurora Gloria Egido Martínez y José Enrique Laplana Gil, eds., Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2008, pp. 113-134.

Ferrer Valls, Teresa, «Géneros y conflictos en los autores de la Escuela Dramática Valenciana», *Edad de Oro*, XVI, 1997, pp.137-148.

Garrido Domínguez, Antonio, «El Personaje», en *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*, Garrido Gallardo y Miguel Ángel, dir., Madrid, Síntesis, 2009, pp. 639-665.

Guimont, Anny, y Pérez Magallón Jesús, «Matrimonio y cierre de la comedia en Lope», *Anuario Lope de Vega IV*, 1998, pp. 139-164.

Herrero, Miguel, «Génesis de la figura del donaire», *Revista de Filología Española*, XXV, 1941, pp. 46-78.

José Prades, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, Madrid, C.S.I.C., 1963.

Lázaro Carreter, Fernando, «Félix Lope de Vega Carpio», en *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, Ricardo Gullón, dir., prólogo de Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Alianza, 1993, pp. 1711-15.

Ley, Charles David, «Lope de Vega y los conceptos teatrales de Aristóteles», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, François Lopez, Joseph Pérez, Noël Salomon y Maxime Chevalier, eds., Bordeaux, Université de Bordeaux, 1977, vol. 2, pp. 579-585.

Moll, Jaime, «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla», *Boletín de la Real Academia Española*, LIV, 1974, pp. 97-103.

Morley, S. G., y Bruerton, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Editorial Gredos, 1968.

Nogués Bruno, María, «El silencio en la educación de la mujer a la luz de *La dama boba* de Lope de Vega», *Lectora*, 13, 2007, pp. 29-44.

Ojea Fernández, María Elena, «Imágenes de mujer en la literatura del Siglo de Oro: Lope de Vega y *La dama boba*», *Epos*, XXIII, 2007, pp. 81-92.

Ojeda Calvo, María del Valle, «La comedia urbana del primer Lope de Vega y los modelos cómicos italianos: *El mesón de la corte*», *A un apasionado por Lope de Vega. Jornadas de estudios teatrales dedicados a Stefano Arata*, Marcella Trambaioli, ed., Università degli Studi di Chieti-Pescara, Pescara, 2005, pp. 121-138.

Ojeda Calvo, María del Valle, «Entre teatro y novela: honor y venganza en Lope de Vega», *Etiópicas*, vol. 3, 2007, pp. 35-68.

Ojeda Calvo, María del Valle, «Tema 52. Creación del teatro nacional. Lope de Vega», en *AA. VV., Temarios de Lengua y Literatura para las oposiciones al Cuerpo de Profesores de Enseñanza Secundaria. Temas de Literatura*, Editoriad Mad, Sevilla, 2003, Volumen IV, pp. 75-99.

Oleza, Joan, «Del primer Lope al Arte Nuevo», Estudio Preliminar, en Lope de Vega: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. D.Mc Grady, ed., Barcelona, Editorial Crítica, 1997a, pp. IX-LV (<http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/vencer.PDF> [Consulta: 09/11/2011]).

Oleza, Joan, «La tragedia y la comedia palatinas: modalidades del Arte Nuevo», *Edad de Oro*, XVI, 1997b, pp. 235-251.

Oleza, Joan, «Trazas, funciones, motivos y casos. Elementos para el análisis del teatro barroco español», en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, A. Blecua, I. Arellano, G. Serés, eds., Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2009, pp. 321-350.

Oleza, Joan, «Alternativas al gracioso: la dama donaire», *Criticón*, 60, 1994a, pp. 35-48.

Oleza, Joan, «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Faliu Lacourt*, I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse, eds., Kassel, Edition Reichenberger, 1994b, pp. 235-250 (<http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdf/calamita.pdf> [Consulta: 13/09/2011]).

Oleza, Joan, «El lope de los últimos años y la materia palatina», *Criticón* (número monográfico: *Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata*), 87-88-89, 2003, pp. 603-620.

Oleza, Joan, «Las opciones dramáticas de la senectud de Lope», en *Proyección y significados del teatro clásico español*, J.M^a. Díez Borque y J. Alcalá Zamora, eds., Madrid, SEACEX, 2004, pp. 257-276.

Oleza, Joan, «El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión», en *La comedia*, Jean Canavaggio, ed., Madrid, Casa de Velázquez, 1995a, pp. 181-226.

Oleza, Joan, «Hagamos cosas de risa las cosas de calidad: *El lacayo fingido*, de Lope de Vega, o las armas sutiles de la Comedia», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8, 1995b, pp. 85-119.

Oleza, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, III, 1 y 2, Valencia, 1981, pp. 153-223.

Oleza, Joan, «La comedia: el juego de la ficción y del amor», *Edad de Oro*, X, 1990, pp.203-220.

Oleza, Joan, «A propósito de la estructura, la significación y la técnica de la Comedia Nueva», *Teatro de palabras*, 4, 2010, pp. 99-137.

Oliva, César, «El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina, XVIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 1995*, Pedraza Jiménez, Felipe B. y González Cañal R., eds., Almagro, Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 13-36.

Oñate, María del Pilar, *El feminismo en la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1938, (<http://www.uned.es/bieses/FEMSMO/fem-5.pdf> [Consulta: 12/12/2011]).

Ortega, Margarita, «El período barroco (1565-1700)», en *Historia de las mujeres en España*, Garrido Gonzáles, Elisa, ed., Madrid, Síntesis, 1997, pp. 253-334.

Pedraza Jiménez, Felipe B., «Perfil biográfico», en *Lope de Vega*, Barcelona, Teide, 1990, pp. 3-23.

Pérez-Rasilla, Eduardo, «*Por la puente, Juana*: comedia urbana de Lope de Vega», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina, XVIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 1995*, Pedraza Jiménez, Felipe B. y González Cañal R., eds., Almagro, Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 131-143.

Presotto, Marco, «Lope y el protagonismo femenino: una perspectiva», en *Damas en el tablado, Actas de las XXXI Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 1-3 julio 2008*, Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, eds., Ciudad Real, Ed. Universidad Castilla-La Mancha, 2009, pp. 269-274.

Presotto, Marco, «Las comedias a Marcia Leonarda», en *Emocionar escribiendo. Teatralidad y géneros literarios en la España áurea*, Luciana Gentilli y Renata Londero, eds., Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2011, pp. 15-30.

Profeti, Maria Grazia, «La obra dramática de Lope de Vega», en *Historia y Crítica de la literatura española, Siglos de oro: Barroco, Primer suplemento*, Francisco Rico, ed., Barcelona, Crítica, 1992, pp. 172-209.

Profeti, Maria Grazia, «El último Lope», en *La década de oro en la comedia española 1630-1640. Actas de las XIX jornadas de Teatro Clásico de Almagro, julio de 1996*, Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, eds., Almagro, Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 11-39.

Romanos, Melchora, «Del llanto a la risa: modos de construir los personajes femeninos en la comedia áurea», en *Damas en el tablado, XXXI Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 1, 2 y 3 de julio de 2008*, Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, eds., Almagro, Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp. 113-132 (Sobre *La prudencia en la mujer*, de Tirso; *Arauco domado*, *Fuente Ovejuna*, *La dama boba*, de Lope; *El médico de su honra*, de Calderón).

Roso Díaz, José, «Las estrategias del engaño para el desarrollo de la acción en la obra dramática de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega III*, 1997, pp. 169-180.

Roso Díaz, José, «Engaños a la manera de Lope. Apuntes sobre el recurso en la dramaturgia barroca», *Anuario de Estudios Filológicos*, XXV, 2002, pp. 445-460.

Roso Díaz, José, «El recurso del engaño en la obra dramática del primer Lope de Vega», *Hesperia, Anuario de Filología Hispánica II*, 1999, pp. 117-128.

Rozas, Juan Manuel, «*El ciclo de senectute: Lope de Vega y Felipe IV*», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Jesús Cañas Murillo, ed., Madrid, Cátedra, 1990, pp.73-172.

Rozas, Juan Manuel, «La obra dramática de Lope de Vega», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Jesús Cañas Murillo, ed., Madrid, Cátedra, 1990, pp. 37-68.

Rozas, Juan Manuel, *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976.

Rozas, Juan Manuel, «El género y el significado de la *Égloga a Claudio* de Lope de Vega», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Jesús Cañas Murillo, ed., Madrid, Cátedra, 1990, pp. 169-196.

Sánchez Crespo-Muñoz, María del Carmen, «El personaje de Laura en *La vengadora de las mujeres*», en *Lope de Vega, comedia urbana y comedia palatina: actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 11, 12 y 13 de Julio de 1995*, Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, eds., Almagro, Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 145-156.

Serés, Guillermo, «La *virgo bellatrix* y sus disfraces masculinos en *La varona castellana*, de Lope», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2011, pp. 235-257.

Serralta, Frédéric, «El enredo y la comedia: deslinde preliminar», *Criticón*, 42, 1988, pp. 125-137.

Tercera parte de comedias de los mejores ingenios de España, por Melchor Sánchez, a costa de Joseph Muñoz de Barma, Madrid, 1653.

Trambaioli, Marcella, «El protagonismo femenino en la épica de amor de la comedia urbana lopeveguesca», en *Texto, código, contexto, recepción, Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega en memoria de Stefano Arata (Pescara, 25-26 noviembre 2004)*, Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 2006, pp. 157-173

Trambaioli, Marcella, «En torno al tópico de la mujer relicta en la obra no dramática de Lope» (contrapunto/complemento del tema de *La Dorotea*), *Anuario de Lope de Vega VI*, 2000, pp. 195-208.

Vega, Lope de, *Cartas*, Nicolás Marín, ed., Madrid, Castalia, 1985.

Vega, Lope de, *Mirad a quién alabáis*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición)*, Madrid, 1930, Tomo XIII, pp. 28-59.

Vega, Lope de, *Por la puente, Juana*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición)*, Madrid, 1930, Tomo XIII, pp. 247-274.

Vega, Lope de, *La vengadora de las mujeres*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición)*, Madrid, 1930, Tomo XIII, pp. 614-646.

Vega, Lope de, *Más pueden celos que amor*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición)*, Madrid, 1930, Tomo XII, pp. 551-580.

Vega, Lope de, *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Juan Manuel Rozas, ed., Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003 (Edición a partir de Madrid, SGEL, 1974).

Vitse, Marc, «Apuntes para una síntesis contradictoria», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVIII. Actas del IIº Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español (Toulouse, 16-17 nov. 1978)*, Toulouse-Le Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail/France-Ibérie Recherche, 1979, pp. 153-160.

Vitse, Marc, «La clasificación de géneros», en *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, UTM, 1988a, pp. 336-341.

Vitse, Marc, «Le personnages féminins. Le complexe de Diane. Première figure de la "vergüenza": pudeur et honneur», en *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, UTM, 1988b, pp. 542-555.

Vitse, Marc, «Le système des personnages», en *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, UTM, 1988c, pp. 283-306.

Vosters, Simón Anselmus, «Lope de Vega y las damas doctas», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, Carlos H. Magis, ed., México, Colegio de México, 1970, pp. 909-921 (http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih_03_1_100.pdf [Consulta: 11/12/2011]).

Walde Moheno, Lilian von der, «Lo esencial y lo arbitrario. Un acercamiento a *La vengadora de las mujeres* de Lope de Vega», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLVIII, 001, 2000, pp. 95-104.

Walde Moheno, Lilian von der, «De hechichería, homosexualidad y otras cosas: la comicidad en *La vengadora de las mujeres* de Lope de Vega», en *Homenaje a José Amezcuca: "In Memoriam"*, María José Rodilla y Alma Mejía, eds., México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005, pp. 195-214.

Wardropper, Bruce W., «La comedia española del Siglo de Oro», en *Teoría de la comedia*, Elder Olson, ed., Barcelona, Ariel, 1978, pp. 181-242.

Weber de Kurlat, Frida, «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, François Lopez, Joseph Pérez, Noël Salomon, Maxime Chevalier, eds., Bordeaux, Université de Bordeaux, 1977, vol. 2, pp. 867-871.

Weber de Kurlat, Frida, «El perro del hortelano, comedia palatina», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV, 2, 1975, pp. 339-363.