

# En torno al primer Lope

## *Origen y paradigma.*

### *Actas de las Primeras Jornadas*



LUIGI GIULIANI Y MARCELLA TRAMBAIOLI  
(eds.)

Morlacchi Editore U.P.

La publicación de este volumen se enmarca en el PRIN 2022, proyecto Early Modern Spanish Theater (1570-1700): Textual Transmission, European Circulation, New Digital Resources (2022SA97FP), financiado por la Unión Europea – Next Generation EU, Misión 4 Componente 1 CUP E53D23014180006.

Imagen de la portada: *Arcadia, prosas y versos de Lope de Vega Carpio*, en Madrid, por Luis Sánchez, véndese en casa de Juan Montoya, 1599, h. 8v., Biblioteca Nacional de España, R/30693

Primera edición 2025

La edición digital en línea se publica en acceso abierto en series.morlacchilibri.com  
Licencia de contenido: salvo indicación contraria, la presente obra se publica bajo la licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). Esta licencia permite compartir cualquier parte de la obra por cualquier medio y formato, así como modificarla para cualquier propósito, incluido el comercial, siempre que se otorgue el crédito correspondiente al autor, se indiquen los cambios realizados y se proporcione un enlace URL a la licencia.

© 2025 Autor(es)

Publicado por Morlacchi Editore, piazza Morlacchi 7/9, Perugia.  
[redazione@morlacchilibri.com](mailto:redazione@morlacchilibri.com) | [www.morlacchilibri.com](http://www.morlacchilibri.com)

ISBN: 978-88-9392-677-5

DOI: [doi.org/10.61014/GiulianiTrambaioli/primerLope](https://doi.org/10.61014/GiulianiTrambaioli/primerLope)

En torno al primer Lope  
*Origen y paradigma.*  
*Actas de las Primeras Jornadas*

LUIGI GIULIANI Y MARCELLA TRAMBAIOLI  
(eds.)

Morlacchi Editore U.P.

## INDICE

LUIGI GIULIANI Y MARCELLA TRAMBAIOLI

- 
- El primer Lope: origen y paradigma 6

DELIA GAVELA

- 
- El engaño visual en la conformación cultural quinientista:  
el ejemplo de *la viuda valenciana* y otras comedias del primer Lope 13

LUCIANA GENTILLI

- 
- El galán escarmentado* lopeguésco: «un saco en que cabe todo» 44

GASTON GILABERT

- 
- La escenificación de la maravilla a través de la métrica en  
*Los celos de Rodamonte* de Lope de Vega 66

EMMA GONZÁLEZ MESAS

- 
- Lope en Gondomar: sobre el modelo pastoril en tres comedias  
del fondo 95

GONZALO PONTÓN

- 
- La conquista de la identidad (naturaleza del protagonista  
en las comedias tempranas de Lope de Vega) 122

MILAGROS TORRES

- 
- Lope o la alegría en el tablado: Eros, carnaval y primeros  
tanteos espectaculares en la comedia *El molino* 151

MARCELLA TRAMBAIOLI

---

La gestualidad de la actriz en el teatro lopesco, es decir:  
«la que tiene con deshonra el oficio de agradar»

179

DEBORA VACCARI

---

Las (otras) comedias valencianas del Primer Lope

222

LUIGI GIULIANI Y MARCELLA TRAMBAIOLI

---

## El primer Lope: origen y paradigma\*

...que eran entonces niñas las comedias;  
y yo las escribí, de once y doce años,  
de a cuatro actos y de a cuatro pliegos...

*Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 218-220

En la historiografía literaria pocas veces la trayectoria biográfica de un individuo se ha tomado como paradigma y como origen de la evolución de fenómenos colectivos de gran alcance. Sigue, sin embargo, cuando ese individuo, en un determinado momento histórico, es capaz de recoger, sintetizar, reconducir y elaborar algo nuevo a partir de los hervores culturales de una sociedad. Es lo que hizo con el teatro español el hijo de un bordador profesional, que nació en Madrid al año siguiente de haberse trasladado allí la corte de Felipe II. Y allí, en la capital, se crió Lope de Vega, mientras la Villa crecía e iba convirtiéndose en el centro de la vida cultural del Reino. Un teatro, el español, que tuvo un nacimiento poligenético, con centros de gran importancia para la naciente industria del espectáculo, como Toledo, Sevilla y Valencia, ciudades que poco a poco fueron perdiendo centralidad en

---

\* Esta introducción y todo el volumen se enmarcan en el PRIN 2022, proyecto *Early Modern Spanish Theater (1570 - 1700): Textual Transmission, European Circulation, New Digital Resources* (2022SA97FP), financiado por la Unión Europea- Next Generation EU, Misión 4 Componente 1 CUP E53D23014180006.

los circuitos del teatro profesional mientras crecía la importancia de Madrid. A finales de la década de 1570 se abrieron los primeros corrales de la nueva capital: en Madrid estaba la Corte y, sobre todo, estaba Lope.

Si la figura del Lope “monstruo de la naturaleza” fue construida y venerada por sus contemporáneos y por biógrafos y críticos posteriores, hace décadas los estudios de Rinaldo Froldi y de Joan Oleza nos han aclarado que la genialidad del joven Lope consistió sobre todo en saber mirar alrededor y observar los tanteos de los dramaturgos contemporáneos, los caminos exitosos de algunos, los callejones sin salida de otros. Y no se trataba solo de intuir virtudes y defectos de ingenios que le sobrepasaban por edad (compárense las fechas de nacimientos de Bermúdez, Juan de la Cueva o Cervantes con la de Lope), de entender los límites y ventajas de la imitación de los clásicos, de las fórmulas derivadas de la *commedia dell'arte* o la teatralidad cortesana, sino también de entender los entresijos de la retórica de los afectos, el quehacer de los autores de comedias, los secretos de la técnica de actores y actrices, los horizontes de expectativas de los espectadores.

La aprehensión de estos conocimientos, que tienen poco de libresco y mucho de pragmático, incluso de artesanal, se produjo en Lope a lo largo de años marcados por hitos (auto) biográficos ya casi legendarios (su precocidad en la lectura y escritura, los estudios con los jesuitas, la frequentación del ambiente de la farándula, los amores con Elena Osorio, el destierro a Valencia, los años en Alba de Tormes), aunque no puede concebirse sin tener en cuenta los elementos (literarios, económicos, sociales) que constituyan el campo literario en que Lope actuó. Por eso, estudiar la primera producción teatral del Fénix—independientemente de la escansión temporal que adoptemos de la vida y las obras del más grande polígrafo del Siglo de Oro («una inmensa sociedad anónima de produc-

tos literarios», según lo definió Azorín)– implica necesariamente estudiar el humus que dio luz al primer teatro comercial español, indagar ese misterio de la historiografía literaria que se podría definir (parafraseando a Frank Kermode) como *a sense of a beginning*.

Hablar *en torno* al primer Lope, pues, no puede separarse de hablar del *entorno* del primer Lope. Ahí están no solo las piezas de las primeras *Partes de comedias*, sino también los textos de los pocos dramaturgos de finales del siglo XVI que imprimieron sus obras, o los manuscritos del fondo teatral de la Biblioteca de Palacio de Madrid, un conjunto textual que recoge muestras de redes de relaciones aún no investigadas completamente.

Las primeras jornadas de estudio *En torno al primer Lope*, que se celebraron en Perugia los días 6 y 7 de febrero de 2025 en el Dipartimento di Lettere-Lingue, Letterature e Civiltà Antiche e Moderne de la Università degli Studi di Perugia con la colaboración del Dipartimento di Studi Umanistici de la Università del Piemonte Orientale y del Grupo de Investigación Prolope de la Universitat Autònoma de Barcelona, se concibieron, pues, como un momento de encuentro y diálogo entre especialistas que investigan la primera etapa del teatro comercial español del Siglo de Oro. Las ocho contribuciones que aquí se recogen tocan cuestiones importantes que tienen que ver con múltiples aspectos de la dramaturgia lopiana, que van desde la estructuración de las tramas a la constitución de un sistema de géneros, al empleo de la polimetría, a la relación entre texto y representación, a los referentes culturales evocados en las piezas.

La intervención de Delia Gavela «El engaño visual en la conformación cultural quinientista: el ejemplo de *La viuda valenciana* y otras comedias del primer Lope» aborda la relación entre vista y oído dentro de un contexto cultural amplio que

incluye tanto a la pintura (la perspectiva y el trampantojo) como a la literatura (sobre todo la picaresca), en la estela de la tradición del *ut pictura poesis*, y su aplicación dentro del género dramático. El engaño visual es analizado dentro de la comedia del título y puntualmente en otras dos piezas de la época, *Las burlas de amor* y *El amor desatinado*. Gavela estudia la presencia del tema en distintos niveles de *La viuda valenciana*: la reiteración verbal del campo semántico de la vista, el uso engañoso del atrezo, el engaño y la comicidad en la estructura argumental de la pieza.

En «*El galán escarmentado* lopeveguesco: “un saco en que cabe todo”», Luciana Gentilli examina algunos aspectos de un texto de finales de la década de 1590 sobre el que ya existe algo de bibliografía crítica. Se trata de una comedia urbana de difícil adscripción genérica con una trama poco hilvanada constituida por episodios de distintos registros unidos solo por las andanzas del galán Celio. Además, en el protagonista se proyectan con claridad vivencias del propio Lope, desde los amores con Elena Osorio hasta el recuerdo de la toma de la isla Tercera en 1583, hazaña en que presuntamente participó el dramaturgo. En el paso de un episodio a otro, la estructura argumental laxa de la pieza deja espacio entre los episodios para la inserción de sonetos, uno de ellos inspirado en otro de Luigi Tansillo. También los nombres de los personajes secundarios, un tanto artificiosos y bizarros, nos hablan de una comedia brillante por momentos, aunque presenta las marcas de un quehacer dramatúrgico en evolución.

Gaston Gilabert, en «La escenificación de la maravilla a través de la métrica en *Los celos de Rodamonte* de Lope de Vega», analiza la estructura estrófica de una de las comedias ariostecas que el dramaturgo compuso probablemente antes de su destierro a Valencia. Lope ordena los distintos episodios de una trama episódica y enrevesada –como solían serlo

los argumentos de los poemas narrativos italianos— asignando a los dos grupos de estrofas de versos octosílabos y endecasílabos diferentes funciones. Así, mientras el uso de redondillas y quintillas constituye la base de los diálogos del enredo, los versos de derivación italiana (tercetos, octavas, sueltos y liras) se usan para aislar parlamentos caracterizados por la maravilla o por la locura de los personajes.

En «*Lope en Gondomar: sobre el modelo pastoril en tres comedias del Fondo*», Emma González Mesas analiza tres comedias del género pastoril conservadas en el fondo manuscrito de la Biblioteca Real de Madrid: *El ganso de oro*, *Belardo*, *el furioso* y *Los amores de Albanio y Ismenia*. Se toman en consideración rasgos comunes y diferencias entre las tres piezas en cuanto a la ambientación, las tramas, la caracterización de algunos personajes, el tipo de comicidad, la presencia de motivos tópicos del género, de otros elementos propios de la comedia de magia y de rasgos que remiten a la tradición espectacular cortesana. Un estudio detallado de las acotaciones de las tres obras permite formular hipótesis sobre el tipo de espacio escénico (un corral o los salones del palacio de los duques de Alba) para el que fueron concebidas y donde fueron realmente representadas.

Gonzalo Pontón somete a análisis las tramas de *El hijo de Reduán* y el *El príncipe inocente* en su aportación «La conquista de la identidad (naturaleza del protagonista en las comedias tempranas de Lope de Vega)». Ambas comedias tienen por protagonistas a jóvenes que ignoran ser hijos de reyes y que, al cabo de enredos en que se cruzan motivos tradicionales y hallazgos escénicos novedosos, consiguen recuperar el lugar que el destino les había asignado. El restablecimiento del orden y de los derechos de la sangre en estas y en otras tramas parecidas (también se examinan brevemente, entre otras, piezas como *El nacimiento de Ursón* y *Valentín*, *El hijo Venturoso*, *El*

*casamiento en la muerte)* responden a un horizonte ideológico conservador y también pueden leerse como (auto)representación de las aspiraciones y de la lucha del joven Lope por ocupar un espacio propio en el campo literario de la época.

En «Lope o la alegría en el tablado: Eros, Carnaval y primeros tanteos espectaculares en la comedia *El Molino*», Milagros Torres se centra en la que llama la poética de la ligereza de una de las piezas más sensuales de la primera fase de la dramaturgia del Fénix. A la luz de la tradición folklórica sobre el molino, Torres ilustra cómo el dramaturgo aprovechó metáforas y símbolos para construir una genial variación sobre el tema de la corte y la aldea. La harina y el salvado como recursos escénicos para generar comicidad y sensualidad, sobre todo en la acción de la protagonista Laura, los gestos, los trajes cortesanos y los rústicos, la erotización del lenguaje, de los cuerpos y los gestos, el movimiento escénico y la coreografía contribuyeron a construir un proyecto espectacular que debió de satisfacer plenamente al público de los corrales.

También Marcella Trambaioli aborda cuestiones relacionadas con la sensualidad de los personajes femeninos y de las actrices que los interpretaban. En «La gestualidad de la actriz en el teatro loresco, es decir: “la que tiene con deshonra el oficio de agradar”», se espigan una serie de escenas de escarceos amorosos en distintas comedias del Fénix de ambientación urbana (las tempranas *Las ferias de Madrid*, *Los locos de Valencia*, *La viuda valenciana*, *La bella malmaridada* y *La prueba de los amigos*, pero también algunas del Lope más maduro, como *La discreta enamorada* y *El acero de Madrid* y *La dama boba*). A través del análisis de los diálogos y de las acotaciones explícitas e implícitas se han podido identificar los gestos y ademanes de las actrices, que tanto fueron reprobados por los moralistas de la época y que tanto debieron de agradar al público masculino y femenino de los corrales.

Cierra el volumen la contribución de Debora Vaccari, quien analiza «Las (otras) comedias valencianas del primer Lope». Dentro de las trece comedias cuyas tramas están ambientada total o parcialmente en Valencia, se toman en consideración cuatro de las menos estudiadas por la crítica (*La viuda, casada y doncella*, *La pobreza estimada*, *Los Ramírez de Arellano* y *El rústico del cielo*), compuestas entre los últimos años del siglo XVI y los primeros del siguiente. En ella Lope exhibe sus conocimientos de la topografía, de la historia, de la vida social y de las tradiciones de la ciudad que debió de adquirir durante los años de su destierro. Son elementos que no se limitan a dar un toque realista a la fábula, sino que se convierten a menudo en componentes estructurales de la acción dramática.

DELIA GAVELA

---

## El engaño visual en la conformación cultural quinientista: el ejemplo de *la viuda valenciana* y otras comedias del primer Lope\*

*A Natalia, que me dio una idea para  
la vida y muchas para este trabajo*

El planteamiento de este trabajo surge de la sempiterna confrontación o maridaje entre lo auditivo y lo visual en la producción dramática aurisecular<sup>1</sup>. Mis recientes investigaciones sobre el teatro palaciego de la segunda mitad del XVII me han llevado por sendas de espectacularidad que inclinaban la balanza hacia efectos plurisensoriales (música, pintura, tramo-ya...) y parecían dejar el texto en un segundo plano. Por ello, al abordar ahora el otro extremo de la producción barroca, y más en un autor que se lamentaba de esta deriva escenográfica, he creído interesante analizar cómo manejó ese Lope, tan crítico con el protagonismo de lo extratextual<sup>2</sup>, el equilibrio entre el oído y la vista, a partir del contexto y los recursos proporciona-

\* Mi trabajo se inscribe dentro de las investigaciones promovidas por mi pertenencia al grupo *La fiesta mitológica cortesana durante el reinado de Carlos II: doctrina, catalogación, edición crítica y recreación virtual*. FIMITCO. (PID2022-141448NB-I00).

1 La dialéctica ya está presente en los propios dramaturgos áureos y en los censores y teóricos de época. A este respecto, véanse los trabajos panorámicos de Lobato 2002 y D'Artois-Ruiz, 2020, y el de Antonucci, 2006, más centrado en la importancia de estos aspectos en la estructura, entre otros.

2 Véase D'Artois-Ruiz [2020:9-11] donde se recogen las opiniones del propio Lope de Vega, en obras y momentos sucesivos de su producción,

dos por la época en la que arrancaba su producción, hasta convertirse en un visionario que iba construyendo y anunciando una nueva forma de reflejar la ficción sobre las tablas.

A este respecto, sería necesario ampliar la perspectiva al contexto cultural, filosófico e incluso sociológico de los años finales del XVI, con el fin de aproximarse a los posibles constructos teóricos en los que un Fénix joven, y ya no tan joven —ni tan repentina según nos acercamos al cambio de siglo—, se pudo ver inmerso, independientemente de que su genialidad derivara de una enorme perspicacia para tomar el pulso al público, como recoge esa máxima suya del *Arte nuevo*: «si allí se ha de dar gusto / con lo que se consigue es lo más justo» [2006:vv. 209-210].

La España contrarreformista de la segunda mitad del XVI vivía en un ambiente intelectual marcado por el espíritu austero y restrictivo impuesto por Felipe II, a pesar de lo cual se han observado tres líneas básicas en el pensamiento filosófico que conectan el humanismo español con el europeo, a través de los escritos de determinados autores: la afirmación de la individualidad, si bien compatibilizada con la fe (Francisco Sánchez, Huarte de San Juan, Cervantes); la condición del hombre, mundana o natural, como ser en la naturaleza (Gómez Pereira, Huarte de San Juan, Fray Luis) y la interpretación de la sociabilidad como un bien que conquistar —y no como un atributo natural—, mediante una reflexión filosófica que conduzca a una acción social y política correctas (Francisco Suárez, *De Legibus*)<sup>3</sup>.

Este brevísimo resumen de los derroteros intelectuales del período nos permite, al menos, constatar una renovación del pensamiento que tuvo repercusiones socioculturales, especial-

---

sobre el uso acomodaticio de recursos escenográficos en detrimento del verso.

3 Véase Maceiras Fafián [2002:238 y ss.], donde el autor destaca, precisamente, el papel cervantino en la reivindicación de la individualidad.

mente en esa última línea relativa a la convivencia colectiva. Me interesa centrarme ahora en su imbricación en las ideas estéticas de estas décadas finiseculares del quinientos, y en concreto en los aspectos que parecen tener conexión con lo literario y lo teatral.

Teixeira de Souza realiza un interesante repaso de los conceptos de simulación y disimulación, a partir de los teóricos y literatos que los abordaron, desde Virgilio, pasando por Torcuato Accetto o Zapata de Chaves, para terminar recalando en Cervantes que es su objeto de estudio. La investigadora señala diversos pasajes de estos autores —*Los baños de Argel*, *El Viaje al Parnaso* (1614) y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1616), para Cervantes— en los que la disimulación se concibe como un recurso beneficioso para vivir en sociedad. Incluso cita un texto del *Tratado de la religión y las virtudes*, publicado precisamente en 1595, por el Padre Pedro de Ribadeneyra, donde se explica la diferencia entre la simulación mentirosa y la disimulación provechosa que implica «dar a entender una cosa por otra con prudencia, cuando lo pide la necesidad o la utilidad» [1788:283-284, cit. en Teixeira de Souza 273].

Si el fingimiento parecía tener una vertiente pragmática y moralmente aceptada, no es de extrañar que la sociedad lo asumiera como forma de vida. Solo debemos pensar en el peso de la limpieza de sangre, que tanta repercusión tenía en la convivencia y que implicaba vivir disimulando algo tan intrínseco como la creencia religiosa propia o de los antepasados, o en la importancia del honor, en tanto que reputación pública.

El salto siguiente que me propongo dar es el que traslada estos presupuestos ideológicos y sociales al ámbito artístico: en pintura, el recurso de simulación más evidente es el trampantojo<sup>4</sup> y, dado que pretendo desembocar en el “engaño a los

4 También denominado *trompe-l'oeil*: «Tipo de pintura, por lo general de naturaleza muerta, que a través de una serie de recursos de ilusionis-

ojos”<sup>5</sup> literario, me ha parecido oportuno introducir brevemente la importancia de la visualidad y su forma de abordaje a finales del Renacimiento. En su estudio sobre la mirada en la tradición petrarquista, Natalia Fernández resume que «el amor cortés habría conectado el enamoramiento con la mirada fisiológica», el neoplatonismo establecería «un parangón entre el amor y el arte», mientras que el manierismo situaría su preocupación esencial «en la representación de una idea incrustada en el alma del artista» [2019:47].

Fernández [2019:39-79] realiza, además, un magnífico encuadre de la evolución de la mirada entre los siglos XVI y XVII que, si bien, está enfocado hacia la poesía ofrece un marco teórico perfectamente aplicable al resto de géneros, y en especial al teatro. Las ideas recogidas por la estudiosa que ahora nos interesan conectan con la irrupción de las teorías de Leon Battista Alberti basadas en las leyes de la perspectiva, cuyo foco se establece a partir de la mirada y la posición del observador, del artista, que imitaba la mirada divina, extremando el antropocentrismo de Pico della Mirandola. Sin embargo, desde la

---

mo persuade al espectador de que está mirando los objetos representados reales. El buen *trompe-l'oeil* ocupa un espacio muy poco profundo tras el plano del cuadro e incluso parece proyectarse más allá de la superficie del cuadro» (Lucie-Smith 1997:195).

5 Rosa Navarro [2014:21] perfilá el tópico diciendo: «las personas podemos dar la apariencia de verdad a algo falso, podemos recurrir a una representación teatral fuera de un escenario; y si parece real, no habrá luego nadie que pueda convencer al espectador de que no es cierto lo que ha visto con sus propios ojos». Por su parte, Fernández [2020:220] afirma «el *trompe-l'œil* no es sólo un motivo temático más o menos sugerente, es, ante todo, una manera de mirar y, en consecuencia, activa la dialéctica observador-observado que encierra en sí misma, como sabemos, los gérmenes de la teatralidad. Es por eso que, llevado a las tablas, el engaño a los ojos convierte el universo dramático en una reflexión de naturaleza metateatral que sitúa al espectador, como en un espejo, frente a sí mismo».

primera mitad del XVI comienzan a verse las limitaciones de la propuesta albertina —según Fernández, especialmente tras las reediciones de la *Perspectiva communis* de Peckham y la publicación de *De humani corporis fabrica* de Andrea Vesalio—, y se profundiza en las múltiples posibilidades de la mirada desarrollando varias técnicas entre las que me interesa destacar la “anamorfosis”, definida por Burucúa como «la construcción perspectiva de un objeto realizada desde un punto de vista inhabitual y excéntrico, cuyo propósito consiste en confundir al espectador» [2014:23]. Este crítico señala, además, la presencia frecuente de la perspectiva y sus aporías en los escritores áureos y recuerda cómo la primera mención de la pintura anamórfica correspondió precisamente a Lope de Vega. He localizado los versos aludidos en la comedia *Virtud, pobreza y mujer*, donde el criado comenta jocosamente:

¿No has visto venir de Flandes  
en unos lienzos agora,  
pintado un galán bizarro  
con su cuello, capa y gorra,  
y mirándole de un lado  
es un jumento que rozna  
con vara y media de orejas?,  
pues en esto se transforman  
muchos de los cortesanos.

Otro aspecto reseñable es la visión que se tuvo en los Países Bajos de la perspectiva italiana, como «intermediaria entre la percepción y la representación», pero alejada de cálculos geométricos, tal como recogía ya Francisco de Holanda en 1548 en *De la pintura antigua*, y que influyó de manera directa

<sup>6</sup> Aunque la comedia fue editada en la *Parte XX*, publicada en 1625, Morley y Bruerton la fechan en torno a 1615, por lo que ya en esa época Lope muestra su agudeza en la écfrasis.

en España. Ya en el XVII, fuera del rango de fechas que nos ocupa, Carducho en sus *Diálogos de la pintura* (1633) incidiría en la distorsión que podría provocar el exceso de rigor científico en la perspectiva [Fernández 2019: 66]. La crítica posterior ha interpretado esta reflexión sobre la perspectiva como una nueva visualidad que se concreta en “la folie du voir” y en la que se utilizan significativas comparaciones entre *el Quijote* y las Meninas o se destaca el juego caleidoscópico de imágenes equívocas en los sonetos de Gongora, para concluir que «the subject of knowledge can only approach the world through a veil of appearances» [Egginton, 2010:2, cit. en Fernández 2019:68-69]. Después solo queda invocar a Horacio para hacer la traslación que proporciona la locución *ut pictura poesis*.

Y es que, desde un punto de vista literario, el tópico del trampantojo desborda manifestaciones artísticas, fronteras y épocas como comenta Smerdou tras analizar su utilización en seis obras tan alejadas como *El conde Lucanor*, los cuentos populares de H.C. Andersen o el teatro de Lauro Olmo, donde el descubrimiento individual nos devuelve al terreno de la moral colectiva antes mencionado:

Los pícaros van jugando con las principales motivaciones sociales de cada país, buscando su lucro personal y obteniéndolo, gracias al miedo que tiene la sociedad a decir la verdad de lo que piensa. Y, países tan diferentes o ¿no diferentes? como España, Alemania, Dinamarca o Estados Unidos, se acercan por medio del *engaño a los ojos*, motivo literario enormemente humano, en una búsqueda de la verdad única (de ahí el porqué del descubrimiento individual del engaño) que termine de una vez con los falsos convencionalismos sociales [1978:45].

Sin duda, en la literatura del XVI, el género en el que el engaño se convierte en un personaje más es en la picaresca. Sin ir más lejos, su libro iniciático, el *Lazarillo*, está repleto de

situaciones, a cual más teatral, que suponen un juego constante entre lo verdadero y lo simulado, entre la ficción creada para generar una percepción y la realidad. En este sentido es significativo que los primeros intentos de engaño de Lázaro de Tormes los ponga en práctica con un ciego —el nabo que quiso ser morcilla; las uvas cuya mengua el ciego capta por inteligencia, que no por vista; o el trompazo final que el invidente no ve venir, si se me permite el retruécano—, aunque luego continúen con el cura de Maqueda y se conviertan en algo más trascendente que un chiste con el trampantojo que es la vida del hidalgo o con la asunción del Lázaro adulto de la situación inmoral que es su matrimonio, vivida por él en una suerte de ceguera autoinducida. No menos interesante es el capítulo tercero de la segunda parte del *Guzmán de Alfarache*, donde se repasan los diferentes tipos de engaños para reparar en el que nos ocupa «Hay otros muchos géneros destos engaños, y en especial es uno y dañosísimo el de aquellos que quieren que como por fe creamos lo que contra los ojos vemos» [1987:75]. Sin salir de la prosa, es inevitable mencionar que en esta época Miguel de Cervantes estaba fraguando su gran novela, donde la realidad y la ficción están en la base de un retrato ¿crítico? de la sociedad quinientista.

Incluso la poesía, en su versión más refinada y esteticista, el petrarquismo, explotaba hasta el infinito el trampantojo, tal como estudia con minuciosidad Fernández en el mencionado trabajo.

Y si entramos en derroteros teatrales, los pasos de Lope de Rueda contienen ejemplos únicos del uso del engaño a los ojos para la obtención de un beneficio: pensemos en *La tierra de jauja*. Imposible no aludir a *El retablo de las maravillas* cervantino —de publicación posterior (1615), si bien es cierto— donde el engaño a los ojos es el recurso argumental para poner de manifiesto la hipocresía de una sociedad condicionada por la lim-

pieza de sangre. Recordemos, además, que el propio Cervantes, en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses* anunció la redacción de una obra titulada *El engaño a los ojos* [1995:28], a partir del cual varias estudiosas han querido ver una vinculación con la futura concepción teatral de Calderón: «sólo el título permite establecer la afinidad de intenciones sobre todo en lo concerniente al carácter moral de los autos, además de la habilidad teatral para desarrollar los juegos escénicos de mayor interés» (Suárez Miramón 1999:519) y «un guiño del autor que define así su concepto de teatralidad» (Ojeda 2016:345). Pero fue Juan Bautista de Villegas quien, finalmente, escribió en 1622 una obra titulada *Cómo se engañan los ojos*, donde el tópico se convierte en un «juego metateatral que se expande a todos los niveles compositivos de la comedia» (Fernández 2020:203).

¿Y Lope? ¿Cómo incorpora el Fénix este recurso de disimulación visual en sus primeras obras, escritas precisamente en ese punto de inflexión que implica el paso del Renacimiento al Barroco? ¿Hasta qué punto los presupuestos resumidos anteriormente estaban ya presentes en la construcción de sus comedias quinientistas? ¿Supusieron un impulso para su fórmula dramática posterior y la de quienes le imitaron?

El engaño ha sido uno de los temas estrella de la crítica de las últimas décadas, particularmente en el caso del primer Lope, como muestran los trabajos de Arellano [1996], Oleza [1986 y 1995], Carrascón [1997] y Roso [1999]; pero también los de Roso [2002] y Martínez Berbel [2015], que abordan diferentes épocas de la producción lopescana. Mientras que Roso [1999:121] incluye el engaño a los ojos como un subtipo del malentendido, Martínez Berbel [2015:49] resalta la importancia de la mentira «exhibida de muchas maneras, y con muchas facetas diferentes, entre las cuales la preocupación por la apariencia y las disquisiciones acerca del ser y el parecer son moneda común de la sociedad de la época».

Para centrar lo expuesto hasta aquí en los textos lopescos, he partido de la clasificación de Oleza [2001], recogida en su trabajo «El primer Lope: un haz de diferencias», donde la comedia urbana *La viuda valenciana* (1595-1599) ocupa un lugar destacado entre aquellas que el crítico resalta como de mejor factura, lo que viene ratificado por el importante número de estudios que se le han dedicado. Entre las diferentes perspectivas desde las que se ha abordado la obra, no está ausente el juego entre realidad y apariencia (Ferrer 1999 o E. Fernández 2008) o la importancia de los sentidos como fuente de equívocos y experiencias (Torres 1993), por lo que la crítica ya adelantaba un camino abonado para el engaño a través de lo sensorial<sup>7</sup>. Esto se confirma de manera tan evidente en lo que al engaño a los ojos se refiere, que servirá esta obra como eje taxonómico de la presencia de lo visual y del uso de este tópico en concreto por parte de Lope, desde una perspectiva amplia como la que acabamos de presentar.

No obstante, no he querido renunciar a hacer algunas calas en otras dos comedias tempranas de un subgénero diferente: la comedia palatina *Las burlas de amor* (1587-1595) y un drama palatino *El amor desatinado* (1597), con el fin de constatar que el uso del tópico no se debía exclusivamente a un argumento muy vinculado al juego de ocultación como el de *La viuda valenciana* o al hecho de pertenecer esta a la esfera de lo cómico.

---

7 En otro orden de cosas, pero vinculado a una écfrasis peculiar utilizada por el dramaturgo en esta obra, cabe mencionar el trabajo de De Armas, quien afirma que esta comedia «ofrece una mirada juguetona al sensual mundo del eros pictórico» [2004:172], a través, precisamente, de referencias a la pintura renacentista. Un enfoque más hacia la forma de mirar y retratar la realidad.

## *La reiteración verbal de lo escópico como recurso dramático*

Lo primero que llama la atención en *La viuda valenciana* es la reiteración de alusiones al sentido de la vista que inundan la obra. Señalaré solo algún ejemplo significativo. Nada más comenzar, Julia, la criada de Leonarda, hace su aparición con un elocuente «vengo a ver lo que mandas» (v. 3) y ensalza el exceso de recogimiento de su señora mediante la visibilidad que tiene su actitud para toda la ciudad; lo cual redunda en su honor y buena fama:

Explícito es, por tanto, desde los versos iniciales el contraste entre lo que “ve” la opinión pública y la realidad que se materializará en una relación deshonesta, cuando la dama pierda la cabeza por Camilo. El pasaje concluye, además, con esa imposibilidad de que los potenciales pretendientes la “vean”, es decir, de que se acerquen a ella ante ese halo de perfección que la rodea. Esta introducción, que adelanta el conflicto, se completa con la inevitable asunción de uno de los galanteado-

8 El resaltado en negrita es mío.

res de lo que es el amor, un sinónimo de engaño, por mucho que se empleen mil ojos para verlo:

OTÓN            [...] que son tales sus antojos,  
                   que había, cuando se empieza  
                   a tratar de sus enojos,  
                   de estar libre la cabeza  
                   y **descubiertos los ojos.**  
**No porque a verdad aspira,**  
                   que antes de ella se retira;  
                   mas porque **son menester**  
                   **muchos ojos para ver**  
                   **tan agradable mentira.**

(vv. 377-386)

Distribuidas por toda la comedia existen más de un centenar de alusiones al sentido de la vista, al verbo “ver” o a los ojos, que son, a mi entender, un recurso que prepara en los versos comentados, y confirma, en el resto, el motivo principal de la comedia: la ocultación de los tejemanejes de la viuda, para conseguir sus deseos sin perder la reputación. Con esta mención y las reiteraciones posteriores, se genera desconfianza sobre la percepción visual y se diluye el límite entre realidad y apariencia, no solo para los personajes, que verán lo que otros quieran que vean, sino para el propio espectador que ya está atrapado en la red de la metateatralidad.

### *El engaño a los ojos en el atrezo: los objetos simbólicos*

En el arranque de *La viuda valenciana*, la protagonista pide una imagen piadosa a su criada y esta le entrega en su lugar un espejo, como incitación al *carpe diem*. Leonarda se enfada, pero no habrá terminado el acto sin que sucumba a los deseos amorosos.

Tráeme la imagen acá  
que compré de aquel pintor.  
[...]

LEONARDA (Cubra mi olvido  
las vanidades que dejo.)

*Dale un espejo.*

¿Qué es esto, necia? ¡El espejo  
por la imagen me has traído!  
Toma.

JULIA Acábate de **ver**,  
**verás** lo que has de llorar,  
no lo pudiendo cobrar,  
si aquí lo dejas perder. (vv. 89-124)

Para mayor abundamiento, Lucencio, el tío de la dama, que quiere que abandone el encierro y vuelva a casarse, se alegra de encontrarla mirándose al espejo, utilizando un re-truécano que tiene como término contrastivo la vista:

LUCENCIO No se le des [el espejo],  
pues quiso Dios que viniese,  
a tiempo que **verte viese**,  
tú, que a tí ni a nadie **ves**. (vv. 125-128)

Y cuando se da por vencido, porque no logra que ella acepte escuchar las opciones de los pretendientes que le trae, alude explícitamente al engaño que le devolverá su imagen en el espejo:

LUCENCIO Cuando **mires al espejo**  
tu hermosura y pocos años,  
tú verás **cuántos engaños**  
te dan los dos por consejo. (vv. 317-320)

El pasaje pretende que Leonarda reaccione ante la visión de su imagen, pero la simbología del espejo en el Barroco conecta directamente con las limitaciones de la mirada y del conocimiento humano, como demuestra Fernández [2019: 50-51 y 70-71], partiendo de las cartas de San Pablo, de Ricardo de San Víctor, para llegar a autores seicentistas como Suárez de Figueroa (*Plaza universal de todas las ciencias y artes*, 1615), Athanasius Kircher (*Ars magna lucis et umbrae*, 1631) o Baltasar Gracián (*El Criticón*, segunda parte, crisis 1<sup>a</sup>, 1653). En el caso del *Criticón* es significativo que, en la crisis VIII de la primera parte, al viejo sabio que va a rescatar a Andrenio de la corte de Falimundo (derivado de “falir”, engañar) le entreguen un espejo, a través del cual el descarriado será capaz de ver un monstruo que es «el gran cazador con una red tan universal que enreda todo el mundo» [1938:260]: el engaño. Pero será Suárez de Figueroa quien dedique todo un capítulo a los espejos, en su *Plaza universal de todas las ciencias y artes*, donde, además de vincularlos con la apariencia y la perspectiva (Discurso CII, f. 348v), aprovecha para hacer una advertencia a su uso femenino, que parece escrita para Leonarda: «pues solo sirve entre rnujeres de medianero para sus afeites, rizos y desvanecimientos, siendo justo usarle solo con fin de que, mirando su belleza, vayan procurando no mancharla» (Discurso CII, f. 346).

Tal como reflexionaban estos autores barrocos, el cuestionamiento de la percepción escópica, al que se puede sumar el engaño de lo especular, tiene una consecuencia directa en el autoconocimiento de cada individuo. De manera más lúdica, casi involuntariamente, ¿no lo está planteando ya este primer Lope?

Por supuesto las máscaras y capirotes tras los que se ocultan la dama y sus criados y con los que cubren al galán para que no reconozca el recorrido hasta la casa de Leonarda suponen también la posibilidad de una ocultación de identidades muy carnavalesca. Asimismo, las máscaras que usan los

pretendientes, Otón, Valerio y Lisardo, para acceder a casa de la dama disfrazados de vendedores de libros, estampas o perfumes, desarrollan esa misma función de subversión y falsoamiento de identidades, estudiada tanto por Ferrer [1999] como por Vaccari [2011].

Los otros objetos simbólicos significativos serán los que componen la utería vinculada a la luz, que aparece también en los encuentros de los amantes, escenas que presentan una enorme riqueza escénica y visual en los gestos, magistralmente controlada desde el texto por las didascalías implícitas sobre el atrezo y la gestualidad<sup>9</sup> —como ya resaltó muy acertadamente Torres [1993]—. Estos objetos tienen su momento culminante al final de la obra, ya que el desenlace llega acompañado de linternas, bugías y velas, que desvelarán (valga la redundancia) el engaño:

CAMILO      ¿Guardar quiere su fama? Aquesta noche  
**luz tengo de llevar**, si allá me matan.  
 Ponme en una **lanterna** una **bujía**.      (vv. 2825-2827)

[...]

CAMILO      Pues burlar a un caballero  
 tampoco, señora, es justo.  
 Daros quiero un gran disgusto.  
**Luz traigo, y veros espero.**

*Descubre la luz.*      (vv. 2903-2906)

La luz, que finalmente propicia el desenlace, es otro de los elementos señalados entre aquellos que modificaron un perspectivismo estricto y unívoco, y abrieron nuevas posibilida-

<sup>9</sup> A este respecto, en la quinesia existe otro estrecho vínculo entre lo teatral y lo pictórico, como muestran trabajos como el de Martínez Zamora [2017:25], quien acuña el término de “presencia escénica” como «una nueva forma de ver y analizar la pintura y la gestualidad de sus personajes»; aunque, como se deja ver en el análisis de los textos, la influencia es recíproca gracias a unos presupuestos escópicos compartidos.

des en la experiencia visual. El propio Leon Battista Alberti (Libro I, 8) ya anunciaba que la luz hace variar la apariencia de un objeto: «Si hay más luces alrededor, alternarán diversas manchas de claridad y de oscuridad dependiendo del número de la fuerza de las luces. Esto se puede comprobar mediante la experiencia». En consonancia con este planteamiento, Lope arroja luz sobre una realidad oscurecida y engañosa, aunque el propio desenlace presente sus claroscuros.

### *El engaño visual en la comicidad*

Por supuesto, no pueden faltar las equivocaciones visuales utilizadas para provocar comicidad. Algunas basadas en la ironía, como el momento en el que Julia, la criada, bromea sobre el obsesivo recogimiento de Leonarda y dice haber pensado que le entregaba al fraile en persona cuando su señora le da un libro de fray Luis:

LEONARDA	Guárdame ese fray Luis.
JULIA	<b>Viéndote</b> en esos traspasos, no será mucha lisonja apostar que de ser monja no has estado dos mil pasos; aunque, como me nombrabas a fray Luis cuando salí, en verdad que <b>colegí</b> que todo un fraile me dabas. (vv. 5-12)

En otras ocasiones, son anécdotas graciosas de los pretendientes sueltos que sufren las consecuencias del engaño en que caen, en su deseo de acceder a la dama: es el caso de Lisardo al acometer con una daga contra un cuero de vino colgado en la puerta de Leonarda, al creerlo un galán rival; o

el de Otón, al recibir un ladrillazo del zapatero vecino de la dama, al que ha confundido con ella cuando lo ha visto asomado a la ventana;

OTÓN                    [...] Estaba el cielo más negro  
que un portugués embozado,  
y a esta causa **erré** la reja,  
dos ventanas más abajo.  
Vivía un buen zapatero  
donde yo con gran cuidado  
**puse los ojos**, por **ver** la casa  
en que viven tantos,  
y **vi** en un balcón un bulto,  
la mitad del cuerpo blanco;  
y **creyendo ser la viuda**,  
así la requiebro y hablo:  
[...]  
No lo hube dicho, señores,  
cuando el zapatero honrado,  
que estaba en camisa al fresco,  
dijo, un ladrillo tomando:  
«¿A mi mujer, que ueebritos? [...]

(vv. 528-548)

Los equívocos provocados por una falsa percepción de lo que capta el sentido de la vista tienen una larga tradición filosófica que se remonta a los clásicos<sup>10</sup> y se traduce en una amplia gama de posibilidades, que el teatro áureo explotó desde esta fase inicial, con una función cómica, lúdica e intrascendente, como la de esta comedia ligera, hasta las construcciones teológicas del teatro calderoniano, especialmente en los autos, donde el autor «expone todo un programa del modo en que actúan los sentidos en el ser humano, las razones de

<sup>10</sup> Lobato [2002] realiza un repaso desde Platón, Protágoras, los cirenaicos, Epicuro, Séneca, o San Agustín de Hipona y Santo Tomás de Aquino en la tradición cristiana.

su corrupción y los remedios para superarla», según Lobato [2002:614 y ss.]. De hecho, esta especialista considera esta confrontación de sentidos y razón, y su trascendencia en el conocimiento de la realidad, como uno de los temas estrella de la producción calderoniana. De nuevo, las bases culturales estaban establecidas y serían aprovechadas con exhaustividad en obras y autores más filosóficos, pero eso no resta mérito a un Lope que juega con todos los recursos a su alcance.

### *El engaño a los ojos en los motivos argumentales*

También la tradición literaria nos ha dejado ejemplos de una clara voluntariedad en el engaño a los ojos, transformado en episodios argumentales de gran trascendencia, como señala Rosa Navarro [2014] en el caso de la farsa<sup>11</sup> urdida por la Viuda Reposada que consigue separar a la princesa Carmesina de Tirante el Blanco en la famosa novela de caballerías, traducida al castellano en 1511 para deleite de lectores áureos ilustres como el propio Cervantes. La estudiosa demuestra la fortuna del episodio imitado por Ariosto, en *Orlando furioso* (1532), por Bandello, en su Novela XXII de *La prima parte de le novelle* (1554), Shakespeare, en *Much ado about nothing* (1600) o Stendhal en su novela inacabada *Lucien Leuven*.

A la vista de estos antecedentes y ante la reiteración, en la comedia lopesca, del recurso del trampantojo en sus diferentes versiones, cabe preguntarse si su uso es algo más que mero azar. Su importante repercusión en el devenir del argumento

11 La farsa está montada con un guion preciso y esmerado atrezo que incluyen una criada-actriz, que finge ser el amante de la princesa gracias a una máscara realizada por un pintor famoso, y el uso de espejos que reflejen ante los ojos del caballero lo que se está fingiendo en el huerto o jardín del Emperador.

hace pensar en una estrategia dramática utilizada para focalizar la atención en la percepción visual, preparando el camino para llegar al engaño, tal como resumirá el Fénix en el *Arte nuevo* una década después:

**engañe** siempre el gusto y, donde **vea**  
que se deja entender alguna cosa,  
dé muy lejos de aquello que promete. (vv. 302-304)

Para responder a esta hipótesis, cabe fijarse en la presencia del recurso en los motivos dramáticos argumentales, entendiendo como tales los que hacen avanzar el enredo, como requiere el subgénero urbano, por otra parte.

Un primer motivo argumental, inevitable en cualquier comedia de enredo que se precie, es el enamoramiento fulminante ante la visión del ser amado en una visita a la iglesia, con la salvedad de que, como ya señaló Ferrer, la inversión de papeles generalizada en esta comedia hace que sea Leonarda, y no el galán, quien experimente el flechazo; ante la sorpresa de su criada que señala lo ajeno que está Camilo a la red en la que acaba de caer. Para expresarlo, Lope trae a colación todo el constructo poético petrarquista de base neoplatónica, que tiene el sentido de la vista como el origen y acceso a la belleza y al amor, a lo que añade el simbólico contraste con la ceguera que el enamoramiento provoca:

<b>JULIA</b>	Dios de pensallo me guarde. Tan ignorante está él de lo que te ha sucedido, como ese mismo que ha sido basilisco tan crüel. <b>¡Malditos sus ojos sean,</b> que a la <b>primer vista</b> pueden <b>hacer que otros ciegos queden!</b>	(vv. 582-589)
--------------	--	---------------

Los comentarios de la propia Leonarda que rodean este suceso añaden detalles del código poético al utilizar la metáfora por excelencia para la exaltación visual del amado, en este caso: «¿Tan presto nos hemos de ir / una tarde que el sol veo?» (vv. 649-650). Lo interesante es que, aparte de este tópico, el fragmento está plagado de alusiones a lo visual, como si Leonarda, o más bien el autor, quisiera resaltar la importancia de un sentido, el de la vista, que le será limitado al galán en el engaño preparado para el encuentro amoroso. Así la dama, reconviene a la criada y le dice:

LEONARDA Déjalos, Julia, que **vean**;  
que es bien que tan buenos **ojos**  
no pierdan porque me **vieron**. (vv. 590-592)

Para, a continuación, renegar de los sentimientos que está experimentando tras la vista del galán, utilizando un políptoton, precisamente, con el verbo “ver”, que connota su primera aparición con el sentido de percibir y sorprenderse de sus principios y sus sentimientos previos, aniquilados por la visión del amado:

LEONARDA ¡Oh mujeres, cuantas faltas  
hasta la prueba encubrís!  
¡Quién **vio** mi celo y mi pecho,  
oh mancebo, antes de verte! (vv. 625-628)

El fragmento se remata con un significativo: «¡Ay, triste! / ¿Si te he de volver a ver?» (vv. 673-674).

Pero el motivo argumental por excelencia de *La viuda valenciana* es el ardid utilizado por la dama para atraer a su casa al galán, intentando preservar su honra. Esto lo lleva a cabo gracias a la oscuridad en el encuentro y a la ocultación de su identidad y la de los criados mediante máscaras y capirotes (vv. 788-794), como ya se ha señalado. Lo interesante del planteamiento es que, Camilo, el invitado a esta “cita a

ciegas”, es plenamente consciente de que puede haber un engaño y lo verbaliza utilizando casi el sintagma que nos ocupa: «Si yo tuviera enemigos, / los cielos me son testigos / que era **engaño claro y visto**» (vv. 956-960). Pero le pude la curiosidad y renombra el suceso con una palabra metaliteraria que nos lleva, por derroteros cervantinos, hacia la asunción de un plano ficcional pero verosímil, el cual le permitirá percibir con la vista lo que, de partida, implica un falseamiento de la realidad: «Pues yo, mozo y orgulloso, / ¿qué me escuso temeroso / de ver este **encantamiento?**» (vv. 1006-1008).

El anhelado encuentro de los amantes se convertirá en una batalla campal dialéctica, en la que el galán lucha por ver a la dama, y donde el campo semántico de lo escópico se completa con el de la luz:

CAMILO Tengo una **luz encendida**  
en el alma que os **ve** y trata,  
si el aire no me la mata  
de **veros escurecida**.  
No os vea yo como **ciego**  
dentro en la imaginación,  
porque parece invención  
haber **tinieblas y fuego**. (vv. 1291-1299)

Con el mismo juego semántico continúa Lope esta confrontación cuando esté concluyendo el acto y se produzca el encuentro casual de los protagonistas en la calle:

CAMILO Débese a vuestro valor,  
como **aquesta luz** a Apolo,  
y a ella misma os comparo,  
porque es lo que más deseo  
de cuanto **veo**, aunque **veo**  
pocas veces mi bien claro;  
pero en fin, **la luz** es cosa  
de tanta estima, que al suelo

no la ha dado igual el cielo,  
después de haceros hermosa.

LEONARDA Mucho la luz estimáis  
para no ser ciego. (vv. 1855-1866)

La paradoja es que el galán había confesado previamente, después de varios encuentros, que la imposibilidad de verla era lo que conseguía mantenerlo abducido:

CAMILO Pero ni por mis ternezas,  
ni por mis rabias y enojos,  
se ha dejado ver; y así,  
estoy encantado y loco. (vv. 1821-1824)

Y un giro de tuerca más del retruécano, y del engaño a los ojos, llega cuando la ve de verdad y la desprecia ante Floro, pues considera que no tiene parangón con su amada “invisible”: «Ésta no vale dos clavos, / ni cuantas puedes nombrar, / porque es querer comparar / los reyes con los esclavos». (vv. 1953-1957)

Para completar la metáfora lumínica, el desenlace llegará de mano de los objetos que producen luz, como se ha explicado antes, que serán los que terminen con el trampantojo, mantenido hasta estos versos finales:

*Un apunte sobre Las burlas de amor y El amor desatinado*

A pesar de que *La viuda valenciana* ha permitido una sistematización amplia del uso del tópico, no quiero renunciar a recoger algún aspecto más en las otras dos comedias seleccionadas, que, si bien no sirve para sacar una conclusión generalizable a todo el teatro inicial de Lope, apuntala las conclusiones a las que llegaré en breve.

*Las burlas de amor*, comedia palatina, no incorpora tantas alusiones a lo ocular, pero sí algunos otros recursos verbales, escénicos y argumentales, que van en la misma vía de envolver a los personajes y al espectador en una percepción visual engañosa.

En *Las burlas* hay un falseamiento continuo de identidades con el que los distintos personajes persiguen sus fines, pero que, en todos los casos, provoca una percepción distorsionada de la realidad, que se pone parcialmente en conocimiento del espectador, como se ve en este ejemplo:

TIMBRO [...] ¿**No lo verán sus ojos**, que a seguilla<sup>12</sup>  
nos fuerza a entrambos una misma estrella?  
...  
mejor será decir que soy su padre,  
y tú, quejoso, llamarasla hermana.  
...  
y todo **lo que a nuestro engaño** cuadre. [1993:560]

Al final del acto, el público verá reaparecer a Timbrio y Frónido, su interlocutor en este pasaje. Vestidos de villanos y comportándose como tales, irrumpen en el palacio de la reina buscando a Jacinta, que es la moza a la que en estos versos iniciales se están comprometiendo a recuperar y a hacer en-

---

12 Nótese la alusión a la percepción ocular como sinónimo de comprensión de la verdad o de las normas sociales.

trar en razón, toda vez que ella ha decidido huir con Ricardo, un caballero por el que se ha sentido atraída. No obstante, el propio espectador está recibiendo información contradictoria pues, si la indumentaria y gestualidad acompañarían el engaño de estos dos villanos, el brusco cambio de métrica de quintillas a tercetos encadenados debería alertar al oyente sobre la nobleza de quien habla, que será descubierta en el desenlace.

Lope jugará con la condición elevada de los protagonistas, oculta al resto de personajes y a los espectadores hasta el final, y no dejará de hacer explícito el contraste entre la supuesta realidad —lo villano— y la apariencia —lo noble—, que terminará por invertirse. Pero lo más interesante es que, incluso la reina, promotora del fingimiento de identidades, manifiesta su confusión aludiendo a otro de los elementos visuales que, junto con la luz, distorsionan la perspectiva: el color, según recoge Alberti (*Libro I*, 9), y el Fénix en esta comedia:

REINA En un caso tan nuevo,  
de tanta **confusión** y tanta duda,  
y que cuando lo pruebo  
**de mil colores se me vuelve y muda**,  
no puedo hallar salida. [1993:II, 631]

Respecto a *El amor desatinado*, drama palatino que lleva al extremo una traza grave, tal como explica Oleza [2009:504] al calificarla de «una de las comedias menos cautelosas, más insolentes y con mayor desparpajo de toda la producción del primer Lope», cuenta con menos alusiones que ninguna de las anteriores a lo visual; lo que podría confirmar que la comedia es el ámbito del engaño por excelencia. No obstante, Lope no desaprovecha las ventajas que le ofrece un recurso como el aparte —utilísimo para generar breves *mise en abyme*— para confrontar lo que está interpretando un personaje con lo que ve el público. En esta obra, protagonizada por un

rey tiránico que rechaza a su consorte legítima para amancebarse con una plebeya sin escrúulos, el propio monarca empieza siendo burlado y donde cree ver negociaciones para conseguir a Rosa, los espectadores presencian un diálogo de amor y un engaño urdido por esta y el emisario regio:

- |         |   |
|---------|---|
| REY     | Háblala y dale mi estado,<br>mis reinos, tesoros, vida;<br>no tenga vergüenza, pida,<br>pida este mundo cifrado;<br>[...]               |
| TEODORO | (¿Qué es, señora, lo que quieres?   |
| ROSA    | Teodoro, resolución,<br>pues sabes la condición<br>que tenemos las mujeres.<br>¿Quiéreste casar conmigo<br>o hago el gusto del Rey?     |
| TEODORO | [...] ¿Cómo le podré quitar<br>Rosa mía, al Rey su gusto?<br>Y si le hago este disgusto,<br>¿no ves que me ha de matar?                 |
| ROSA    | ¿Por qué, si a entender le das<br>que estás casado conmigo?...<br>Bien dices.)  |
| REY     | Teodoro amigo,<br>¿qué te dice?   |
| TEODORO | Aún pide más.   |
| REY     | No le niegues cosa alguna.  |
| TEODORO | Así lo hago, señor,<br>que no repara el amor<br>en dificultad ninguna.<br>(¿Qué haré, señora querida,<br>del alma que has de costarme?) |
- [1993:V, 371-372]

Más adelante será el propio rey el que mienta a su esposa, requebrándola con alusiones veladas al nombre de su amante,

en las que, aunque la herramienta básica sea la palabra, los argumentos del engaño serán las menciones a los ojos, como foco de sinceridad, y a la mirada, como garantía de lo que se sabe una falsedad.

REY (Es mucho le dé barato  
de los pasados requiebros.)  
¡Ah, mis **ojos**!, si por dicha  
tenéis algunos enojos,  
pues no os ofenden mis **ojos**,  
no os ofenda mi desdicha.  
**Miradme**, mi alma hermosa;  
que no os he ofendido, en fin,  
porque estuve en un jardín  
solo cogiendo una rosa.  
Si en otra cosa entendí  
desde que salí en el coche,  
mi bien, en toda la noche,  
el cielo me mate aquí.

[1993:V, 382-383]

La anagnórisis del rey irá vinculada a un despertar de los sentidos, envenenados por los hechizos de Rosa, y en especial a la ceguera que le tenía atrapado en el engaño a los ojos:

	[...]
REY	¡Ay, Arsindo!, ¡que estoy dando suspiros que penetran el cielo, que aun apenas oso mirar con <b>mis traidores ojos!</b>
	[...]
ARSINDO	Señor, ¿de qué ha nacido esta mudanza?
REY	De conocer que me ha engañado Rosa por una cosa que hoy, Arsindo, <b>he visto.</b>
ARSINDO	¿Una cosa, señor? ¡Estabas <b>ciego</b> cuando no veías infinitas cosas! [1993:V, 444-445]

### *Conclusiones*

Aunque en las obras analizadas lo escenográfico esté supeditado a lo verbal, Lope optimiza al máximo recursos como la gestualidad de los actores o la utilería, resemantizadas para contribuir no solo al juego escénico sino al sentido último de la obra.

La palabra tiene un liderazgo incuestionable, pero esto, al contrario de lo que podía parecer, no implica necesariamente una limitación de lo visual, puesto que el plano léxico se utiliza para resaltar aquellos conceptos clave hacia los que se quiere llevar la imaginación del espectador. Entre estos conceptos, el engaño a los ojos tiene un lugar destacado que se hace más evidente en función del género o del argumento, pero que podría considerarse un motivo recurrente que conecta con la comicidad, con la simbología de los objetos escénicos y contribuye de manera decisiva en el enredo, al imbricarse en lances fundamentales de la acción.

La deriva de lo visual hacia el falseamiento de lo percibido a través de los ojos es lo que implica de manera especial al público en la ilusión dramática, como observador de observado-

res engañados —los personajes—, y obligado a cuestionarse si él mismo no resultará des-illusionado. La *viuda valenciana*, escrita en el cambio de siglo, es ya un magnífico ejemplo de ello, con el mérito adicional de jugar con la artificiosa paradoja de que se burla a los personajes con lo que se ve, pero también con lo que se oculta, es decir, hay engaño a los ojos y engaño a la imaginación.

La cuestión es que este tópico o recurso del engaño a los ojos, utilizado en la tradición literaria anterior y que llegará a sus máximas realizaciones en el teatro de la segunda mitad del XVII, está ya presente en esta primera producción de Lope, no solo como recurso escénico, sino con todas las implicaciones dramatúrgicas y epistemológicas que acarreaban estas décadas de transición y transformación de la manera de percibir y aprehender la realidad, desde una perspectiva lineal y matemática hacia lo que se ha venido a denominar la “inseguridad ontológica” barroca.

### *Bibliografía*

ALBERTI, Leon Battista, *De la pintura y otros escritos sobre el arte*, ed. Rocío de la Villa, Madrid, Tecnos, 1999.

ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. J. M<sup>a</sup> Micó, Madrid, Cátedra, 1987.

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 (Almagro, julio de 1995)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 37-59.

ARMAS, Frederick A. de. «De Tiziano a Rafael: pinturas y libros en *La viuda valenciana* de Lope de Vega», en *Actas del XIV Con-*

greso de la Asociación Internacional de Hispanistas (New York, 16-21 de Julio de 2001), Newark, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2004, vol. II, pp. 165-172.

ANTONUCCI, Fausta, «La imbricación de lo visual y lo auditivo en la construcción de *El verdadero Dios Pan*», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (homenaje a Jesús Sepúlveda)*, eds. I. Arellano y E. Cancelliere, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 25-39.

BURUCÚA, José Emilio, «La anamorfosis en la teoría y la práctica españolas de la perspectiva», en *A través de la mirada. Anatomía, arquitectura y perspectiva en la tradición occidental*, ed. C. González-Román, Madrid, Abada, 2014, pp. 23-44.

CARRASCÓN, Guillermo, «Disfraz y técnica teatral en el primer Lope de Vega», *Edad de Oro*, 16, 1997, pp. 121-136.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Ocho comedias y ocho entremeses. El trato de Argel. La Numancia. Viaje al Parnaso. Poesías sueltas*, ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Alcalá de Henares, CEC, 1995.

D'ARVOIS, Florence y Héctor RUIZ SOTO, «Oír o ver / Oír y ver. Hacia una espectacularidad comprensiva», *Criticón*, 140 (2020) 9-25.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Esther, «*La viuda valenciana* o el arte de provocar ocultando», *Hispania*, 4 (2008), pp. 774-784.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, *Ojos creadores, ojos creados. Mirada y visualidad en la lírica castellana de tradición petrarquesca*, Kassel, Reichenberger, 2019.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, «Ver o no ver: mirada y (meta)teatralidad en *Cómo se engañan los ojos* de Juan Bautista de Villegas», *Libros delacorte.Es*, 21 (2020), pp. 203-222.

FERRER VALLS, Teresa, «*La viuda valenciana* de Lope de Vega o el arte de nadar y guardar la ropa», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 11 (1999), pp. 15-30.

- GRACIÁN, Baltasar, *El Criticón*, ed. M. Romera Navarro, Philadelphia, University of Pennsylvania Press; London, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1938.
- LOBATO, María Luisa, «El hechizo de la voz y la hermosura en el teatro de Calderón», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. 1, pp. 601-618.
- LUCIE-SMITH, Edward, *Diccionario de términos artísticos*, Barcelona, Destino, 1997.
- MACEIRAS FAFIÁN, Manuel, «El pensamiento español en el siglo XVI», en *Pensamiento filosófico español*, ed. M. Maceiras Fafián, Madrid, Síntesis, 2002, pp. 197-265.
- MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, «Una aproximación al tema del engaño en algunas comedias de Lope de Vega», *Hipogrifo*, vol. 3, 1 (2015), pp. 35-53.
- MARTÍNEZ ZAMORA, Mª Eulalia, «Gestualidad y teatralidad en la pintura del Renacimiento y Barroco en las colecciones del Prado (Aproximación a un análisis gestual para el trabajo del actor)», *Parábasis*, 3 (2017), pp. 79-114.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «El engaño a los ojos», *Clarín: revista de nueva literatura*, 111 (2014), pp. 21-27.
- OJEDA CALVO, Mª del Valle, «El engaño a los ojos y la teatralidad cervantina», en *Geométrica explosión. Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi*, eds. E. Sáinz González, I. Solís García, F. del Barrio de la Rosa, I. Arroyo Hernández, Venezia, Edizione Ca'Foscari, 2016, pp. 339-349.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas, II. La Comedia*, dir. J. Oleza, Londres, Támesis, 1986, pp. 251-308.
- OLEZA, Joan, «Hagamos cosas de risa las cosas de calidad: *El lacayo fingido*, o las armas sutiles de la comedia», en *La puesta en escena*

*del teatro áureo, Cuadernos de teatro clásico*, 8, Madrid, Ministerio de Cultura, 1995, pp. 85-119.

OLEZA, Joan, «El primer Lope: un haz de diferencias», *Ínsula*, 658 (2001), pp. 12-14.

OLEZA, Joan, «Las posibilidades extremas de una traza grave. “El amor desatinado”, de Lope de Vega», *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. coord. J. Álvarez Barrientos et al., Madrid, CSIC, 2009, pp. 489-504.

OROZCO, Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.

ROSO DÍAZ, José, «El recurso del engaño en la obra dramática del primer Lope de Vega», *Hesperia: Anuario de filología hispánica*, 2 (1999), pp. 115-126.

ROSO DÍAZ, José, *Tipología de engaños en la obra dramática de Lope de Vega*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2002.

SMERDOU ALTOLAGUIRRE, Margarita, «El engaño a los ojos: un motivo literario», *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, I (1978), pp. 41-46.

SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *Plaza universal de todas las ciencias y artes, parte traducida del toscano y parte compuesta por el doctor Cristóbal Suárez de Figueroa*, Madrid, por Luis Sánchez, 1615.

SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, «Cervantes en los autos sacramentales de Calderón», *Anales cervantinos*, XXXV (1999), pp. 511-537.

TEIXEIRA DE SOUZA, Ana Aparecida, «El fingimiento de identidad y el engaño a los ojos en *El gallardo español* de Miguel de Cervantes», *Lemir*, 22 (2018), pp. 271-284.

TRAMBAIOLI, Marcella, «El protagonismo femenino en la épica de amor de la comedia urbana», *Texto, códice, contexto, recepción. Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega (en memoria de Stefano Arata)*, Pescara, Librería dell’Università Editrice, 2006, pp. 157-173.

TORRES, Milagros, «Trois masques pour Leonarda: voir est toucher dans *La viuda valenciana*». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 2 (1993), pp. 37-50.

VACCARI, Debora, «“Máscara fue mi locura, mis mudanzas acabé”: las máscaras en el teatro del primer Lope», coord. M. L. Lobato, *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2011, p. 189-205.

VEGA CARPIO, Lope de, *Virtud, pobreza y mujer*, en *Parte veinte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, en Madrid, por la Viuda de Alonso Martin, a costa de Alonso Pérez, 1625, ff. 202v-226r.

VEGA CARPIO, Lope de, *Las burlas de amor*, en *Lope de Vega. Comedias*, Biblioteca Castro, Madrid, Turner, 1993, vol. II, pp. 551-638.

VEGA CARPIO, Lope de, *El amor desatinado*, en *Lope de Vega. Comedias*, Biblioteca Castro, Madrid, Turner, 1993, vol. V, pp. 361-456.

VEGA CARPIO, Lope de, *La viuda valenciana*, ed. Teresa Ferrer Valls, Castalia, Madrid, 2001.

VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. E. García-Santo Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.

LUCIANA GENTILLI

---

*El galán escarmentado* lopeguésco: «un saco en que cabe todo»

*E*l *galán escarmentado* es la obra que, en esta circunstancia, me servirá de apoyatura para observar al trasluz los mecanismos generativos del nuevo arte de hacer comedias, impulsado por un Lope todavía treintañero. Se trata de una pieza poco conocida y de la cual disponemos de escasos datos: de fecha incierta, la *pièce* aparece insertada por Morley y Bruerton [1968:225] en el apartado de comedias de intervalo impreciso, aunque la franja temporal sugerida es la correspondiente al cuadrienio 1595-1598. Cabe señalar, además, cómo Álvaro Cuéllar [2023:121], al abordar el problema de la datación del *corpus* lopeguésco desde procesos informáticos automáticos de estilometría, no se desvíe mucho de la fecha propuesta por los dos hispanistas estadounidenses: la datación automática por él indicada sería 1599, <sup>2</sup><sup>1</sup>.

Otra singularidad de esta obra es que no contamos ni con el manuscrito autógrafo ni con un impresor autorizado: *El galán escarmentado* no se publicó, en efecto, en ninguna de las veinticinco *Partes de comedias* de Lope. El único testimonio existente es el transmitido por el manuscrito con signatura II-461, custodiado en la Biblioteca de Palacio de Madrid y cui-

---

1 Para más datos acerca de la posible fecha de composición de la pieza véase Fernández Rodríguez [2014: 300-302].

dadosamente estudiado por Stefano Arata [1989]<sup>2</sup>. Redactado por un solo copista hacia la mitad del siglo XVII, *El galán escarmentado* ocupa los folios 180r-200v del manuscrito. Por error, el testimonio atribuye la comedia a Guillén de Castro, pero su verdadero autor es, sin lugar a duda, Lope de Vega que la menciona en la primera lista del *Peregrino en su patria* (Arata 1989:48).

Ahora bien, el primer rasgo que hay que resaltar es la dificultad de encajar la pieza dentro de un único subgénero teatral<sup>3</sup>, lo cual quizá sea, bien mirado, más que una efectiva necesidad heurística, una capciosa obsesión nominalista y taxonómica. Sin embargo, desde otra perspectiva, la variedad de posibilidades denominativas puede asumirse como cifra, marca singular de la riqueza significativa de la comedia. Pese a ser una obra situada con precisión en el espacio y en el tiempo – el Madrid filipino que en 1583 celebra la toma de las Azores –, el papel estructural asignado al espacio urbano (Guarino 2005: 13-15) no impide, en efecto, la presencia de un importante paréntesis rural, colocado por el autor hacia la mitad de la segunda jornada. La abundancia de referentes reales a la toponomía madrileña (Iglesias de San Nicolás; de Santa Cruz y de San Sebastián J.II, 132a; de San Ginés J.II, 132b; Calle Mayor J.II, 132b; Casa de Campo J. III, 147a; orillas del Manzanares J. III, 145b-149a) sirve tanto para dar

2 Sobre este mismo códice de carácter antológico había fundado, a comienzos del siglo XX, Cotarelo y Mori su edición de comedias inéditas lopianas: cfr. Lope de Vega, *El galán escarmentado*. Todas las citas del presente trabajo proceden de esta edición.

3 «Un problema evidente a la hora de analizar esta evolución cronológica es seleccionar *a priori* un corpus de obras, pues cuanto más temprana es la fecha de redacción más frecuente es encontrar en una misma comedia rasgos de varios subgéneros y por tanto más difícil es delimitar pertenencias a una categoría determinada» (Gavela García 2005:305).

pie a una intencional *laus urbi*<sup>4</sup> como para poner al descubierto las lacras de la Corte de todas las Españas, santuario de la intriga, de la lascivia y del apego al oro, a la que el Fénix gusta de contraponer la imagen de una aldea genuina y de toques coloristas. Dicho lo cual, se podría modificar la precedente calificación de comedia urbana en la de comedia mixta.

La delimitación genérica se hace todavía más compleja si de la localización espacial pasamos a los nudos temáticos. A primera vista *El galán escarmentado* podría etiquetarse como comedia de amor *tout court*, puesto que se centra en los lances sentimentales del galán Celio. En realidad la obra es un compendio de casuística amorosa, dado que ensarta casos de los más variados, que abrazan tanto el concepto de amor como el de desamor, de carnalidad como de pasión dañina, de burla como de furor o de escarmiento... Lo más curioso es, sin embargo, la impresionante capacidad del Fénix de ir mezclando tonalidades y registros aparentemente incompatibles: en efecto la comedia enhebra secuencias cómicas, de corte entremesil y picaresco<sup>5</sup>, enaltecedoras de un mundo rufianesco, repleto de ecos celestinescos<sup>6</sup>, a las que subsiguen escenas altamente trá-

4 Objeto de alabanza es sobre todo la Casa Palacio de la Casa de Campo, cuya creación se debe a Felipe II, bajo cuyo mandato se empezó a construir en 1562: «ROBERTO Siéntate aquí, en esta puente, / rico edificio que admira. / Mira esa casa famosa / de campo, y esa ribera. // CELIO Déjame ir. [...] // ROBERTO Mira, este parque y palacio / de Filipo sin segundo, / donde lo mejor del mundo / cabe en tan pequeño espacio» (J. III, 147a).

5 Del mundillo apicarado de los entremeses proceden tanto la escena de los suspiros (J. I, 127a) como la del baño de harina (J. II, 128a-b). Singular resulta, además, el caso de transvestismo masculino o, mejor dicho, de feminidad contrahecha (Canavaggio 1998:457-470), protagonizado por el villano Armento (J. II, 139b). Víctimas de todas esas feroces burlas son Celio y Roberto, equiparados en cuanto agentes de la risa y de la graciosidad.

6 Los usos burdelarios de la noche, las citas amorosas obstaculizadas por peligrosos contratiempos, la complacencia de las mancebas, recompensa-

gicas – hasta el punto de que a la pieza no le vendría mal la denominación de drama de honor conyugal –, con asesinatos y muertes fingidas... Pero Lope no se conforma con eso. Su *kit* de creación de *storytelling* da generosa cabida también a un ejercicio de glorificación nobiliaria, bajo el cual aflora un narcisista esfuerzo de autopromoción: se trata de la celebración de la toma de la isla Tercera en 1583 por parte del primer Marqués de Santa Cruz<sup>7</sup>, a la que el Fénix asocia una heroica representación de sí mismo en cuanto poeta soldado, cuyo bautismo de fuego se remontaría a aquel exitoso suceso. Considerando este último detalle, al cañamazo lopiano le vendría como anillo al dedo también la definición de comedia de hechos famosos.

El *Galán escarmentado* se nos presenta, pues, como una composición musivaria, caracterizada por una diégesis rapsódica, a lo largo de la cual el dramaturgo desplega diferentes temas de manera rizomática, preocupándose más por la variedad que por la profundización y aplicando una cuidadosa estrategia de resemantización. Para probarlo empezaré por la trama de la pieza.

Sorprendentemente la comedia carece de una sólida estructura argumental, articulándose en una serie de *sketches*, de escenas abocetadas, a menudo de carácter cómico, que enmarcan las desaventuras sentimentales del protagonista, el galán Celio. De vuelta a la capital de las Españas, tras haber participado en la gloriosa jornada de las Azores, el alférez Celio, acompañado por su criado Roberto, se lleva un buen chasco al enterarse de que su amada Ricarda, cansada de esperarle,

---

da con costosas cadenas, la presencia de rufianes, son variadas resemantizaciones de sendos episodios de *La Celestina*.

7 La primera gran batalla naval en el Atlántico de la edad moderna ocurrió entre el 26 de julio y el 2 de agosto de 1583 en el archipiélago portugués de las Azores, en el contexto de la guerra de sucesión portuguesa (1580-1583). Para una información detallada véanse Fernández Duro [1886]; Rodríguez Garat [2023].

está a punto de casarse con Julio. Ante la falta de firmeza de la dama, el joven, tras sufrir un arrebato de locura, se recupera de la dolencia, convirtiéndose en un mariposón que pone su vista en diferentes mujeres, en busca de un amor no traicionero («CELIO Roberto, mi intención / es hallar una mujer / que yo pudiese querer / y no me hiciese traición» J. II, 135a) y – ¿por qué callarlo? – de la consecución del favor sexual. Es así que este novato *peregrinus amoris* trata de enamorar en sucesión a una casada, una soltera libre, una labrador y a una bella lavandera; sin embargo, pique donde pique, el mozalbete se verá apresado en el rol de burlador burlado, de un don Juan menospreciado, víctima – como ya nos explicó Milagros Torres [1994] – de los ingeniosos engaños de sus femíneas presas. Y de ahí el acertado título de la pieza, *El galán escarmentado*, que Lope, maestro en el arte de engatusar a los oyentes, grabando en su mente el recuerdo de sus propias obras, repite tres veces a lo largo del tercer acto (J. III, 140b, 150b, 152b).

A estas alturas creo que resulta evidente cómo esta comedia se configura como un cajón de sastre, «un saco en que cabe todo», parafraseando la célebre definición de novela propuesta por Pío Baroja [1918:11]. De ahí la necesidad de cavar hondo, a fin de poner al descubierto todas las teselas musivas de su exuberante armazón. Volvamos, pues, al título elegido por Lope para su obra.

En opinión de varios estudiosos, el autobiografismo puede adoptarse como una de las claves descifradoras de la *pièce* y, más en general, de muchas de sus obras<sup>8</sup>. En efecto, Celio, en cuanto galán burlado, podría interpretarse como un duplicado, una transustanciación teatralizada del mismo Fénix y de sus amores volcánicos con Elena Osorio<sup>9</sup>. Es como si el es-

8 «Lope es el gran comediógrafo de su propia biografía» (Carreño 2018: 34).

9 «La trama de *El galán escarmentado* presenta muchos elementos del tema de *La Dorotea*, siendo con evidencia Celio y Ricarda las máscaras dramáticas de Lope y Elena Osorio. [...] Pero hay más detalles que aluden,

citor quisiera seguir creyendo en esta pasión juvenil, pese al insopportable resquemor que le había producido la infidelidad de la hija de Jerónimo Velázquez con Perrenot de Granvelle. Desde esta óptica la obra daría cuerpo a la esperanza de un *happy end*, extendible a su mismo recorrido vivencial. La hipótesis, sin embargo, se queda en el plano de lo sugestivo, al faltar toda convalidación de orden biográfico.

Lo que sí parece evidente es que Lope sabe resignificar con creatividad las diversas valencias del término ‘escarmiento’, asumiéndolo como eje alrededor del cual gira la obra. Si nos atenemos a la definición propuesta por el *Diccionario de Autoridades* (1732), ‘escarmentar’ significa:

Tomar advertencia y enseñanza de lo que en sí mismo u en otros ha visto y experimentado, para no caer ni errar en adelante, y evitar los riesgos y peligros.

Y también:

Corregir con rigor, de obra u de palabra, al que ha errado, para que en adelante se emienda y no vuelva a incurrir en nueva falta o error. En este sentido es verbo activo.

La dúplice posibilidad significativa vehiculada por el verbo – en su condición de agente activo o pasivo de la acción – se reverbera en el protagonista, que se eleva a paradigma comportamental tanto de signo negativo como positivo. Como amante múltiple, Celio es un ejemplo de laxitud e indecoro, un personaje que sirve para escarmentar *a contrario*. Desde esta ladera la obra podría interpretarse como una comedia de malas costumbres, compuesta, en la estela de *La Celestina*, «en reprehensión de los locos enamorados» y para escarmien-

---

a nivel metateatral, a los sucesos autobiográficos de Lope. Ricarda, en la réplica con que pretende disculparse ante el marido celoso, nombra al sobrino del cardenal Granvela, por el cual la hija de Jerónimo Velázquez había dejado plantado al desesperado dramaturgo» (Trambaioli 2015:147-148).

to de los espectadores<sup>10</sup>. Desde la otra ladera, este mozalbillo irreverente y voluble, golpeado por el desengaño, quiere aprender a desamar, renegando del error amoroso, con lo cual su trayectoria experiencial nos transmitiría un propósito de redención. A esta doble posibilidad se asocia, sin embargo, otra eventualidad: Celio es antes que nada un galán caricatural, un personaje ridículo al par de su contrapunto, el proto-gracioso Roberto, de lo cual se desprendería la inviabilidad de hacer de la pieza un recordatorio moralizador, una llamada imperiosa al arrepentimiento. Pero para redondear lo dicho, hace falta agregar una postilla adicional.

Como es sabido, al Fénix siempre le encantó ir revolviendo paremias, para sacar inspiración a la hora de crear sus fábulas dramáticas. Aunque en este caso la acción no proceda directamente de la dramatización de un refrán, es cierto que nuestro comediógrafo disponía de una rica cantera de frases proverbiales relacionadas con el ámbito semántico del escarmiento. Como botón de muestra podemos citar las siguientes: «De los escarmientados, nacen los arteros» (Rodríguez Marín 1926:117); «De los escarmientados, nacen los avisados» (Rodríguez Marín 1926:117); «Al escarmiento sigue el arrepentimiento» (Rodríguez Marín 1926:21; Martínez Kleiser 1953:n.22027); «El escarmientado bien conoce el vado» (H. Núñez 2001:n.2838; Correas 2000:E525; Martínez Kleiser 1953:22008); «Bienaventurado el que escarmienta en las palabras agenas» (*Libro del Caballero Zifar* (h. 1300): f.161). Y, como broche final, una vez más nos cruzamos con una vivificadora reminiscencia de *La Celestina* (V, 5): «La experiencia y escarmiento hace los hombres arteros». Ni duda cabe de que el fecundo potencial parémico se incrusta en la comedia lopesca contribuyendo al perspectivismo y a su plúrima significación.

---

10 Sobre la fortuna de la tragicomedia rojana en las piezas del joven Lope véase Gómez [1998].

A la órbita del escarmiento, del desengaño ejemplarizante, pertenece también el primero de los ocho sonetos presentes en la pieza. La función estructurante de esa cadena de composiciones líricas ya ha sido objeto de ponderados análisis por parte de varios críticos (Navarro Durán 1996; Crivellari 2019; Nieto Moreno de Diezmas 2019; Marion-Andrés 2020), a los que remito para sacar el provechoso meollo de sus observaciones. En general, podemos afirmar, citando a Daniele Crivellari [2019:87], que los sonetos «se encuentran en los puntos fundamentales de la comedia, esto es, en los momentos de cambio – por parte de la pareja galán-criado – de un tipo de mujer a otra [...] y todos se hallan en las primeras dos jornadas». En concreto, el poema introductorio representa un *unicum* dentro de la obra, a la cual Nieto Moreno de Diezmas [2019:204] otorga el fascinante rótulo de «comedia sonetil», en cuanto no tiene réplica paródica por parte del servidor y es recitado por Celio en su propia casa al descubrir la traición de Ricarda. Se trata de un soliloquio emotivo, en el que el personaje, al analizar su estado de ánimo, se siente autorizado a abandonarse al Desengaño y a pedirle que le deje colgar – sea renuncia, sea *ex voto* – sus errores-trofeo<sup>11</sup>. Tras la dedicación de la ofrenda votiva al templo, el yo locutor recurre, en la segunda cuarteta, al tópico literario de la *nauigium amoris* (cfr. Gómez Luque, Laguna Mariscal y Martínez Sariego 2016; Gómez Luque 2018; Martínez Sariego, Laguna Mariscal y Gómez Luque 2021; Laguna Mariscal y Martínez Sariego 2022),

11 El motivo de los exvotos como muestra del arrepentimiento del amante es un *topos* reiterado en la lírica áurea, a partir del modelo horaciano del *carmen* I,5 (Ponce Cárdenas 2024). Cfr. también Lope de Vega, *Edición crítica de las rimas* p. 536. La visita al «templo santo del Desengaño», descrita por Lope en el libro V de su *Arcadia*, va en esa misma línea: cada una de las veintiuna empresas pintadas en tablas por los pastores en el Templo «funciona como el resumen de un relato inserto por uno de los personajes, el resumen de una historia de amor fallada que da origen al desengaño» (Bouzy 2017:29).

o sea a la asociación y comparación entre la peligrosidad de la navegación marina y los sufrimientos inherentes al amor. En el primer terceto Celio se compromete a sustentar su actitud redentorista con la promesa de una castidad duradera, sugerida por las palabras «fraile y ermitaño», promesa, sin embargo, por el mismo quebrantada al anunciar, en el terceto conclusivo, su falta de voluntad de salir de la ceguera: «Pero aguárdame un poco, desengaño; / mas no me aguardes si a Ricarda vuelto, / que es imposible que a tu templo vuelva» (J I, p. 123b). Con un efectismo improvisto el galán decide no valerse del desengaño como desencadenante para renegar del ‘error’ amoroso y para anhelar el camino de la *virtus*, prefiriendo, en cambio, aferrarse a la posibilidad de una reconciliación con la amada, anticipando así el final feliz de su itinerario sentimental.

La falta de retractación, de renuncia a la vida ardiente, es un quid de exclusivo puño lopiano, como se puede apreciar si nos remontamos a la fuente italiana ya señalada por Fucilla [1932:235]<sup>12</sup>, es decir el soneto *Qual uom che trasse il grave remo e spinse* de Luigi Tansillo [*Rime*, I:341]. Para mayor claridad, reproduczo el texto completo de ambos poemas:

CELIO	<p>Ya vengo con el voto y la cadena, desengaño santísimo, a tu casa, a que de la mayor columna o basa el grillo cuelgue que a tus puertas suena.  Aquí la vela y la rompida entena pondrá mi amor, que el mar del mundo pasa, y no con alma ingrata o mano escasa te ofrecerá la imagen de su pena.</p>
-------	---

---

12 «De hecho, la cadena de transmisión del motivo se remonta al “sdegno” de Luigi Tansillo y recorrió los siguientes eslabones, en orden aproximado: Benavides, Lope de Vega, Juan Morales, Góngora, el Conde de Villamediana y Luis Carrillo y Sotomayor» (Martínez Sariego, Laguna Máriscal, Gómez Luque 2021:46).

Ya quiero ser tu fraile y ermitaño,  
a tus órdenes y hábitos resuelto;  
la vida que es razón que en sí revuelva.  
Pero agúrdame un poco, desengaño;  
mas no me aguardes si a Ricarda vuelto,  
que es imposible que a tu templo vuelva. (J I, p. 123b)

Luigi Tansillo, Sonetto LXXV

Qual uom che trasse il grave remo e spinse  
gran tempo in forza altrui, poi che da l'empio  
tiranno scampa, lieto appende al tempio  
il duro ferro che'l piè nudo cinse,  
tal io da la pregiōn dove mi strinse  
Amor tre lustri sciolto, il voto adempio  
e per memoria del mio grave scempio  
qui sacro la catena che mi avinse.

O santissimo Sdegno, la cui mano  
in un di spezzò il nodo che'n tanti anni  
non bastò rallentar valor umano,  
perché promessa altrui più non m'inganni,  
invece di tabella ecco il cor sano,  
dove è scritta l'istoria d'i miei danni.

En la composición del contínuo del virrey de Nápoles, el sujeto hablante manifiesta todo su agradecimiento al Desengaño por haber sanado su alma del «grave scempio» (v. 7), producido por la pasión amorosa, y por haber hecho surgir en él el «santissimo Sdegno» (v. 9), allanando el camino para el arrepentimiento. Como se ha visto, en cambio, el personaje lopiano no se muestra interesado por el escarmiento palinódico, prefiriendo acogerse a la esperanzadora promisión de un reencuentro con su dama. En la misma línea se colocan dos ulteriores reelaboraciones lopianas: el soneto 38, incluido en la *Poética silva* [I:207-208], colección manuscrita de poemas vinculados a la Academia

mia de Granada, y el soneto 162 de las *Rimas* (1602). En esta última versión, Lope retoca notablemente el texto y lo dedica a Lucinda; el terceto final, en efecto, se cierra con una confesión al «Desengaño santísimo» por parte del yo poético en cuanto a su incapacidad de tomar partido contra el deseo: «Más no me aguardes, que serás engaño; / que si Lucinda a lo que buelvo sabe, / tendráme un siglo con sus dulces ojos» (Lope de Vega, *Rimas*, vv. 12-14)<sup>13</sup>. Sin anular el eco del fragmento recordado, el escritor lo arregla, adaptándolo y amoldándolo al contexto circunstancial: su nuevo amor por Micaela de Luján.

La estancia en el taller de la escritura lopiana presenta además un interés suplementario. *El galán escarmentado*, en una multitudinaria secuencia villanesca del acto segundo (p. 136b), nos brinda un caso palmario de autopropaganda a través de la mención de tres títulos de comedias:

ALCALDE	Sentaos un poco, hablaremos de las fiestas del Señor. [...]
ARMENTO	¿Habrá tarasca?
ALCALDE	¡Y qué tal! [...]
PINARDO	¿Y comedia?
ALCALDE	La de <i>Muza</i> , cuando entró en Ciudad Real.
GALERIO	¿La historia no era mejor del <i>Pródigo y la Serrana</i> <i>de Placencia</i> ? (J. II, p. 136b)

Las tres piezas, que el Fénix está publicitando, son: «la de *Muza*», o sea *La prisión de Muza* o *Muza furioso* – hoy perdi-

13 Diferentemente el terceto, con el cual se cierra el soneto 38 incluido en la *Poética silva* (vv. 12-14, p. 208), nos transmite una versión rectificada del pasaje: «Pero agúrdame un poco, desengaño; / mas no me aguardes, que, si al mundo vuelvo, / es imposible que a tu templo vuelva».

das –, ambas citadas en la primera lista anexionada a *El peregrino en su patria*; el auto sacramental *El hijo pródigo*, impreso en la parte cuarta de la misma novela bizantina, y la fábula romancística de *La Serrana de la Vera*, siempre mentada en la conocida lista. A guisa de escaparate, pues, el dramaturgo utiliza su propia comedia como reclamo y reivindicación de autoría, a fin de consolidar su prestigio personal.

*El galán escarmentado*, sin embargo, alberga un nivel mucho más alto de aprovechamiento de las oportunidades de autovaloración. Me refiero al narcisista arranque de la pieza, en el que nuestro comediógrafo se afana en presentarse como un nuevo Garcilaso, un perfecto cortesano, ducho en las armas y las letras. Desdoblado en el protagonista de la pieza, Fénix / Celio revive su participación en la jornada y conquista de la isla Tercera en julio de 1583. En realidad, como queda demostrado por González Barrera [2011], la intervención del joven Lope en la campaña resulta sobremanera dudosa (cfr. Sánchez Jiménez 2018:45). Lo que sorprende, en cambio, es el detallismo de la *mise en mémoire* del evento ofrecida por el escritor. En el largo romance relación de 138 versos (J. I, pp. 118a-119b), fundado en las numerosas memorias en caliente que circulaban por aquel entonces, y no solo, por consiguiente, – y aquí mi opinión difiere en parte de la de González Barrera [2011] –, en la narración del licenciado Cristóbal Mosquera de Figueroa, «auditor general de la armada y ejército del Rey»<sup>14</sup>, abundan los datos relativos a las fuerzas reunidas para la toma de la isla: la lista completa de los buques y de la fuerza de desembarco, los nombres de los generales de mar, de los que mandaban la infantería y de los maestros de campo, el elenco de los principales

14 Su *Comentario en breve compendio de disciplina militar* lleva una aprobación firmada por Diego de Alava y Viamont, fechada el 23 de noviembre de 1591, con lo cual se podría hipotetizar una circulación por la Villa y Corte anterior a su impresión en 1596.

caballeros aventureros, es decir los voluntarios que servían a su costa al monarca, y, sobre todo, la crónica pormenorizada del peligroso desembarco en las playas de la Tercera (cfr. Fernández Duro 1886; Herrera, *Cinco libros de la historia de Portugal*; Cabrera de Córdoba, *Historia de Felipe II*, t. III, lib. I, cap. IV). Entre las diversas circunstancias rememoradas cabe señalar especialmente dos incidentes: el episodio del barco encallado en los Cachopos de la barra, o sea la barra de salida a mar abierto que obstaculizaba el tránsito por el río Betis, accidente que obligó a la embarcación a volver a Lisboa para su reparación<sup>15</sup> y que, debido a un error de transcripción del copista, se convirtió – en el único testimonio conservado del texto lopiano – en «cachopos de Navarra» (cfr. J. I, p. 118b), dando lugar a una serie de malentendidos, oportunamente corregidos por Dámaso Alonso [1982:305-306]; y la atención acordada a la carga de las «mil vacas» (J. I, p. 119a), ingeniosa contramedida adoptada por los franceses para contrarrestar el inexorable avance de los españoles, y de la que dejan constancia tanto Mosquera de Figueroa (*Comentario en breve compendio de disciplina militar*, lib. II, p. 67v.) como Antonio de Herrera (*Cinco libros de la historia de Portugal*, lib. V, p. 200r). Entre las curiosidades que se pueden espigar, destaca por último cierta divergencia en lo que atañe a las fechas. Si tanto Lope<sup>16</sup> como los cronistas coinciden en señalar el 25 de julio, día del apóstol Santiago, como fecha de la llegada de la armada a la isla, en cambio el dramaturgo se confunde en cuanto a la data del desembarco: «entra a seis de

15 Se trataba de «la nao Sancta María del Socorro, en que venía la compañía de D. Miguel de Cardona, y húbose de volver al puerto» (*Relación de la jornada y conquista de la isla Tercera y adyacentes*, p. 425).

16 «CELIO Del gran río de Lisboa, / la víspera de aquel grande, / que Dios le puso este nombre / y Juan sus dichosos padres, / a quien cristianos y moros / con tanto amor fiestas hacen, / el Marqués de Santa Cruz / con cinco galeones parte» (J. I, p. 118a).

julio, un martes» (J. I, p. 118b) escribe el Fénix, repitiendo la inexactitud de Mosquera, salvo en lo que corresponde al día de la semana<sup>17</sup>; diferentemente Antonio de Herrera refiere de forma correcta la sucesión cronológica de los acontecimientos<sup>18</sup>.

Pero lo que imprime una marca distintiva a esta narración histórico-cronística es el peán entonado por nuestro Lope reportero a la figura de don Álvaro de Bazán, capitán general de las galeras de España. El ilustre marino ya había dado prueba de su valía en el socorro a Malta en 1565 y, sobre todo, en la batalla de Lepanto de 1571, al lado de don Juan de Austria, de quien era consejero. Desde este prisma, aparece del todo comprensible el interés del autor por unir su voz a la de cuantos hacían recuentos de sus proezas. Y en efecto el Fénix inmortaliza las hazañas del primer Marqués de Santa Cruz, fallecido en 1588, en reiteradas ocasiones: en la *Arcadia* y en *Las Rimas* le dedica sendos epitafios, en la comedia *La Santa Liga* le otorga el rol de personaje hablante y, finalmente, en *Servir a señor discreto* extiende su laude a toda la familia de los Bazán-Bastán<sup>19</sup>. Sin embargo, es precisamente en

---

17 «Fue siguiendo su viage, con vientos escasos, hasta que en Miércoles, seys de Julio, se descubrió la isla de San Miguel [...] y el dia siguiente, estuuuo la armada cerca de Punta Delgada» (Mosquera de Figueroa, *Commentario en breve compendio de disciplina militar*, lib. I, p. 22 v).

18 «[...] el Martes siguiente por la mañana, veytiseys del dicho, dia de santa Ana, se arremetiese por el puerto de las Muelas» (Herrera, *Cinco libros de la historia de Portugal*, lib. V, p. 196r). A este propósito, cabe precisar cómo la discrepancia en las fechas difícilmente pueda atribuirse a la reforma gregoriana del calendario («Será este año de 1582 memorable, no solamente por la batalla sucedida en la isla de san Miguel [...] pero también por la reformación del Calendario Romano» Herrera, *Cinco libros de la historia de Portugal*, lib. IV, p. 185r), en cuanto el error acumulado a lo largo de los siglos era de aproximadamente diez días, y no veinte.

19 Como señalado por Ferrer Valls [2012:43], también «en el Prólogo que pronuncia el Teatro en el auto de *El hijo pródigo*, incluido en *El pe-*

la pieza de la que nos ocupamos, donde el Fénix se explaya en la magnificación del venturoso Marqués, atribuyéndole los epítetos de «Pirro, Alejandro, Scipión», y presagiando, gracias a su «nombre y fama» (J. I, p. 119b), un futuro radiante para el destino de la Monarquía. El porqué de semejante afán encomiástico quizá se encuentre en la finalidad de obtener mercedes, finalidad que Lope, en cuanto escritor *de pane lucrando*, persiguió a lo largo de toda su trayectoria existencial, en la vana búsqueda de un perdurable mecenazgo cortesano. Marcella Trambaioli avanza, al respecto, la hipótesis de que *El galán escarmentado* fuese resultado de un encargo<sup>20</sup>.

Fuera lo que fuera, lo cierto es que el Fénix era plenamente consciente de que su prurito de exhibirse, a través de una ingeniosa operación auto-representativa, podía encontrar en la figura de Álvaro Bazán el más firme respaldo, de ahí su decisión de desdoblarse en Celio, un redivivo Cid, de indomable valor:

ROBERTO	Luego ¿cuéntase del Cid hazaña a la tuya igual? [...] ¿Si no es por ti y por mí hubiera triunfado de la Tercera el Marqués de Santa Cruz?	(J. I, p. 117a)
---------	--	-----------------

Antes de dar por terminado este paseo por los recovecos de la comedia, me gustaría llamar la atención sobre dos peculia-

---

*regrino en su patria*, Lope de Vega menciona a padre e hijo [...]: “Aquel Bazán de Santa Cruz famoso, / a quien hereda tan gallardo hijo”».

20 «Si bien no tenemos noticia del estreno, no se puede excluir que la obra se escribiera para un entorno aristocrático antes de pasar a los corrales. Lo corrobora [...] la relevante faceta encomiástica que comprende una larga relación de la expedición de la Tercera, en la cual descuellta una nómina impresionante de nombres pertenecientes a la nobleza coetánea» (Trambaioli 2015:148).

ridades más: la onomástica de los personajes y el relieve otorgado por el dramaturgo a un cuentecillo acuñado en Madrid.

En cuanto a los nombres asignados a las *dramatis personae*, podemos observar cómo solo los personajes principales (Celio, Roberto, Ricarda y Julio) poseen nombres propios corrientes, mientras que las numerosas figuras secundarias hacen gala a menudo de una onomástica exótica, que «choca de manera frontal con el marco geográfico» urbano (Arellano 1996:42). Veamos unos cuantos ejemplos: Antandro, el padre de Celio, quizá deba su nombre al hijo de Epaminón, un jayán de la Ínsula Patalena, protagonista de *Los quattro libros del valeroso cauallero Don Cirongilio de Tracia*, publicados en Sevilla en 1545 a manos de los impresores de Jacome Cromberger; Godofre y Pompilio, los dos galanes amigos de Celio, en cambio, traen a la memoria respectivamente a Godofre de Bullón, el héroe de la conquista de Jerusalén, y al legendario rey de Roma (717 a. C.-674 a. C.); y, por último, Drusila, la dama casada, ostenta un nombre famoso por haberlo llevado varias mujeres de la *gens* Livia, entre las cuales Livia Drusila, emperatriz de Roma, hermana y amante de Calígula. En definitiva, pues, se me antoja correcto afirmar que el proceso de normalización onomástica – favorecedor de una identificación entre audiencia y ficción escénica – estaba todavía en ciernes.

A manera de conclusión, me complace sacar a colación un gustoso detalle que corrobora la imagen de un Lope fecundo invencionero, recolector de leyendas populares y artífice de madrileños. Me refiero al término «ballenato» – empleado en la pieza por el personaje del Alcalde para ridiculizar al ‘urbanita’ Roberto (cfr. J. II, p. 136a) –, cuyo origen se debe a un relato anónimo según el cual, en cierta ocasión, unas barricas cayeron al Manzanares, y su propietario, un bodeguero, queriendo advertir de que una de ellas iba llena de vino, gritó «Va llena», haciendo creer así a los que le escucharon que había un cetáneo

en el río. Extendida la noticia, los naturales de Madrid pasaron a ser llamados con mucha sorna ‘ballenatos’. La homofonía chis-tosa, según el *Diccionario histórico de la lengua española*:

se documenta por primera vez, en la acepción «persona originaria de la ciudad de Madrid (España)», en la obra de Lope de Vega titulada *El galán escarmentado* (1588-1598); a partir de ese momento, se atestigua con cierta frecuencia en el siglo XVII, en autores como Cervantes, Calderón de la Barca y Tirso de Molina<sup>21</sup>.

¿Qué más se le puede pedir a este genial *storyteller*, ideador de fórmulas dramáticas disruptivas? Como ya queda dicho, en su saco cabe verdaderamente todo.

### *Bibliografía*

ALONSO, Dámaso, «Los cachopos de Lisboa (en Góngora y Lope)», en *Obras completas*, Gredos, Madrid, 1982, (Góngora y el gongorismo, vol. 3, t. 2), pp. 303-310.

ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Giardini, Pisa, 1989.

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. Almagro 11, 12 y 13 de julio de 1995*, coords. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1997, pp. 37-60.

---

21 El vocablo pervive a través de los siglos, hasta dar con la pluma del madrileño Gómez de la Serna, *Elucidario de Madrid* p. 418: «Todo lo que le [al Manzanares] han dicho y le van diciendo le ha vuelto río de ironías, por lo que nos llaman a los madrileños ballenatos, naciendo el mote un día en que la riada, llevándose las cubas de un tabernero ribereño, le hizo pro-rumpir en gritos de desolación: “¡Que va llena! ¡Va llena!”, quedando una leyenda de burlonas ballenas, que algunos aseguraban haber visto».

BAROJA, Pío, *Páginas escogidas*, Calleja, Madrid, 1918.

BOUZY, Christian, «El “Libro quinto de las prosas y versos del Arcadia” de Lope de Vega: una apoteosis emblemática sin imágenes», *Imago. Revista de emblemática y cultura visual*, 9 (2017), pp. 15-38.

CABRERA DE CÓRDOBA, Luis, *Historia de Felipe II, rey de España. A don Felipe IV, su nieto esclarecido, nuestro Señor. Segunda parte*, Impresores de Cámara, Madrid, 1877.

CANAVAGGIO, Jean, «Los disfrazados de mujer en la comedia», 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 marzo de 1997 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, coords. R. Castilla Pérez, J. A. Martínez Berbel, Universidad de Granada, Granada, 1998, pp. 457-470.

CARREÑO, Antonio, «Introducción» a Lope de Vega, *Cartas* (1604-1633), Cátedra, Madrid, 2018, pp.11-61.

CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. L. Combet, Castalia, Madrid, 2000.

CRIVELLARI, Daniele, «De sonetos y graciosos en dos comedias de Lope», *Artifara*, 19 (2019), pp. 85-99.

CUÉLLAR, Álvaro, «Cronología y estilometría: datación automática de comedias de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIX (2023), pp. 97-130.

FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo, *La conquista de las Azores en 1583*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1886.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Nuevos datos acerca de los repertorios teatrales en el primer catálogo de *El peregrino en su patria*», *Studia Aurea*, 8 (2014), pp. 277-314.

FERRER VALLS, Teresa, «Lope y la creación de héroes contemporáneos: *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *La nueva*

*victoria del marqués de Santa Cruz», Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura, XVIII* (2012), pp. 40-62.

FUCILLA, Joseph G., «Concerning the poetry of Lope de Vega», *Hispania*, XV (1932), pp. 223-242.

GAVELA GARCÍA, Delia, «Perfilando géneros: comedias urbanas del primer Lope», *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de teatro clásico. Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, G. Gómez Rubio, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2005, pp. 303-317.

GÓMEZ, Jesús, «Primeros ecos de *Celestina* en las comedias de Lope», *Celestinesca*, XXII 1 (1998), pp. 3-42.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Elucidario de Madrid* (1931), Ayuso, Madrid, 1988.

GÓMEZ LUQUE, Juan Antonio, *El tópico de la Travesía de amor: de la literatura clásica a la poesía española*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2018 [tesis doctoral en línea]. Consulta del 11 de marzo de 2025.

GÓMEZ LUQUE, Juan Antonio, y Gabriel LAGUNA MARISCAL, Mónica M. MARTÍNEZ SARIEGO, «Córdoba tiene mar: el tópico literario de la Travesía de amor en la poesía de Góngora», *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias sociales y Humanidades*, 36 (2016), pp. 75-85.

GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, «“En boca del mentiroso hasta lo cierto se hace dudoso”: ¿fue Lope de Vega realmente un poeta soldado?», *Rilce*, XXVII 2 (2011), pp. 354-77.

GUARINO, Augusto, «El gran teatro de la ciudad. Apuntes sobre la relación entre el teatro y el desarrollo urbano a finales del siglo XVI», *Annali dell'Università degli Studi di Napoli “L'Orientale”*, XLVII 1 (2005), pp. 7-19.

HERRERA, Antonio de, *Cinco libros de la historia de Portugal, y conquista de las Islas de los Azores, en los años de 1582 y 1583*, Pedro Madrigal, Madrid, 1591.

LAGUNA MARISCAL, Gabriel y Mónica María MARTÍNEZ SARIEGO, «La tormenta del tormento: un tópico amatorio y juego verbal en la poesía española de la temprana edad moderna», *Studia Aurea*, 16 (2022), pp. 349-378.

MARION-ANDRÈS, Claudine, «Andanzas del yo en los sonetos de *El galán escarmentado* de Lope: tensiones paródicas», *Polygraphiques*, 12 (2020).

MARTÍNEZ KLEISER, Luis, *Refranero general ideológico español*, Real Academia Española, Madrid, 1953.

MARTÍNEZ SARIEGO, Mónica María, Gabriel LAGUNA MARISCAL y Juan Antonio GÓMEZ LUQUE, «El tópico literario de la Travesía de amor en *Flores de poetas ilustres de España*», *Dicenda*, 39 (2021), pp. 37-57.

MORLEY, Sylvanus Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968.

MOSQUERA DE FIGUEROA, Cristóbal, *Comentario en breve compendio de disciplina militar, en que se escribe la jornada de las islas de los Azores*, Luis Sánchez, Madrid, 1596.

NAVARRO DURÁN, Rosa, «Sonetos de *El galán escarmentado* en un manuscrito», *Anuario Lope de Vega*, 2 (1996), pp. 213-222.

NIETO MORENO DE DIEZMAS, Raquel Carmen, *La funcionalidad dramática del soneto en las comedias de Lope de Vega*, Universidad de la Rioja, Logroño, Tesis doctoral, 2019.

NÚÑEZ, Hernán, *Refranes o proverbios en romance*, ed. L. Combet, Guillermo Blázquez, Madrid, 2001.

*Poética silva. Un manuscrito granadino del Siglo de Oro*, ed. I. Osuna, 2 vols., Universidad de Córdoba – Universidad de Sevilla, Córdoba – Sevilla, 2000, I.

PONCE CÁRDENAS, Jesús, «En el templo del Desengaño: varia fortuna de una construcción alegórica (Horacio, Tansillo, Lope, Paravicino y otros ingenios)», *E-Spania. Revue électronique d'études hispaniques médiévaux*, 49 (2024).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, DICCIONARIO HISTÓRICO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (DHLE) [en línea]. Consulta del 11 de marzo de 2025.

*Relación de la jornada y conquista de la isla Tercera y adyacentes, efectuada por el Marqués de Santa Cruz, con la fuerza que tenían en ellas los enemigos*, en C. Fernández Duro, *La conquista de las Azores en 1583*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1886, pp. 425-465.

RODRÍGUEZ GARAT, Juan, «En la Tercera el Francés», *Revista de Historia Naval*, 162 (2023), pp. 11-54.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Más de 21.000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa relación del maestro Gonzalo Correas*, Tipografía de la “Revista de Archivos”, Madrid, 1926.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope. El verso y la vida*, Cátedra, Madrid, 2018.

TANSILLO, Luigi, *Rime*, ed. T. R. Toscano, Bulzoni, Roma, 2011, I.

TORRES, Milagros, «El miedo cómico a la mujer en el primer teatro de Lope: *El galán escarmentado*», en *L'individu face à la société: quelques aspects des peurs sociales*, eds. A. Redondo, M. Vitse, PUM, Toulouse, 1994, pp. 111-122.

TRAMBAIOLI, Marcella, *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*, Visor, Madrid, 2015.

VEGA, CARPIO, Lope de, *Cartas* (1604-1633), ed. A. Carreño, Cátedra, Madrid, 2018.

VEGA, CARPIO, Lope de, *El galán escarmentado*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*,

ed. E. Cotarelo y Mori, Tipografía de la “Revista de Archivos”, Madrid, 1916, vol. I, pp. 117-152.

VEGA, CARPIO, Lope de, *Rimas*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, [Ciudad Real], 1993, tomo I.

GASTON GILABERT

---

## La escenificación de la maravilla a través de la métrica en *Los celos de Rodamonte* de Lope de Vega

### *Introducción*<sup>1</sup>

En *Los celos de Rodamonte*, Lope de Vega fusiona los elementos típicos del mundo épico caballeresco con las pasiones humanas más intensas, especialmente los celos, el amor y el honor. Ambientada en un universo fantástico poblado de guerreros, hechiceras y gigantes, la comedia destaca por su estructura episódica y su riqueza de personajes, cuyas historias se entrecruzan continuamente en un entramado complejo. Uno de los aspectos más interesantes es el contraste entre el mundo de la acción heroica y las emociones internas de los personajes. Aunque los protagonistas están inmersos en grandes gestas —como obtener armas legendarias o combatir en guerras épicas—, es el conflicto amoroso el que da sentido a sus actos. El personaje de Rodamonte encarna la tensión entre la fuerza desmedida y la vulnerabilidad emocional: su bravura se ve quebrantada por los celos, llevándolo a la violencia irracional. Este sentimiento se convierte en el verdadero motor de la tragedia que envuelve a varios personajes, sobre todo a la inocente Celaúra.

---

1 Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i *Teatro Áureo en Diacronía (METADRAMA)*, con referencia PID2024-161619NA-I00, financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033/ y por FEDER (Unión Europea).

Lope también introduce una crítica velada a la figura del caballero ideal. A través del enloquecido Orlando o del vengativo Rodamonte, cuestiona la idealización de la valentía y el honor cuando se ven contaminados por las pasiones<sup>2</sup>. El final, con el bautismo de Rugero y la celebración cristiana, refuerza un cierre moralizante que exalta la fe y el amor verdadero como redención.

De *Los celos de Rodamonte* contamos con dos testimonios antiguos: un manuscrito no autógrafo conservado en la Biblioteca Nacional de España con signatura 16.907 y un impreso dentro del volumen *Doce comedias de varios autores*, publicado en Tortosa por Francisco Martorell en 1638. Asimismo, gracias a un documento de 1588 por el que Gaspar de Porres cede los derechos de representación de la comedia a Mateo Salcedo [Froldi 1968:140], obtenemos una fecha que permite debatir con mayor precisión su datación, pese a la disparidad de propuestas que la crítica ha puesto encima de la mesa. El documento de 1588 lleva a que desde aquí nos inclinemos más bien hacia las hipótesis de Morley y Bruerton [1968:590], Froldi [1968:140], Oleza [1981:2010], Maglione [1985:7-9] y Trambaioli [2004:297-299], que ubican *Los celos de Rodamonte* en la fase anterior a su llegada a Valencia; y no tanto las que ofrecen Menéndez Pelayo [1949:366-367], Suárez [1998:346] o Cuéllar [2023:118], que, a partir de distintas metodologías<sup>3</sup>, ubican la escritura de la comedia a partir de 1596, en el período de su vuelta a Castilla.

2 También podría leerse el personaje de Celaura como una antítesis del ideal de dama, sobre todo al inicio, cuando la vemos enfrentarse a un león. Por su singular caracterización, Marion-Andrés [2026] lee este personaje en clave paródica y llega a hipotetizar que podría haber sido representado por un hombre vestido de mujer.

3 En este sentido, la metodología más innovadora es la de Cuéllar, que plantea la datación automática de las comedias a partir de frecuencias léxi-

Esta obra está basada fundamentalmente en el *Orlando innamorato*, en el *Orlando furioso* y en *La segunda parte de Orlando* de Nicolás de Espinosa, con una clara preferencia por la obra de Ariosto. Según Menéndez Pelayo, Lope no supo aprovechar las virtudes de esa elevada tradición en la que se inserta, pues el resultado sería nefasto. *Los celos de Rodamonte* le merece una condena sin paliativos [1949:368]:

Los materiales no podían ser mejores, pero su acumulación ahogó al dramaturgo. Esta comedia es una de las peores y más monstruosas de su género. Únicamente merecen aprecio el estilo y versificación de algunos trozos, siendo de notar la abundancia de tercetos, y la facilidad con que Lope los adapta al diálogo dramático, del cual parecen tan impropios.

El polígrafo santanderino dejó de lado la ponderación de ciertos factores. En primer lugar, que, dentro de esa dispersión de materiales heterogéneos sin aparente concierto, descansa un homenaje a una tradición de poesía narrativa de tipo episódico, presente en otras obras teatrales a menudo mal leídas, como *La casa de los celos y selvas de Ardenia* de Cervantes<sup>4</sup>. En segundo lugar, que esa acumulación de hilos narrativos, en parte, puede explicarse como característica de la práctica escénica cortesana de finales del siglo XVI, como muy bien ha defendido Trambaioli [2004:298]. Y, en tercer lugar, que, pese al presunto abigarramiento, hay estrategias dramáticas que dotan de coherencia orgánica al conjunto, como las que la métrica presenta

---

cas. Que *Los celos de Rodamonte* no responda bien a este tratamiento automatizado podría deberse a que el texto lopesco se encuentra contaminado por la intervención de otras manos, como ya apuntó Arjona [1956:292] en sus análisis ortológicos. Por su parte, Menéndez Pelayo ya había dicho sobre una parte de la comedia que «debe de estar horriblemente corrompido por los cómicos o por los copistas» [1949:411].

4 Para un análisis estrófico de esta comedia, véase Ballester Morell [2025].

a través de sutiles correspondencias y simetrías. El análisis inmanente de las estructuras estróficas nos brinda información de interés sobre los tinelos del teatro áureo; de ahí que lo haya adoptado como línea de investigación<sup>5</sup> y que ahora me proponga desarrollarlo a propósito de *Los celos de Rodamonte*.

Antes de abordar esta dimensión sonora en la comedia lopasca, es preciso introducir unos parámetros esenciales. En el teatro del Siglo de Oro se observa una correlación significativa entre determinadas estrofas métricas y ciertos contenidos temáticos, lo que pone de manifiesto una relación estrecha entre sonoridad y sentido. En su *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope de Vega insta a los dramaturgos a adecuar el tipo de estrofa al tema o a la atmósfera de la escena que se desea representar: es el conocido pasaje que principia por «Acomode los versos con prudencia / a los sujetos de que va tratando» [vv. 305-312]. En este sentido nos dice que las décimas «son buenas para quejas»; el soneto «está bien en los que aguardan»; los romances son exigidos por «las relaciones» de sucesos; las octavas sirven muy bien a la misma función que los romances, aunque aportan un grado mayor de elevación estética – «lucen por extremo» –; los tercetos son «para cosas graves»; y, las redondillas, «para las de amor». Si bien no se trata de una norma estricta, no resulta fortuito que en dicho pasaje el Fénix mencione seis estrofas distintas, cada una de las cuales correspondiente a un tipo específico de musicalidad, enmarcada dentro de dos grandes tradiciones prosódicas: la del verso octosílabo de raíz hispánica y la del endecasílabo de influencia italiana.

Desde sus primeras obras, Lope contribuyó a la consolidación del uso alternado de estrofas métricas dentro de una misma pieza dramática, con el fin de cultivar el gusto por la

5 Véanse, por ejemplo, Gilabert [2025a] y mis trabajos sobre métrica dramática dedicados al teatro hagiográfico de Lope de Vega [2024c] y a las comedias en colaboración de Diamante [2024b] y de Moreto [2025b].

variedad, ambientar las escenas a través del oído y conferir una pluralidad de significados mediante la elección y variación de las formas métricas; por ejemplo, para escenificar la maravilla. En la comedia nueva, la métrica tradicional española ocupa habitualmente la posición no marcada, es decir, se emplea como forma neutra y predominante. En cambio, los metros de ascendencia italiana se reservan para momentos de especial énfasis dramático o para escenas particularmente significativas.

Gracias a estos recursos, el contraste auditivo se convierte en un componente expresivo de gran potencia en el teatro áureo; sin embargo, esta dimensión resulta difícil de apreciar plenamente en una lectura silenciosa, ya que las obras fueron concebidas para su oralización y escenificación, donde la musicalidad del verso adquiere su verdadera eficacia comunicativa. En concreto, este trabajo se centra en el modo en cómo utiliza el primer Lope los metros italianos para escenificar la maravilla y, en general, con qué procedimientos sonoros este Lope temprano busca la *admiratio* ante lo maravilloso.

### *Endecasílabos sobrenaturales*

El primer contraste sonoro abrupto – y entiendo por tal el cambio de familia prosódica, de versos españoles a italianos o viceversa – viene preparándose largo rato en una secuencia de 230 versos de quintillas y se ejecuta con el tránsito hacia un segmento en tercetos encadenados vinculados con lo sobrenatural. A continuación, disponemos un diagrama métrico<sup>6</sup> de la primera jornada (fig. 1), en el que las líneas de fondo marcan

---

6 Debido a la impresión en blanco y negro, he realizado una adaptación del diagrama original, donde se apreciaban mejor las diferencias entre las distintas tonalidades de un color frente a las de otro.

los grupos de cien versos y donde aparecen los metros españoles en tonos claros con el objetivo de que contrasten con los italianos, que se muestran con tonalidades más oscuras:

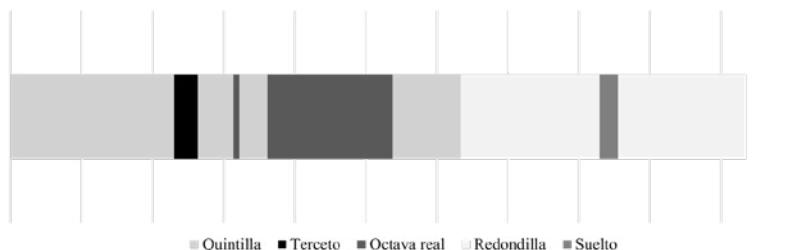


Fig. 1. Diagrama métrico de la primera jornada de *Los celos de Rodamonte*.

La maga Febosila, sacada del *Orlando innamorato* de Boiardo, con esta primera secuencia de versos italianos, representa una llamada a la aventura desde lo extraño, lo ajeno, lo nuevo. Por tanto, cuando se presenta lo extraordinario, lo inexplicable desde el punto de vista argumental, esta maravilla viene acompañada con un cambio en el paisaje sonoro, y no cualquiera, sino el primero, la primera desautomatización dentro de ese horizonte armónico.

Es posible respaldar esta interpretación con otros elementos que podemos tener en cuenta para apreciar la maravilla más allá del cambio métrico: las acotaciones y las reacciones del resto de personajes en escena. Si coinciden en un mismo pasaje un cambio de tendencia en la métrica, en las acotaciones y en las reacciones, estamos claramente ante el tránsito a un valor semántico diferencial que el dramaturgo quiere subrayar y que a menudo ocurre ante lo maravilloso y extraordinario. Cuando no se da ninguna de estas tres premisas, parece que se quiera naturalizar la maravilla e integrarla dentro de la atmósfera dramática. Podríamos decir que, para que la maravilla no sea una mera consecuencia del género en que se

inserta, la entidad debe poder aislarse, aunque solo se haga en el primer momento en que aparece, y ya sea mediante un cambio estrófico, una acotación o una reacción especiales.

A través de tercetos, sabemos que la misión de Febosila es ayudar a los héroes indicándoles el poder que poseen las míticas piezas defensivas que fueron utilizadas tiempo atrás por Héctor. Su intervención inicial viene precedida de unos efectos especiales cuya acotación y reacción en escena hace pensar en ese énfasis de lo maravilloso [vv. 217-239]<sup>7</sup>:

MANDRICARDO [...] ¡Ah, dura peña; ah, encantada!  
 ¡Fácil engañoso caso!  
 ¡Vive el cielo, que me abraso!  
 ¡La mano tengo abrasada,  
 todo me enciendo en su fuego!  
 ¡Oh duro desasosiego!  
 ¡Que me abraso, que me quemo!  
 Laurimo, de ti blasfemo  
 si no me socorres luego.  
 ¿Éste es fuego o es furor?  
 Por aquí suena una fuente:  
 echarme será mejor,  
 recíbame su corriente  
 y temple el furioso ardor.

*Métese entre el monte, como que se va a echar en la fuente, y sale por otra parte la mágica encantadora.*

[FEBOSILA] Mandricardo valiente, ya se llega  
 el tiempo que, del centro del olvido,

---

<sup>7</sup> La numeración de versos puede contener errores, pues corresponde a la única edición crítica existente, meritoria por cuanto abrió camino para que a partir de su publicación en 1985 el lector y el investigador pudieran acceder más cómodamente al texto, pero que adolece de diversos defectos que hacen necesaria una nueva edición de la comedia. Para las citas de este trabajo he utilizado también el manuscrito y el impreso de 1638.

renombre a la divina fama entrega.  
 Ese furor colérico encendido,  
 que de Agricán te lleva la venganza,  
 será de la fortuna reprimido,  
 mas si tu mano poderosa alcanza  
 las que en tu fuego te encendieron armas,  
 en ellas te aseguro tu esperanza.

A continuación, la respuesta de Mandricardo se produce en forma de quintillas, es decir, Lope de Vega no le hace partícipe de ese don sonoro que posee la maga y marca todavía más el cambio brusco de estrofas exclusivo de la intervención inaugural de Febosila. El carácter inaugural se debe a que, de las siete veces que toma la palabra este personaje sobrenatural en la comedia, solo la primera, la de su aparición, está en metro italiano. En cuanto entra en diálogo con los «mortales», se pasa a los versos españoles o, mejor dicho, lo hace en cuanto termina el efecto sorpresa de su abrupta aparición.

El siguiente contraste métrico también tiene que ver con la maravilla iniciada por Febosila y se establece así un puente sonoro que conecta ambas experiencias mágicas a través del oído. Ahora afecta a la peripecia en solitario de su hermano Candrimando, que se topará con otra pieza defensiva de Héctor, el escudo, que igualmente abrasa y ciega con su luz. La estructura es paralela y la simetría clara, a pesar del carácter episódico de la comedia.

Si la importancia de las armas mágicas del héroe troyano la había representado antes Febosila con versos italianos, ahora se hará en diferido, mediante un mensaje encima del escudo en que se consigna la información pertinente y el obstáculo que deberá superar el segundo hermano [vv. 305-327]:

*Va a descolgallo y cáese en el suelo.*

CANDRIMANDO Ciego estoy: ¡oh resplandor

que me ha quitado la vista!  
 ¡Helado estoy de temor!  
 No hay águila que resista  
 tanta luz ni tanto ardor.

*Está un cartel encima.*

Encima he visto un cartel;  
 ciego estuve, pues que de él  
 pude informarme primero:  
 ahora bien, leerlo quiero,  
 veré lo que dice en él:  
 «El caballero que llevar quisiere  
 de aqueste escudo el mágico tesoro,  
 rompa por esta peña si pudiere,  
 y venza el fuerte Arcildo y Tremedoro,  
 y en un campo nevado donde viere  
 un verde trigo con espigas de oro,  
 hallará una doncella que se obliga  
 al premio y galardón de su fatiga.»  
 Esa no me puede dar  
 ninguna cosa que toque  
 a la honra militar  
 que el galardón me provoque:  
 Laurimo, venme [a] ayudar.

Las instrucciones sobre el objeto mágico en versos italianos – aquí, una octava real – vuelven a estar enmarcados por las quintillas de uno de los hermanos tártaros. Aunque lo parezca, aquí tampoco Lope hace partícipe del arte mayor al personaje que quiere ser beneficiario de esos poderes, Candrimando, pues está leyendo versos ajenos.

En suma, las únicas veces en que lo sobrenatural pagano y los versos italianos se unen es en dos momentos del primer tercio de la jornada primera: por una parte, la presentación de Febosila ante Mandricardo, con la explicación de parte de

la armadura de Héctor [vv. 231-264] y, por otra, el mensaje que lee Candrimando con la explicación del escudo del héroe troyano [vv. 315-322]. Son las dos primeras veces en que se muestran estrofas italianas de un total de dieciocho apariciones en toda la comedia. A partir de este momento temprano, las formas que incluyen endecasílabos servirán a otras funciones dramáticas ajenas a la maravilla sobrenatural pagana, pero no ajenas a otros tipos de maravilla.

### *Versos para Celaura, Bradamante y Doralice*

Se han tratado las experiencias en soledad de dos de los tres hermanos, Mandricardo y Candrimando, por orden de aparición en la comedia. Lope de Vega deja a la última, Celaura, para la tercera situación de soledad. La única vez en que había actuado anteriormente era en compañía de sus hermanos, en la primera escena de la primera jornada, donde se enfrentaba con lo que parecía un león y sepreciaba de ser mujer guerrera y valiente: «pues de esta suerte, en mis brazos / los huesos le haré pedazos» [vv. 6-7], a lo que Candrimando respondía: «Envídiente las mujeres» [v. 9].

Tras la noticia de la muerte de su padre, los tres hermanos partían a Francia por separado, con sed de venganza, y se daba comienzo a ese procedimiento por el que Lope de Vega, saltando de caso en caso —como en el *Orlando furioso*— nos cuenta la suerte de cada uno de los personajes en sus respectivos caminos. Mandricardo, en quintillas, se topaba con la maravilla sobrenatural en tercetos y volvía a las quintillas; su hermano Candrimando, también en quintillas, se encontraba con la maravilla sobrenatural en octavas reales y volvía a las quintillas. En esta segunda escena se daba una reducción en cantidad y en calidad de lo maravilloso, porque los versos ita-

lianos se reducían de 34 a 8, y porque el personaje mágico en el primer caso participaba de viva voz y, en el segundo, lo hacía a través de un mensaje leído. Finalmente, el foco se desplaza hacia Celaura y, por el horizonte de expectativas, el lector o espectador espera encontrar también un elemento maravilloso relacionado con un objeto mágico, aunque el contacto sea minúsculo por esa tendencia a la reducción, pero no es así: no se topa con ningún arma o pieza de armadura mágica, ni con un mensaje análogo. Pese a ello, sí hallamos esa transición, ese cambio sonoro de quintillas a octavas reales a partir de su encuentro con unos personajes nuevos: Ferragut, Alí y otros de sus hombres. El patrón se ha truncado parcialmente: a diferencia de los dos casos anteriores, se trata de una larguísima secuencia de esa estrofa de arte mayor en la que, además, se permite la participación de la noble tártera en tal modo de expresión y en la que se incorporan nuevos materiales de la fuente italiana. Así se produce el cambio sonoro [vv. 358-366]:

CELAURA      [...] Buscar quiero en esta playa  
navío que a Europa vaya.  
Basta, que al paso se ofrece;  
gente de la mar parece,  
y permita Dios que la haya.

*Suena ruido dentro de desembarcación, y salen Alí y MAHOMAT.*

MAHOMAT      ¿Qué tierra es ésta, Alí, donde el gobierno  
del implacable Alá nos ha traído  
por el diciembre del furioso invierno  
con la lluvia del austro embravecido?

La trama bélica de Ferragut ya no volverá a las octavas reales: solo se trata de esta primera vez, por la novedad. Asimismo, la trama de Celaura, tampoco volverá a participar de esa estrofa. Esto nos recuerda a la participación de la mágica

Febosila, que solo la primera de sus siete intervenciones se disponía en tercetos, el resto, en quintillas.

Empero, el hecho de que la irrupción de Ferragut con el moro Alí y otros soldados coincida con una larga secuencia de octavas reales no representa una arbitrariedad gratuita, pues responde directamente al hipotexto de las octavas ariostescas. A esto se refiere Trambaioli cuando dice, a propósito de *Los celos de Rodamonte*: «No deja de ser significativo, diríamos meta-literario, el recurso a la octava real por parte de personajes salidos de los *romanzi*; es el caso de Ferragut en el acto I» [2004:313] y, más en detalle [2004: 311]<sup>8</sup>:

Se pueden aislar escenas enteras en que, a la manera de alguna academia literaria, un personaje secundario va narrando episodios del *Furioso* que no entran en la intriga dramática. Es lo que ocurre en el acto I, cuando el moro Alí, declamando significativamente en octavas y para mayor abundamiento con rima esdrújula, habla en términos despectivos de Angélica, cuya figura no pertenece al reparto.

En el diagrama métrico (fig. 1) encontramos un último segmento de versos de raíz italiana, la tirada de endecasílabos sueltos, que vuelven a corresponder a la presentación de una nueva trama y de un nuevo personaje: Rugero. Él tampoco repetirá ese tipo de estrofa en el futuro.

En definitiva, en la primera jornada el verso italiano sirve a la maravilla sobrenatural pagana en dos ocasiones y a la presentación singular de los dos nuevos personajes con las dos nuevas tramas de las que son portadores: Ferragut buscando a Angélica y Rugero suspirando por Bradamante. Dos tramas muy estrechamente relacionadas con su hipotexto italiano.

<sup>8</sup> En un trabajo posterior, la misma investigadora italiana analiza la comedia *Angélica en el Catay* y localiza varias octavas reales en que Lope de Vega está vertiendo al castellano, de manera literal, octavas del *Orlando furioso* [2020:166].

Hasta este punto se han referido todos los protagonistas excepto el que da título a la comedia. La presentación de Rodamonte se hace también en la jornada primera, pero, a diferencia de las anteriores tramas —protagonizadas por Mandricardo, Candrimando, Celaura, Ferragut y Rugero—, Lope de Vega no le concede la participación en una escena con versos endecasílabos. Sí lo iguala con un cambio sonoro, aunque mucho más sutil: de quintilla a redondilla. Es decir, el cambio más silente en la presentación de tramas, pero también el más duradero, se ofrece a Rodamonte, que, a través de redondillas empieza su historia de amor y celos con Doralice. La mayor parte de esta trama a lo largo de la comedia se realiza en la misma estrofa española.

En este momento nos vemos tentados a utilizar la cita del *Arte nuevo de hacer comedias* en que Lope asocia las redondillas a las cosas de amor, pero no hay que olvidar que, en la época, quintillas y redondillas solían incluirse en el mismo saco y que en la comedia de *Los celos de Rodamonte* prácticamente todo tiene que ver con el amor, pues encontramos varios triángulos amorosos y múltiples monólogos de pasión y de celos. Ferragut y Rugero, por ejemplo, ya habían expresado sentimientos de amor en versos italianos en la misma jornada primera.

La trama en redondillas de Doralice y Rodamonte parece actuar de puente para una conexión sonora entre escenas y segmentos separados en el tiempo. En toda la comedia solo hay dos formas métricas españolas: quintillas y redondillas. Esta última estrofa tarda en aparecer, pasada la mitad de la primera jornada y, en ella, cuenta con un número inferior de versos respecto de las quintillas. Las redondillas entran por primera vez con la trama de Doralice y se mantienen durante su historia amorosa hasta que es interrumpida por los endecasílabos sueltos de la trama de amor de Rugero y Bradamante. En la siguien-

te aparición de Doralice, ya en la segunda jornada, vuelve a hacerlo con redondillas (fig. 2); luego se acuesta para dormir y, en este estado, sus criados pugnan por quién va a violarla, momento en que llega Mandricardo furioso destrozándolo todo a su paso con tercetos. Al despertar de su sueño, Doralice vuelve a hacerlo con redondillas, como si los versos italianos formasen parte de una pesadilla y no tuvieran que ver con ella. Se trata de un puente sonoro en que el oído detecta una continuidad semántica. Al finalizar esta escena, en ese pasaje en el cual Doralice logra calmar a Mandricardo y se dan la palabra de esposos, terminan las redondillas. Cuando llegan las quintillas, Doralice ya no está en escena. En el tercer acto (fig. 3), es la historia de Doralice la que vuelve a inaugurar jornada —como ocurría en la segunda— y se le debe esa primera sección de redondillas. No obstante, en esta tercera jornada, excepcionalmente rica en formas métricas y con un número superior de versos italianos frente a españoles, las dos últimas intervenciones de Doralice las hace en dos estrofas alternativas.

### *Los tercetos y la locura*

La maravilla en esta obra se consigue fundamentalmente con el recurso a la locura producida por los celos, que llega a grados hiperbólicos, como marca la tradición ariostesca. Y es en estos pasajes donde más notamos lo abrupto del cambio prosódico. Como dice Chevalier: «L'épisode de la folie de Roland a vivement impressionné les lecteurs espagnols à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et dans les premières années du siècle suivant» [1966:418]. Así, Lope de Vega no hace más que aprovechar y subrayar mediante la métrica esta fascinación que ejerce la locura desatada. En la jornada segunda esto es meridianamente claro:

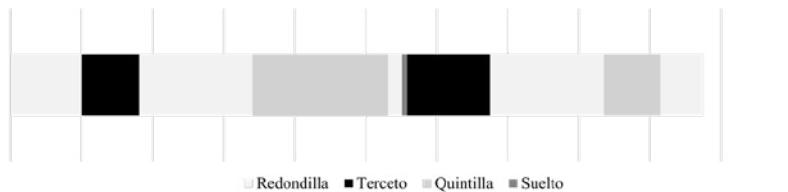


Fig. 2. Diagrama métrico de la segunda jornada de *Los celos de Rodamonte*.

Con relación al decoro, cuya norma general indica una preferencia para la asociación de personajes elevados y acciones graves con un modo de expresión igualmente elevado y grave, como el que vehiculan los versos italianos, cabe decir que en esta segunda jornada suceden pasajes de gravedad protagonizados por nobles, situaciones verdaderamente trágicas. Así, el relato de una víctima femenina que ha sido abandonada después del trato sexual, un intento de suicidio, un combate entre Ferragut y Rugero, el asesinato de la infanta Celaura y el traslado de su cuerpo inerte hasta el mar. Sin embargo, todos estos pasajes están en metro españoles de arte menor.

Las dos secuencias que rompen esa prosodia y que, por tanto, destacan especialmente en la jornada que cuenta con menor variedad de estrofas, son: primero, la extrema locura de Mandricardo, nuevo rey de Tartaria, que lo destroza y mata todo a su paso —«Como la muerte voy ejecutando, / en cuantos hallo, mi furor» [vv. 1139-1140]— y, segundo, la extrema locura de Rodamonte, que también destruye cuanto encuentra y amenaza cruentadas sin fin a los hombres [vv. 1663-1707]:

¡Santo Alá! Si lo cojo y arrebato  
entre mis brazos, le deshago el pecho,  
los huesos le quebranto y desbarato,  
y, entre mis dientes mil pedazos hecho,  
sus carnes como y de su sangre bebo [...].  
El fuego os voy a echar en que me ardo:  
huid, que va a buscaros Rodamonte  
con sueltas manos, aunque paso tarde.

Estamos nuevamente ante un puente sonoro que configura un juego de espejos y que Lope subraya acústicamente para hacer referencia a la maravilla de lo extraño, lo anómalo y lo insólito. La musicalidad del verso es determinante para jerarquizar entre tantas tramas y marcar el protagonismo de unos motivos o personajes frente a otros. Además, ese vínculo especular de ambas furias se hace en tercetos encadenados, una estrofa solo utilizada antes para la maravilla sobrenatural pagana, con las palabras de la mágica Febosila. ¿Y qué ocurre con esta forma métrica durante la tercera jornada?

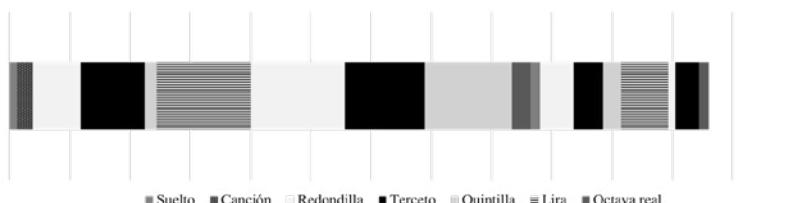


Fig. 3. Diagrama métrico de la tercera jornada de *Los celos de Rodamonte*.

La primera secuencia de tercetos encadenados se vuelve a utilizar para lo mismo, esto es, para el tercer rapto de furia del tercero de los personajes que se ven poseídos por una fuerza irracional que produce maravilla: Orlando. Su proverbial locura se relata en tercetos. Notamos que aquellas enajenaciones hiperbólicas en tercetos de Mandricardo y de Rodamonte en la segunda jornada preparaban y se apoyaban en el modelo por excelencia del furioso, que aquí es también un modelo sonoro que respalda el patrón prosódico ideado por Lope de Vega.

*Entra<sup>9</sup> LISDANO alborotado.*

LISDANO      ¡Guárdeme el cielo de tu airada mano,  
                     que igualo al cielo, y me parece poco!

9 En el impreso, hay una variante en el verbo: «Sale Lisdano alborotado» [f. 208v].

BELARDO      ¿Qué furia es ésa? ¿Dónde vas, Lisdano?  
 LISDANO      Socorredme de una ira del infierno,  
                   puesto que en forma y en espíritu humano  
                   no ha visto el siglo antiguo ni el moderno  
                   ejemplo como aqueste de la fuerza  
                   de aquél amor gigante y niño tierno. [vv. 2123-2130]

La segunda secuencia de tercetos se presenta para relatar la locura de Mandricardo. El paralelismo con el pasaje anterior es evidente, por varios motivos: por el asunto, por el modo de proceder de los héroes cegados por la pasión, porque en los dos casos son narraciones y porque el narrador es exactamente el mismo, Lisdano, que interrumpe alborotado anuncian-  
do la llegada del siguiente loco. En ambos casos, Lisdano es quien introduce los tercetos, pide socorro las dos veces antes de contar el relato de furia y lo hace con idénticas actitudes y acotaciones, de acuerdo tanto con el manuscrito como con el impreso, en que entra o sale «Lisdano alborotado».

*Entra LISDANO alborotado.*

LISDANO      Si entre vosotros hay algún cristiano  
                   que la cristiana ley siga y defienda,  
                   venga a tomar venganza de un pagano,  
                   de una bestia feroz que, a suelta rienda,  
                   todo lo va talando y destruyendo,  
                   sin haber quién le enoje y le defienda. [vv. 2555-2560]

En otro orden de cosas, llama también la atención que los cuatro pasajes de tercetos sobre locura, que buscan causar horror y admiración con una desmesura afín a la maravilla, sean muy similares no solo cualitativamente sino también cuantitativamente, ya que su extensión se sitúa siempre entre 81 y 133 versos. Se distancia de un modo claro respecto de los segmentos con otras funciones dramáticas que no forman parte del motivo principal y que, por tanto, Lope les confiere un

espacio menor, entre 34 y 49 versos: los tercetos de maravilla sobrenatural pagana —34 versos—, la resolución del conflicto entre los paladines —49 versos— y el bautismo final de Rugero —39 versos—.

Se aprecian, en consecuencia, varias características que acercan entre sí estos cuatro segmentos de tercetos encadenados, pero hay una diferencia evidente que ya hemos señalado: Lope separa claramente las dos tiradas de tercetos sobre la locura relatada en la tercera jornada, donde no se da voz a los furiosos héroes, a diferencia de lo que ocurría en las dos tiradas previas, en las que el público y los personajes asistían sin mediación al espectáculo de la furia en directo por la presencia y la voz en endecasílabos de los dos paladines airados, Mandricardo y Rodamonte, expresando su cara más irracional. De manera que en estas cuatro secuencias de tercetos encadenados asistimos al cambio de la violencia vivida en directo —segunda jornada— al relato de esa violencia —tercera jornada—. Lope de Vega está atenuando con ello la peligrosidad de esa locura hiperbólica en un inevitable camino hacia el final feliz, pero sin disminuir el eco de asombro, de maravilla por lo extraordinario, que el tema viene generando desde muchos versos atrás<sup>10</sup>.

---

10 Marcella Trambaioli [2004:301 y 316-317], trayendo a colación a Françoise Vigier —según la cual «la folie dans ces *comédies* [...] apparaît la plupart du temps sous un jour plaisant et burlesque»—, plantea la posibilidad de que haya elementos risibles en *Los celos de Rodamonte*. En esta comedia, como es habitual en el primer Lope, falta la figura del gracioso y ciertamente este elemento de comicidad se disemina en otros pasajes y *dramatis personae*. Aunque estamos de acuerdo con la posibilidad apuntada por la investigadora italiana, cabe añadir que la ausencia de tal personaje no es un hecho que por sí solo explique la cuestión. Así, en *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, Cervantes explora los mismos temas y, aun incluyendo a la figura del donaire, eleva la locura de sus protagonistas

La tercera tirada de tercetos de la última jornada resulta breve y su función tiene que ver fundamentalmente con la dignidad de Agramante, que, con su labor de mediación, consigue resolver una de las dos tramas principales, la de los musulmanes. Este caudillo permite escoger a Doralice uno de los dos furibundos pretendientes y ella se decanta por Mandricardo en detrimento de Rodamonte. Los dos cauces de locura que habían expresado su desmesura en los tercetos de la segunda jornada ahora desembocan en esta tirada de tercetos de la última jornada: Mandricardo abandona el enajenamiento habiendo logrado su objeto de deseo, mientras que Rodamonte, despechado, permanece en sus patológicos celos, aunque mutan hacia un ataque general a las mujeres, que hace, en su última intervención, en quintillas y liras.

En la última secuencia de tercetos encadenados, en la escena del bautismo de Rugero, se da una conexión con la maravilla sobrenatural. No hay ningún efecto especial, no baja ningún ángel ni suenan cánticos celestiales, pero es habitual en el teatro del Siglo de Oro que el clímax religioso de un desenlace se marque de algún modo para que el oído del espectador note un cambio que puede simbolizar, además del punto culminante en su evolución como personaje, la transición a una nueva vida. Un alma ganada por Dios merece, a menudo, un tratamiento elevado, también estróficamente. Esto encaja con el desenlace de Rugero en *Los celos de Rodamonte*. Dicho tránsito lo vemos en la comedia enfatizado además por un cambio de matiz entre estrofas de raíz italiana. Con redondillas se realiza la preparación del bautismo, irrumpen los tercetos para el bautismo en sí y de este modo expresa Rugero al sacerdote su voluntad de ser cristiano: «Por vuestra causa en

---

celosos hasta límites que rozan lo satírico y que es compatible con una lectura paródica de la tradición.

Jesucristo creo, / a quien, con razón y afecto ardiente, / como a mi sumo bien servir deseo» [vv. 3110-3112]. Ahora bien, una vez realizado el sacramento, la primera intervención del cristiano nuevo la realiza en forma de octava real —«A obedecerte, en todo estoy dispuesto» [v. 3134]— y, sin abandonarla, agradece la merced espiritual recibida y ofrece su corazón de cristiano. Parece que el antiguo musulmán haya sintonizado su existencia a una nueva armonía [vv. 3142-3149]<sup>11</sup>:

Por las mercedes que hoy he recibido  
de aquesta santa y poderosa mano,  
por las cuales me veo enriquecido,  
como de hijo vuestro, y de cristiano,  
ofrezco un puro corazón rendido,  
que en darle a tan buen dueño tanto gano,  
que la paga y el premio será la gloria;  
y con esto doy fin a nuestra historia.

Antes de la escena del bautismo, aproximadamente el 90% de los versos pronunciados por Rugero obedecían bien a la redondilla, bien a la quintilla. Es más, en total solo hay dos escenas en que Rugero utilice más de tres endecasílabos seguidos: en aquella tirada de versos sueltos de la primera jornada, en que aparecía por primera vez apesadumbrado por el conflicto de estar enamorado de una cristiana, y ahora en la última escena, donde se resuelve el impedimento de la boda, con el bautismo. Por tanto, el inicio del conflicto y su resolución están conectados por endecasílabos.

---

11 Seguimos la versión del manuscrito [f. 42r] para el cierre de la comedia. El impreso también termina con una octava real de Rugero con idéntico agradecimiento dirigido a Dios, pero distinta literalidad: «Señor, que con la sangre que así llueve / de tus manos lavaste mi desgracia / y más blanco y más puro que la nieve / dejas con el bautismo agua de gracia [...]» [f. 212v].

*La sonoridad de la ira en lira*

Habíamos visto cómo las dos secuencias de tercetos de la segunda jornada servían, entre otras cosas, para causar admiración con la furia de Mandricardo y de Rodamonte, respectivamente, y cómo, en la última jornada, esas dos tiradas de terceto de extensión análoga servían para relatar tanto la locura de Orlando como la de Mandricardo, de manera que daba la impresión de que Lope estuviera atenuando la peligrosidad en la tercera jornada con ese intermediario que es Lisdano, y encaminándonos al desenlace venturoso. Esta línea afecta al personaje de Mandricardo, cuya locura vivida en la segunda jornada y relatada en la tercera, termina con final feliz, logrando la mano de Doralice. Pero ¿qué ocurre con Rodamonte, el protagonista celoso, en la tercera jornada? Lope le transforma el modo de expresar su proverbial ira en otra estrofa de cuño italiano: la lira.

Solo hay dos secuencias de liras en toda la comedia, las dos afectan a la furia de Rodamonte y las dos están en la tercera jornada (fig. 3). Por tanto, podemos decir que, en el cambio de la segunda a la tercera jornada se da una transformación sonora en el horizonte de expectativas. El terceto ya no sirve tanto para la locura vivida como para la relatada, pero su antigua función expresiva la recogerá la lira, y ambas secuencias de liras afectarán al único personaje que permanece en ese estado de alteración irracional una vez concluida la obra. Es decir, la lira también sirve en esta comedia para la maravilla asociada a ese desequilibrio extraordinario. Y, además, estamos ante otra conexión sonora que vincula un pasaje de lira y de ira de Rodamonte con su desenlace como personaje, también con lira y con ira.

Resulta sintomático que, para ese puente sonoro, Lope de Vega utilice unas mismas terminaciones, de funesto sonido,

en *-erno*<sup>12</sup> (fig. 4). Asimismo, es remarcable la aliteración de la *r* tanto a final de verso como en posiciones internas<sup>13</sup>. Su primera lira comienza así [vv. 2246-2251]:

Yo soy el mismo infierno,  
o se conjuran contra mí los cielos,  
cuyo rigor eterno  
me da tormento con rabiosos celos;  
que soy un monte fuerte  
a quien no puede contrastar la muerte.

Y termina de este modo: «Aunque os vais al infierno, / os seguiré con mi tormento eterno» [vv. 2397-2398]. No es una casualidad: en ese primer segmento de liras, que tiene una extensión de 153 versos, las rimas en *-erno* solo aparecen en estos dos lugares citados: para comenzar y para terminar la secuencia de liras, delimitando sus fronteras respecto de los versos españoles colindantes.

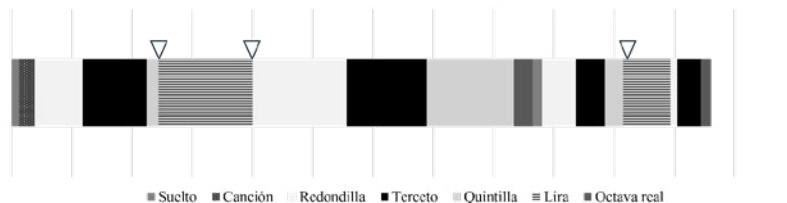


Fig. 4. Rimas en *-erno* en *Los celos de Rodamonte* desde el v. 2246 hasta el final de la tercera jornada.

12 Sobre la especificidad sonora de la rima *-erno* asociada a la maravilla sobrenatural, ver Gilabert [2024a:156-158 y 2025c].

13 El vínculo de esta sonoridad vibrante con Rodamonte responde a una estrategia deliberada de Lope de Vega. De hecho, en una escena anterior, cuando Boacén habla de «Rayo Rodamonte», Mandricardo pregunta «¿Con tal erre se pronuncia y llama?», a lo que el primero asiente diciendo que «es rabia y rayo y rastro de cometa / que muerte anuncia» [vv. 1184-1187].

El segundo segmento de liras, el que sirve al desenlace del personaje, es mucho más efímero —cuenta solo con 78 versos— y, a pesar de su brevedad, en él vuelve a aparecer la rima en *-erno*. Es decir, en los casi mil versos que van desde el v. 2131 hasta el v. 3149 con que la comedia concluye, Lope no dispone la rima en *-erno* en ninguna otra estrofa ni aplicada a ningún otro personaje. Establece una conexión armónica con la siguiente lira del airado Rodamonte quien retoma su motivo, declarando [vv. 3017-3022]:

Dicen que es amor tierno,  
y frágiles vosotras; mal excede  
su dureza al infierno;  
vuestra dureza, ¿quién quebrantalla puede?  
¡Oh duras homicidas  
mujeres, para nuestro mal nacidas!

A este alegato misógino responderá Mandricardo: «Vete con tu locura»; una locura que Rodamonte había expresado en tercetos con anterioridad y que en la tercera jornada expresa en las únicas secuencias de lira de toda la comedia.

### *Conclusiones*

En este trabajo han sido analizadas funciones vinculadas a las estrofas italianas de *Los celos de Rodamonte* que tienen que ver con lo maravilloso de lo extraordinario en escena. Un dato que conviene señalar es que, de acuerdo con Froldi [1968:146], el alto porcentaje de tercetos es un sello del primer Lope. El hispanista pone en cabeza *Los hechos de Garcilaso*, con un 21,9% de esta estrofa; en segunda posición, *Los celos de Rodamonte*, con un 18%; y, en tercera posición, *Las ferias de Madrid*, con un 17,4% de tercetos. Si admitimos las

tesis estilométricas de Cuéllar y Vega García-Luengos a propósito de *Los hechos de Garcilaso*, sobre la que recientemente han descartado la autoría de Lope, *Los celos de Rodamonte* se convertiría en la comedia segura del Fénix con más porcentaje de tercetos y con unos valores que, además, se acercan más a la siguiente obra, *Las ferias de Madrid*: en efecto, las cifras señaladas del 18% y 17,4%, respectivamente, permiten atisbar una mayor coherencia que la más lejana 21,9% de *Los hechos de Garcilaso*. Y estos altos valores de tercetos en el primer Lope, los más altos del teatro lopesco, responden a unos años también cercanos: tanto *Los celos de Rodamonte* como *Las ferias de Madrid* aparecen juntas en el documento mencionado por el que Gaspar de Porres autoriza a Mateo de Salcedo para que represente durante el período navideño de 1588, y hasta el 6 de enero de 1589, *Las ferias de Madrid* y *Los celos de Rodamonte*.

En suma, se han vislumbrado diversas funciones dramáticas en los cambios estróficos abruptos, de un metro español a uno italiano o viceversa, con especial atención a los tercetos y a su uso para causar admiración. Estas secuencias de versos italianos no siempre coinciden con la maravilla ni la maravilla siempre coincide con versos italianos; sin embargo, existe una *vis atractiva*, una poderosa tendencia a que así sea, aunque ello implique que, por ejemplo, en una secuencia en tercetos que se abre con un elemento afín a lo maravilloso, luego continúe con otros personajes y otros asuntos. Claro está que los casos más claros son los exclusivos, empero, es poco habitual que en el teatro áureo un personaje o un tipo de personaje que aparezca en varias escenas solo use versos italianos, y menos habitual es que esa estrofa la monopolice en exclusiva, pues estas premisas atentan contra la esencia de la polimetría.

Se ha visto, por ejemplo, cómo iban presididos por tercetos los excesos de hiperbólica locura y las palabras iniciales

de la mágica Febosila. En otra comedia del primer Lope, *El ganso de oro*, el mago Felicio interviene tres veces en cada una de las tres jornadas, y siempre lo hace en tercetos encadenados, generando un abrupto contraste auditivo con su entorno. De las cuatro secuencias de tercetos que hay en toda la obra, tres se deben al mágico Felicio y son las únicas veces en que aparece el personaje. Estamos ante un ejemplo más de los puentes sonoros aludidos, aquellos que permiten conectar por el oído argumentos y personajes a menudo singulares por su elemento extraordinario o asociado a la maravilla, como si el dramaturgo hubiera creado su obra pensando en una partitura que subrayase y enfatizase ciertos movimientos<sup>14</sup>.

Juan Luis Suárez aseguró que en *Los celos de Rodamonte* «Lope trata de llevar a sus últimas consecuencias la adopción de la variedad como principio informativo de la estructura de una obra dramática» [1998:340]. Trambaioli, ahondando más en la cuestión, aseguró que «la estructura desarticulada de la intriga y el número excesivo de hilos narrativos enlazados no depende de la falta de un plano dramático, sino de la factura de la obra, la cual tiene más que ver con la estructura diegética de un *romanzo* construida mediante la técnica del *entrelacement* que con la arquitectura dramática de una pieza» [2004:313]. Y estoy de acuerdo con ambos críticos, lo que no excluye que, bajo esa amalgama de acciones episódicas, subyazcan elementos unificadores que den coherencia orgánica al conjunto mediante simetrías, correspondencias y relaciones especulares.

La propia investigadora italiana trae a colación ejemplos de cómo Lope consigue enlazar secuencias argumentales y crear continuidades a través de las peripecias de los personajes [2004:310]. Yo he tratado de complementar sus asertos in-

---

14 Para una semántica de las estrofas empleadas en *El ganso de oro*, ver Gilabert 2026.

vestigando sobre esos enlazamientos y continuidades a través del sonido de sus versos, y lo he hecho a partir de una vieja intuición de Froldi, que decía sobre *Los celos de Rodamonte*: «no logra organizarse en una acción continua y coherente. Sólo aquí y allá, la versificación se enciende en alguna que otra efusión lírica más vivaz» [1968:146], efusión lírica vivaz que hemos vinculado a la maravilla de lo extraordinario en pasajes sobrenaturales o asociados a la locura desmesurada.

Si, de un lado, Jonathan Thacker demostró que el tema de la locura es propio del Lope temprano<sup>15</sup> y que su interés por él «cesó pronto y raras veces reapareció después de 1604» [2004:1728], y, de otro lado, Morley y Bruerton atribuyeron la alta frecuencia del terceto al primer Lope, podemos cerrar un triángulo formado por tres vértices: el temático, el métrico y el cronológico.

Con pleno acierto señaló Giuliani que es una tarea todavía pendiente de investigar cómo las técnicas de versificación del teatro áureo se adaptaron a los requerimientos del «nuevo molde dramático» en su ineludible «dimensión performativa» [2018:323]. Y es que los espectadores de hoy, aunque la ficción en prosa ejerza un claro monopolio, todavía podemos percibir el contraste entre estrofas de octosílabos y de endecasílabos, pero poetas y espectadores del Siglo de Oro, acostumbrados al teatro en verso, percibían a las claras esos contrastes prosódicos que desautomatizan, señalan a lo singular, a lo marcado, y, a menudo, preparan para la maravilla.

### *Bibliografía*

ARJONA, José Homero, «False Andalusian Rhymes in Lope de Vega and their Bearing on the Authorship of Doubtful *comedias*», *Hispanic Review*, 24.4 (1956), pp. 290-305.

15 Para un análisis del motivo de la furia en el teatro del primer Lope de Vega, ver D'Artois [2020].

BALLESTER MORELL, Blanca, «La polimetría estrófica en *La casa de los celos* de Cervantes: un recorrido métrico por las selvas de Ardenia», en *METADRAMA. Filología y puesta en escena del teatro del Siglo de Oro*, ed. G. Gilabert, Reichenberger, Kassel, 2025, pp. 67-94.

CHEVALIER, Maxime, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaine de l'Université de Bordeaux, Bordeaux, 1966.

CUÉLLAR, Álvaro, «Cronología y estilometría: datación automática de comedias de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 29 (2023), pp. 97-130.

D'ARTOIS, Florence, «Lope furioso: expérimentation générique et exploration du motif de la *furia* dans le théâtre du premier Lope de Vega», en *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVIII)*, ed. C. Couderc y M. Trambaioli, Presses universitaires du Midi, Toulouse, pp. 295-307.

FROLIDI, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Anaya, Madrid, 1968.

GILABERT, Gaston, «El conjuro diabólico en verso: fuentes y variación estructural de la antigüedad al nacimiento del teatro áureo», en *Oralidad, musicalidad y sonoridad en la literatura áurea*, ed. F. J. Pancorbo, Reichenberger, Kassel, 2024a, pp. 137-165.

GILABERT, Gaston, «Métrica teatral y marcas autoriales en las comedias colaboradas: el caso de Diamante y otros ingenios de consuno», *Hipogrifo*, 12.1 (2024b), pp. 159-171.

GILABERT, Gaston, «Sonido y sentido en la comedia hagiográfica: patrones métricos con función sobrenatural en *San Segundo* y *Los locos por el cielo*», *Anuario Lope de Vega*, 30 (2024c), pp. 315-352.

GILABERT, Gaston, «El paso del tiempo en el verso áureo: hacia un estudio diacrónico de la polimetría a través de la filología y la puesta en escena», en *METADRAMA. Filología y puesta en escena del teatro del Siglo de Oro*, ed. G. Gilabert, Reichenberger, 2025a, pp. 13-29.

- GILABERT, Gaston, «El teatro de Moreto en colaboración: constantes y variables métricas», *eHumanista*, 61 (2025b), pp. 276-289.
- GILABERT, Gaston, «La fórmula mágica en escena: tipologías de encantamiento y consecuencias genológicas para la Comedia Nueva», en *Mundos novelescos en el teatro del Siglo de Oro*, ed. I. Resta, Peter Lang, Berlin, 2025c, pp. 207-227.
- GILABERT, Gaston, «“Aquesa gravedad maravillosa”: *El ganso de oro* como laboratorio de versificación en los márgenes del arte nuevo», Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2026, *en prensa*.
- GIULIANI, Luigi, «Versos para actores: la moción de los afectos en la poesía escénica de Cervantes», en *Tradiciones, modelos, intersecciones. Calas en la poesía castellana de los siglos XV-XVII*, ed. Isabella Tomassetti, Cilengua, San Millán de la Cogolla, 2018, pp. 321-338.
- MAGLIONE, Sabatino G., «Introducción» a Lope de Vega, *Los celos de Rodamonte*, University Press of America, Lanham/London, 1985, pp. 1-24.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope*, V, ed. E Sánchez Reyes, Aldus, Santander, 1949.
- MARION-ANDRÈS, Claudine, «Masculinidad animal, bárbara y salvaje en el primer Lope: *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia, Los celos de Rodamonte, El ganso de oro*», Paris, Classiques Garnier, 2026, *en prensa*.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope», *Cuadernos de Filología*, III. Literatura, 1-2 (1981), pp. 153-223.
- SUÁREZ, Juan Luis, «Variedad como estructura. La estética lopesca en *Los celos de Rodamonte*», *Anuario Lope de Vega*, 4 (1998), pp. 339-346.

- THACKER, Jonathan, «La locura en las obras dramáticas tempranas de Lope de Vega», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. M. L. Lobato y F. Domínguez Matito, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2004, II, pp. 1717-1729.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «El primer Lope y el teatro de inspiración ariostesca (con un estudio de *Los celos de Rodamonte*)», *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 7 (2004), pp. 297-324.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «*L'amoroze furie d'Orlando* de Giacinto Andrea Cicognini y el teatro de abolengo ariostesco de Lope de Vega: una cuestión crítica», en *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, ed. F. Antonucci y S. Vuelta García, Firenze University Press, Firenze, 2020, pp. 159-177.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los celos de Rodamonte*, ed. S. G. Maglione, University Press of America, Lanham / London, 1985.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. E. García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2006.

EMMA GONZÁLEZ MESAS

---

## Lope en Gondomar: sobre el modelo pastoril en tres comedias del fondo

### *Introducción: los dos «Lopes»*

No pocos críticos en un afán científico han señalado distintas etapas de la vida y la escritura de nuestro autor. Por citar algunos, Weber de Kurlat [1976] diferencia entre el «Lope-preLope» y el «Lope-Lope»; Oleza [2001], en contraposición al «Lope maduro», prefiere hablar del «primer Lope» antes que del «joven Lope», etiqueta que, por el contrario, sí acuña Froldi [1991:141]. En esencia, es evidente que la distinción se vertebría entre esas comedias tempranas escritas en los primeros años y las comedias adultas, con su fama y su fórmula teatral ya consagrada. Pero ¿cuándo lo consigue? ¿Cuándo la escritura de Lope deja de ser «pre-», «joven» o «primera»? ¿Cuándo alcanza la mayoría de edad? En la filología, establecer compartimentos estancos y ejes cronológicos perfectamente delimitados al tratar de tendencias literarias y de modas dramáticas es una tarea difícil y nunca exacta. Por ende, la crítica no coincide siempre en los años que dividen las respectivas etapas de la dramaturgia de nuestro autor, si es que se pueden delimitar.<sup>1</sup> No obstante, parece existir cierta unanimidad en con-

---

1 Weber de Kurlat considera el año 1595 aproximadamente como hito donde se advierten comedias bastante maduras y cercanas a su proyecto definitivo [1976:113]. Oleza lo alarga hasta 1599-1600, como fecha don-

siderar la década de 1590 como definitoria entre ese «pre-Lope», con ciertas carencias dramáticas, y ese «Lope-Lope», con una obra madura y formalizada acorde a su género (Weber de Kurlat, 1976:115). Más aún, Cañas Murillo [2000:84] y Oleza [1984a:251] convienen en que los agitados años del destierro, cuando estuvo entre Valencia, Toledo, Lisboa y, finalmente, Alba de Tormes, fueron enriquecedores desde un punto de vista tanto vital como literario, y consecuentemente marcarán un rumbo muy profundo en su *modus* dramático.

Realizando un breve excursus biográfico, es necesario detenerse en esos años del destierro para anotar una circunstancia notable. Lope se marcha de Madrid con 10 años de exilio por delante, recién casado y, abandonando esa dura realidad y esa vida ociosa madrileña, con tiempo de paz para meditar, reflexionar y escribir (Castro y Rennert, 1968:85). Durante los primeros años, con algunas idas y venidas secretas a la capital, se asienta en Valencia donde ciertamente tuvo contacto con los escritores de la escuela valenciana y con sus ademanes dramáticos. No obstante, Cañas Murillo considera que los años en la ciudad del Turia no suponen una tranquilidad absoluta, así como su proyecto dramático no ha llegado a la meta, sino que está todavía ensayándose [2000:81-82]. La verdadera calma la encuentra Lope en 1590, cuando entra a formar parte del servicio del duque de Alba, don Antonio Álvarez de Toledo. Allí pasa casi cinco años en los que viaja ligeramente acompañando al duque, pero en los que también encuentra un remanso de calma y tranquilidad. Castro y Rennert anotan que en esa vida tranquila de campo pudo haber dedicado mucho tiempo a su actividad literaria ya que las ocupaciones de Lope como secretario o *gentilhombre* de don Antonio no eran muy graves

---

de ocurren cambios dramáticos sustanciales [2001:3]. En cambio, Cañas Murillo estima que cuando Lope vuelve a Madrid en 1596 su propuesta teatral está completa, terminada [2000:84-85].

[1968:90].<sup>2</sup> Todo ese contexto de comodidades, de calma, de felicidad y de paz, si se quiere, hacen huella en el Fénix y, evidentemente, en su obra. Su estabilidad matrimonial, junto a los festejos, convites y celebraciones cortesanas a las que asistía también entintaron su pluma. Ese *beatus ille*, ese estilo de vida después de unos años de verdadero ajetreo puede que le ofreciera un reducto idóneo en el que ensayar, probar y proyectar, ya no esbozos, sino trazos más firmes de lo que iba a ser la Comedia Nueva.

Precisamente de esos años del destierro y de su estancia en Valencia y Alba de Tormes, datan la mayoría de las comedias de Lope custodiadas en el Fondo Gondomar.<sup>3</sup> Estudiado y catalogado por Stefano Arata [1996], dicho fondo es una mina para las investigaciones acerca de la primera dramaturgia de nuestro autor. Se trata de un corpus de comedias manuscritas copiadas en limpio y compuestas hacia finales del siglo XVI e inicios del siguiente. De toda la cuantiosa producción que encontramos de nuestro autor, solamente hay tres comedias que podrían adscribirse al género pastoril: *El ganso de oro*, *Belardo*, *el furioso* y *Los amores de Albanio y Ismenia*. Si bien hay otras

2 Generalmente, se ha creído que Lope entró a su servicio en calidad de secretario, pero Lázaro Carreter, en las adiciones a la obra de Castro y Rennert, puntualiza que «No consta en ningún documento que Lope fuera secretario del duque, sino que siempre se titula “gentilhombre” o “gentilhombre de cámara”» [1968:525]. Asimismo, Sánchez Jiménez en la «Introducción» a la edición de la *Arcadia* anota que las funciones de ese cargo eran precisamente las de poeta y animador cultural de la corte del Duque [2012:21-22].

3 El corpus de comedias manuscritas del Fondo se encuentra distribuido entre la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, que custodia los códices II-460 y II-463, y entre la Biblioteca Nacional, que custodia ocho manuscritos sueltos que pertenecieron a Cayetano Alberto de la Barrera, así como otro código (14.767) donde solo constan comedias de temática religiosa. Además, se añaden otros tres volúmenes de la Biblioteca del Palacio Real por compartir unas características codicológicas verdaderamente similares a las del Fondo *stricto sensu*: los códices II-461, II-462 y II-464.

comedias pastoriles de Lope que datan de esos últimos años del siglo, se ha considerado idóneo acotar el corpus trabajado al Fondo Gondomar, por un lado, por la ausencia de bibliografía sobre aspectos concretos del Fondo,<sup>4</sup> como es el caso de las tres comedias, y, por el otro, porque permite abordar el tratamiento que le da Lope al género pastoril lejos de las otras obras de la época mayormente estudiadas y reconocidas.<sup>5</sup>

### *Los textos manuscritos*

De estas tres comedias, como la gran mayoría del Fondo, únicamente nos ha llegado el testimonio manuscrito, es decir, no se publicaron posteriormente en ninguna de las *Partes*. El códice II-460 nos ha transmitido *Los amores de Albanio y Ismenia* (ff. 321r-342v) y *Belardo, el furioso* (ff. 136r-156v), en cuya portada consta fecha de la copia: 1594 (f. 136r). Y en el códice II-463 encontramos *El ganso de oro* (ff. 89r-110v), que, en el verso de su portada, se lee: «A mi hermano Pedro

4 Es de suma relevancia citar aquí los trabajos de Badía Herrera acerca del Fondo Gondomar [2008 y 2014], quien hace un estudio genérico de todas las comedias del Fondo. Debido a la envergadura y a los objetivos de dicha investigación, analiza, entre otras, las tres comedias aquí trabajadas desde el punto de vista del género pastoril, así como las inscribe en una visión panorámica y de conjunto con el resto de las comedias de Gondomar [2008:398-417 y 2014:313-340]. Asimismo, Rodríguez Rodríguez [1990] en su tesis acerca de la comedia pastoril española ofrece un estudio de diferentes comedias pastoriles datadas a lo largo de todo el siglo XVI. Además de detenerse en las comedias aquí comentadas, dicho trabajo muestra diacrónicamente cómo el género pastoril se construye a lo largo del siglo.

5 De esa época, algunas obras de género pastoril son las siguientes: La novela *La Arcadia*; las comedias *La pastoral de Jacinto*, *La Arcadia*, *El verdadero amante y Adonis y Venus* –esta última considerada mitológico-pastoril–, y diversas composiciones poéticas que se publicarán en las dos ediciones de las *Rimas*.

de Penagos» (f. 89v), y al final del mismo cuaderno (f. 110r) dice: «De Baltasar de Penagos de 27 de noviembre de 1590».

Tales características codicológicas permiten comprender algo más la génesis del Fondo, y, por extensión, la de nuestras comedias. La fecha de la copia de *Belardo, el furioso* nos traslada directamente a la estancia de Lope en Alba de Tormes: 1594, un año antes del fallecimiento de Isabel de Urbina y de su consiguiente regreso a la corte madrileña. Sin embargo, no podemos descartar que la fecha de composición sea anterior. Morley y Bruerton la sitúan entre 1586 y 1595 [1968:237], aunque Oleza, de un modo más preciso, propone la fecha de 1589 [1984a:302]. Con todo, lo que se puede afirmar con seguridad es que Lope la terminó antes de su regreso a la corte en 1596. Las inscripciones de los cuadernos de *El ganso de oro* desvelan el nombre de los propietarios originales de los códices: los hermanos Penagos. Asimismo, eran propietarios de un cartapacio con composiciones de diversos autores entre las que se encuentran algunas relacionadas con el escándalo de los libelos de Lope contra la familia de Elena Osorio. Tal y como hipotetiza Arata, no es arriesgado pensar que estos hermanos Penagos, cercanos a los ambientes teatrales madrileños de los años 80, decidieran, no solo recuperar las poesías de las aventuras de Belardo, sino que quisieran también hacerse con las comedias de Lope protagonizadas por su *alter ego* [1996:21]. La fecha que añade Baltasar de Penagos, 1590, de nuevo, debe ser la fecha de la copia o de la obtención de la comedia, pues Morley y Bruerton consideran que se trata de una comedia temprana, posiblemente compuesta entre 1588 y 1595 [1968:42]. Por último, *Los amores de Albanio y Ismenia*, aunque sin inscripción, los investigadores estadounidenses la creen escrita entre 1591 y 1595 [1968:44], en plena estancia de Lope en Alba de Tormes. En suma, las tres piezas son cercanas a ese ambiente ducal y cortesano.

*Análisis del corpus: el tratamiento del género pastoril*

Procedamos ahora con un ejercicio de comparación de las comedias, pues además de similitudes, presentan unas diferencias notables. Son tres ejemplos de acercamiento al género pastoril en un momento de experimentación dramática, al tiempo que se ven profundamente influidas por el contexto en el que se escriben.

Los argumentos de cada una de las comedias están fundamentados en diferentes historias de amor distribuidas en respectivos «cuadrángulos amorosos»:

En *Los amores de Albanio y Ismenia*, ambientada en un Tajo y un Betis con evocaciones arcádicas, Albanio e Ismenia se quieren, pero Vireno y Ascanio –especialmente este segundo– pretenden también a Ismenia. Por culpa de la intervención de los antagonistas, los amantes se separan y los otros dos vértices de la figura amorosa aparecen: Antandra, escogida por Albanio para poner celosa a Ismenia, y Pinardo, rico pastor del Betis enamorado de Ismenia. Finalmente, los verdaderos amantes terminan uniéndose en matrimonio. *Belardo, el furioso* está ambientada en la Arcadia, donde Belardo y Jacinta llevan años juntos, pese a las reticencias del tío de ella, Pinardo, que quiere alguien más rico para su sobrina. Jacinta cede a las presiones y decide olvidarse de Belardo por Nemoroso, lo que desata los celos y la locura de Belardo, hasta el punto de que llega a armarse –aunque de un modo risible–, y a desafiar en duelo a Nemoroso. Por otro lado, Cristalina, que también ama a Belardo, trata de recuperarlo pese a los intentos, finalmente vanos, de Leridano, que quiere conseguirla. Finalmente, gracias a la ayuda de Siralbo, Belardo y Jacinta se reconcilian, provocando la resignación de sus rivales, aunque esta no dura mucho, pues todos terminan emparejados y la comedia se resuelve con cuatro matrimonios. *El ganso de*

*oro* se inicia en la Arcadia donde Belardo y Belisa viven su amor mientras que Silvero y Lisena viven resignados, pues no son correspondidos por ninguno de los dos. Silvero decide invocar al mago Felicio para conseguir a Belisa. Y Belardo, persiguiendo a un salvaje que se ha llevado a las pastoras, se adentra en una cueva donde contempla unas visiones, pero, al salir de ella, aparece en Nápoles. Allí, gracias a la guía del mago Dardanio conseguirá derrotar a la serpiente que azota la ciudad y será coronado rey de Nápoles, Partenopeo.<sup>6</sup> Los pastores de la Arcadia llegan también a Nápoles por mar y mientras Silvero pretende asesinarlo, Belisa, disfrazada de pastora se reencuentra con él. Finalmente, el mago Felicio revela que Belardo y Silvero son hermanos e hijos del antiguo rey de Nápoles y que Belisa es su hija, princesa de Atenas. La comedia termina con un triple matrimonio.

A partir de estos rápidos esbozos de las tramas se puede dilucidar cómo en un ambiente marcadamente pastoril se desarrolla el prototípico tema del género: el de las recuestas de amor, el cual, a través del enredo, termina desenlazando en el tópico del *amor omnia vincit* (Froldi, 1991:135).<sup>7</sup> No obstante, también se advierte rápidamente cómo el marco arcádico se construye de un modo diferente según las circunstancias. En *Albanio*, el Tajo es un *topos* reconocible en la geografía española y con mucha tradición garciliiana, especialmente engarzada

6 La trama de esta comedia encuentra ecos en otra obra del Fénix compuesta hacia esos años, *La Arcadia*. Uno de los casos más evidentes es la existencia de un mago llamado también Dardanio, quien ayuda a Anfriso acogiéndolo en su cueva y con ayuda de las artes mágicas (que algo tienen de nigromancia) consigue hacerlo volar hasta donde está Belisarda, aunque la encuentra con Olimpo (ed. Sánchez, pp. 382-426).

7 Oleza, sobre este tópico en las comedias pastoriles de Lope, considera que «de todos los temas constitutivos de la tradición pastoril desde los orígenes virgilianos, es sin duda el tema del “Omnia vincit amor” el que mejor define a estas comedias» [1984b:135].

con la casa de Alba. En cambio, en *Belardo* se escoge la mítica Arcadia, al igual que en *El ganso*, donde en un tiempo irreal nos trasladamos de la Arcadia a un Nápoles también marcadamente mítico y con ecos «sannazarianos».<sup>8</sup> Es decir, cada comedia escoge un *locus* concreto vinculándolo en mayor o menor medida al ambiente bucólico del género. Asimismo, encontramos una serie de temas y de tópicos comunes que son reconocibles en la tradición, aunque con matices en su desarrollo.

El primero de ellos es el de la riqueza enfrentada a la pobreza. Joan Oleza, al estudiar la dramaturgia del primer Lope, atiende a las comedias pastoriles y considera que uno de los conflictos prototípicos en sus esquemas argumentales es el de la riqueza versus la pobreza, especialmente unido al de los intereses económicos familiares [1986a:264]. Es, en efecto, lo que encontramos en *Belardo*, *el furioso*, sin embargo, dichos conflictos no tienen el mismo protagonismo en *Los amores de Albanio*, ni en *El ganso de oro*.

La pobreza de Belardo es un tema que atraviesa toda la comedia homónima. Se alude a ella de modo directo, por ejemplo, al inicio cuando Pinardo le recrimina a Jacinta: «¿Cómo piensas pasar el frío invierno / a lumbre de papeles y palabras?» (ed. Trambaioli, vv. 327-328). Y también se alude a ella de un modo indirecto, resaltando el patrimonio del rico Nemoroso en contraposición al de Belardo. No obstante, Lope

8 Es indudable la influencia de la obra de Sannazaro, la *Arcadia*, en estas comedias del género, así como en otra obra de Lope, la *Arcadia*, cuyo título homónimo no es baladí. En *El ganso de oro*, Belardo desconoce su verdadero origen regio napolitano y ha vivido entre pastores, hasta que se adentra en una cueva mágica y asiste a unas visiones que lo llevan a Nápoles. Sincero, en cambio, es un noble napolitano refugiado entre los arcades que se ve obligado a volver a Nápoles mediante grutas tras un sueño profético. La toponimia escogida, así como la trama de los protagonistas enlazan directamente con la tradición de esta obra canónica del género pastoril.

no dibuja a Belardo como a un loco pobre ni como a un pobre loco, sino más bien como a un poeta ingenioso.<sup>9</sup> Solo puede ofrecerle «papeles y palabras» a Jacinta, a diferencia del rico Nemoroso, quien la obsequia con vestidos, cadenas y anillos; pero quien, en cambio, está «de ingenio pobre» según le grita Belardo (ed. Trambaioli, v. 328 y v. 1689). Las carencias de ingenio de Nemoroso y de riqueza de Belardo no son azarosas, pues, como considera Trambaioli, estriban en la construcción del propio mito lírico de Lope, donde sus virtudes y capacidades como escritor son verdaderamente valiosas [2016:110]. Además de la conexión de Belardo con Lope, entre los versos de Jacinta se puede dilucidar la figura de Elena Osorio, quien abandonó a nuestro autor por el enriquecido Francisco Perrenot de Granvela. Pasados los trescientos versos de la comedia, ya vemos a Jacinta desdiciéndose de sus antiguos amores y sucumbiendo a las presiones de su tío Pinardo –en quien también resuena un eco del padre de Elena, Jerónimo de Velázquez. Mientras se resalta la pobreza de Belardo, también se hace lo propio con la falsedad de Jacinta. Dice Siralbo a Belardo cuando este quema los papeles de amor que ella le envió: «Estremado presupuesto / si esto que llaman doblones / no lo venciese tan presto» (ed. Trambaioli, vv. 861-863), aludiendo a la inconstancia del carácter de la pastora cuando hay dinero de por medio. Incluso ella con sus propias acciones demuestra su condición, pues ante un enfurecido Belardo solo se le ocurre fingir que se desmaya.<sup>10</sup> Pero el ingenioso pastor no cae en su treta y la pone a prueba: «Hace Belardo ademán de darla con la daga, y ella se levanta» (ed. Trambaioli).

9 También en la *Arcadia* de Lope el pastor Belardo es «pastor pobre, con poca costa y mucha traza» (ed. Sánchez, p. 567).

10 Indica la acotación: «Siéntase en el suelo Jacinta y finge que se desmaya» (ed. Trambaioli, 546Acot).

li, 569acot). Pese a todo, al final, ella escogerá al pastor pobre y poeta, cosa que no le ocurrió a Lope.

En *Los amores de Albanio y Ismenia*, curiosamente sucede a la inversa: Albanio es el mayoral rico al que Vireno y Ascanio, sencillos pastores, le tienen celos. Si bien no se insiste con tanta premura en el conflicto del patrimonio como en la comedia anterior, al ser Albanio retrato pastoril del duque de Alba, no pasan desapercibidas las alusiones a su *sangre, riqueza, discreción y gentileza*.<sup>11</sup> Por último, en *El ganso de oro*, aunque no encontramos el conflicto que mentamos, nos topamos con uno relacionado: la nobleza sin sangre ni riqueza. Belardo es hijo de un monte y una sierra según cuenta, pero termina siendo rey de Nápoles por sus proezas y, además, demuestra ser uno muy justo.<sup>12</sup> Afirma el Conde que «Ha de ser la nobleza de aquel mismo / que se quiere llamar noble, y no de otro» (ed. Cotarelo, vv. 1847-1848).<sup>13</sup> Este Belardo por la nobleza de sus actos deviene rey, no por su linaje regio todavía desconocido en ese punto del argumento.

En segundo lugar, el tópico de la locura del amante es también un *leit motiv* de *Belardo, el furioso*. Como en la tradición ariostesca, el personaje desarrolla tal locura a causa de los celos provocados por su dama. A lo largo de la comedia vemos cómo va actuando irracionalmente, hasta el punto de que termina actuando de un modo muy parecido a lo que la crítica ha conside-

11 Dice Ascanio: «Albanio en sangre y riqueza, / discreción y gentileza / es fénix de polo a polo» (ed. González, vv. 238-240).

12 En la escena de la tercera jornada donde Belardo, rey, está administrando justicia, Froldi ve una clara nota autobiográfica por parte de Lope cuando premia a un poeta repartiéndole cuatro mil coronas y nombrándolo senador, pues el rey-pastor dice: «Que me muero por ver rico a un poeta» [1991:131].

13 Se cita por E. Cotarelo la edición digital adaptada por R. Durá Celma para la plataforma digital Artelope.

rado un «proto-quijote».<sup>14</sup> También como don Quijote, al final de la comedia recupera la cordura gracias a la intervención de Siralbo y Jacinta. Volviendo al tipo inicial, en *Albanio y Ismenia* y en *El ganso de oro*, esta locura del amante generada por los celos no tiene ni el mismo protagonismo ni el mismo desarrollo que en la comedia anterior, sin embargo, siendo fieles al esquema argumental del género, los celos y su consiguiente enajenación son un ingrediente sustancial. Ascanio le confiesa a Vireno que tras asistir a las profundas miradas que se intercambian Albanio e Ismenia, ha enloquecido, tanto, que cierra la primera jornada al grito de: «¡Pastores, loco estoy, loco está Ascanio!» (ed. González, v. 970). Y Belardo, el rey napolitano, duda de su cordura cuando asiste a la visión en la cueva: «¿Estoy loco? ¿Estoy despierto?» (ed. Cotarelo, v. 883). En estas dos comedias, el tema se aborda de modo parcial y sigue la sintomatología propia de los celos. Asimismo, las alusiones al suicidio por los amantes despechados son también uno de los síntomas de tal enajenación y se mencionan en las tres piezas.<sup>15</sup>

En tercer lugar, cabe mentar sucintamente la presencia de cierta tipología de personajes y su rol en las comedias.<sup>16</sup> El

14 Trambaioli [2020:156-158] lee algunos fragmentos de la comedia como fuente de inspiración para Cervantes en la redacción de la novela, como es el caso del duelo de Belardo y Siralbo, donde los dos salen «armados graciosamente».

15 En *Albanio y Ismenia*, Vireno busca que «un roble un cordel / mi frágil cuello asegure» (ed. González, vv. 184-185), en *El ganso de oro*, Pradelo por culpa de Lisena explícitamente dice que: «Voy a colgarme de un árbol» (ed. Cotarelo, v. 147), y, en *Belardo, el furioso*, Cristalina, desesperada, busca con qué atarse el cuello: «¡Que una prenda, que una cinta / no tenga para ahorcarme! / Árbol, ¿queréis ayudarme?» (ed. Trambaioli, vv. 2895-2896).

16 Para un estudio más exhaustivo acerca de la tipología de los personajes en estas comedias y otras del primer Lope, remito al estudio de Cañas Murillo [1991].

primero de ellos es el de una figura masculina que impone su autoridad, especialmente en la dama. La función de este personaje que Ferrer Valls considera heredero del viejo Pantalone de las compañías italianas [1994-1995:154] es precisamente la de proteger la honra de su hija entrometiéndose en la trama. Hemos comentado más arriba cómo Pinardo fuerza a su sobrina para que deje al pobre Belardo por el rico Nemoroso. Aunque lejos está del tierno Marandro, quien quiere que su hija Ismenia solo alcance marido «hermoso y rico» (ed. González, v. 646). Sin embargo, no es tan comprensivo como parece, pues cuando debe marcharse al Betis por órdenes del Conde, se lleva con él a su hija cuya belleza genera que «de todas las villas vecinas / hacen nido en mi casa mil pastores, / como en techo de iglesia, golondrinas» (ed. González, vv. 1606-1608). Es más laxo que Pinardo, pero no obvia sus labores como patriarca y protector de la honra de su casa. Esta figura, en *El ganso de oro*, no aparece. Con la que sí se cuenta en las tres comedias son las parejas de amigos de los galanes y las damas que actúan a modo de confidentes.<sup>17</sup> El más memorable de todos es Siralbo, quien consigue que Belardo recupere su cordura.

Otros de los personajes reseñables de estas comedias son aquellos secundarios que, a modo de *deus ex machina*, resuelven el conflicto y propician el desenlace feliz.<sup>18</sup> Por un lado, en *Albanio y Ismenia* tal labor le corresponde al Conde, que desenreda

17 Se trata de los personajes siguientes: Daliso es amigo y confidente de Albanio y Silvana, de Ismenia en *Los amores de Albanio y Ismenia*; Siralbo lo es de Belardo en *Belardo, el furioso*; y Lisena, de Belisa y Pradelo, de Silvero en *El ganso de oro*.

18 Gilabert [2022:79-81] considera que este tipo de desenlaces alejados del propio desarrollo de la diégesis son particulares en las comedias mitológicas y en las de santos, ambas con evidentes diferencias, pero también con claras similitudes ya que se mueven en el terreno de lo extraordinario; por ello, propone una categoría que englobe las dos tipologías: el «género sobrenatural».

todos los impedimentos generados por los celos y los antagonistas y promete en matrimonio a la pareja protagonista. Esta pareja de Condes que aparece al cierre de la comedia, a su vez, podría estar reflejando a los propios duques de Alba. Por el otro, en *El ganso de oro* también encontramos dicha función adjudicada al mago Felicio, quien entre cohetes aparece en el palacio de Nápoles para confesar la verdad acerca de las identidades nobles de los protagonistas.<sup>19</sup> Sin embargo, este final no parece ser del todo coherente, pues a lo largo de la comedia, el mago Felicio ha pretendido ayudar a Silvero, su hijo adoptivo, a matar a Belardo, hermano de este y su otro hijo adoptivo. Como ciertamente apunta Froldi, esta resolución resulta inverosímil propiciando que ahora devengan incomprensibles sus actos y sus encantamientos desarrollados a lo largo de la comedia [1991:139].

Finalmente, existe una pareja de personajes cuyas funciones entroncan con la cuarta característica estructural que comparten estas comedias, como lo es la aparición de cierta comicidad que se podría calificar de entremesil. Se trata de la pareja de alcaldes villanos: Albanego y Bertolano son los alcaldes de *Los amores de Albanio y Ismenia* y Cornado y Peruétano, los de *Belardo, el furioso*. Encarnan al tipo de pastor rústico y zafio y son alcaldes labradores que ya desde sus propios nombres rompen con el universo lírico arcádico ofreciéndonos a un pastor más real y menos mítico. Con sus deformaciones en sayagués<sup>20</sup> y ciertas intervenciones jocosas, estas parejas de alcaldes nos devuelven al modelo cómico del

19 Reza así la acotación: «Sale Felicio, mágico, y suenan cohetes» (ed. Cotarelo, 2617Acot).

20 En *Los amores de Albanio y Ismenia* (ed. González) encontramos casos de deformaciones en sayagués como «soízos» (v. 2463), «rellocirá» (v. 2464) o «igreja» (v. 2468). Y en *Belardo, el furioso* (ed. Trambaioli) algunos ejemplos son «diabro» (v. 2477), «tené» (v. 2787), «desatacamiento» (v. 2923) o «presona» (v. 2924).

pastor de Lope de Rueda (Oleza, 1984b:335). En la tercera jornada de *Albanio y Ismenia*, Bertolano protagoniza una hilarante escena con un volteador que ha sido invitado para amenizar las fiestas en honor al nacimiento del primogénito del Conde. El volteador anuncia que hará la «cogujada» (ed. González, v. 2890), una acrobacia verdaderamente difícil y peligrosa, pero Bertolano pide que le sostengan la vara ya que está más que dispuesto a ello ignorando las advertencias del profesional y de los presentes. Por suerte, la salida de unos gitanos evita cualquier desgracia. Estas escenas, Oleza las llama «núcleos de comicidad autónoma», pues considera que funcionan como los entremeses que, a su vez, se remontan a los pasos de los autores-actores [1984b:336]. En *Belardo, el furioso* hay no pocos núcleos cómicos, empezando por las divertidas respuestas que le ofrece Siralbo a su loco amigo. Véase cuando resalta la importancia de una buena comida (ed. Trambaioli, vv. 2522-2532) o cuando, en el bosque, Belardo le pide papel para escribir un desafío y Siralbo le ofrece irónicamente el suelo, pues «[...] ¿Papel? Recelo / que en todo el bosque no le habrá» (ed. Trambaioli, vv. 1433-1434). Otro de los aspectos que propicia estos pseudo-pasos es la violencia. En otra escena de *Belardo, el furioso*, asistimos al banquete de las bodas de Bato y Amarilis, sin embargo, los recién casados no parecen congeniar muy bien ya que llegan a las manos como indica la acotación: «Ásganse los desposados» (ed. Trambaioli, 1780Acot). Además, en ese mismo banquete irrumpen el furioso Belardo dando bastonazos; pero es el otro Belardo, el rey de Nápoles, quien en su comedia recibe los golpes, pues unos diablos le «aporrean con matapecados» (ed. Cotarelo, v. 868Acot). Esta comicidad del dar o recibir golpes es de un profundo cariz entremesil, ya desde el *Auto del repelón* de Juan del Encina, según anota Oleza a propósito de dichas secuencias [1984b:336].

En quinto lugar, siguiendo el hilo de los constituyentes principales en las comedias pastoriles de Lope, menciona Oleza que es de origen cortesano la «ósmosis siempre posible entre el mundo de los pastores y el de los dioses mitológicos» [1984b:327]. Lo que resulta particular de las tres obras que trabajamos aquí es que la presencia de la mitología se da solo de un modo indirecto mediante las numerosas referencias que Lope hace entre los versos a los mitos grecolatinos, sin embargo, no aparece personificado ningún dios ni ninguna ninfa. Lo que sí encontramos es la presencia de seres míticos o mágicos, alicientes necesarios que rememoran la naturaleza fantástica del universo pastoril. Sobre este aspecto, Gilabert considera que tanto las comedias pastoriles como las caballerescas comparten el gusto por lo mágico y prodigioso dado que «forman parte de tradiciones fuertemente literaturizadas durante el Renacimiento, donde la asociación con la maravilla ya venía dada. Piénsese, por ejemplo, en los respectivos modelos de Sannazaro y Ariosto» [2022:89]. Volviendo a nuestras comedias –cuyos modelos también son los italianos citados por Gilabert–, en *Albanio y Ismenia*, Vireno y Ascanio deben enfrentarse al enigma de una esfinge para lograr la mano de Ismenia. Vireno profundamente atemorizado huye al ver a esa figura con rostro de mujer y cuerpo de león,<sup>21</sup> pero Ascanio se mantiene firme por el amor que le profesa a Ismenia y logra desentrañar el encriptado enigma astrológico de la esfinge, que muere derrotada al instante. A esta sazón es interesante mentar cómo tal proeza luego queda obviada en la trama. Ni el propio Ascanio corre ante Ismenia para reclamarle la mano, parece que con la marcha de ella al Betis se esfuma también la condición de la heroica gesta. Si bien el empeño de Ascanio en conseguirla no cesará ni al final de la comedia.

---

21 Indica la acotación: «Huye Vireno y sale la esfinge con rostro de mujer y cuerpo de león en pie» (ed. González, 1664Acot).

Rinaldo Froldi [1991] ha calificado a *El ganso de oro* como una temprana «comedia de magia» por la cantidad de elementos diseminados que suponen un antílope al resto de espectáculos del género cuyo esplendor llega bien entrado el siglo XVII. En el texto aparece la cueva del mago Felicio, que viene anunciado por cohete. A su vez, esta cueva funciona a modo de portal, de túnel, de pasadizo mágico que conecta la Arcadia con Nápoles y en la que Belardo asiste a una serie de visiones.<sup>22</sup> Ya en Nápoles se encuentra con otro mago, Dardanio, que también viene anunciado por cohete y quien aparece en un risco,<sup>23</sup> aunque este funciona a modo de cueva, ya que de él saldrá Belardo «con una espada y ropas, y una cabeza de sierpe» (ed. Cotarelo, v. 1749Acot). Pero no todo son grutas y apariencias, pues gracias a un encantamiento de Felicio, Silvero y Prandinelo logran ser invisibles: sí los oyen, pero no los pueden ver.<sup>24</sup> Froldi [1991:140] considera que esta comedia se presenta como un «divertimento escénico» de un espectáculo eminentemente popular donde se explotan las potencialidades técnicas y pirotécnicas de un corral. Precisamente, puede que ese sea uno de los motivos por los que no existe debate alguno acerca de la nigromancia, ni de los diversos tipos de magias, como la natural, la artificiosa o la diabólica. Froldi considera que el elemento mágico no es «sombrío (relacionado con la ni-

22 Es interesante matizar el desarrollo técnico de la escena en la que Belardo, en la Arcadia, entra en la cueva; y en la siguiente escena, figura que ya está dentro de la cueva. Después de que los pastores Ergasto, Pradelo y Quirardo se hayan entrado dentro a sentarse bajo un roble, Belardo sale en la cueva (ed. Cotarelo, 782Acot). Es decir, hasta ahora el tablado era el espacio exterior del umbral de la cueva, pero con la marcha de los tres pastores y la consiguiente salida de Belardo, ahora el tablado se ha convertido en el espacio interior de la cueva.

23 Se acota así su salida: «Quiere entrar por el risco, y sale la sombra de Dardanio, mágico, y suenan tres o cuatro cohete» (ed. Cotarelo, v. 1043Acot).

24 Esta escena se desarrolla del verso 2239 en adelante (ed. Cotarelo).

gromancia y los conjuros) sino fabulístico y placentero, exento de preocupaciones doctrinales» [1991:140]. Asimismo, Gilabert anota que lo sobrenatural fundamentado en el marco bucolico de esta comedia es de tipo pagano ya que nada tiene que ver con lo mitológico [2022:94]. Como ejercicio dramático temprano enmarcado en un contexto literaturizado sin connexiones religiosas siguiendo a los modelos renacentistas, Lope todavía no debe justificarse.

Por último, este tipo de encantamientos mágicos no deben confundirse con los hechizos prototípicos cuya aparición es favorecida por el contexto arcádico [Oleza, 1984b:330]. El tono de los hechizos de Felicio y Dardanio lejos está del que leemos en el encanto que pronuncia Siralbo con ayuda de Jacinta para recuperar la cordura de su amigo Belardo.<sup>25</sup> Más aún, en el caso de *Belardo, el furioso*, podría llegar a considerarse una parodia de todos aquellos conjuros que sí logran un verdadero efecto en quien los sufre al tratarse de fuerzas sobrenaturales. Siralbo organiza una treta junto a Jacinta creyendo que, como si fueran Orfeo y Eurídice, al verla Belardo ascender de los infiernos, este volvería en sí. Y, en efecto, lo consigue.<sup>26</sup>

### *La representación: ¿en palacio o en corral?*

En el análisis que estamos desarrollando de estas tres comedias no se puede pasar por alto aquel referido a las acotaciones y a los aspectos de la representación. Antes de entrar en tec-

25 En la *Arcadia*, Anfriso también enloquece a causa de los celos generados por Belisarda y asimismo, sus amigos deciden intervenir y lo llevan a la cueva de la maga Polinesta para tratar esa locura y lograr borrar a Belisarda de la memoria del atormentado pastor (ed. Sánchez, pp. 554-557).

26 La escena del encantamiento fingido se desarrolla entre los versos 2552 y 2643 (ed. Trambaioli).

nicismos, cabe mencionar una línea escénica que comparten las tres comedias dada su adscripción al género pastoril, pues en todas ellas se representan festejos como bodas, bailes, fiestas y torneos. Oleza considera que estas comedias pastoriles de la primera época son «mixtas» porque se encuentran a medio camino entre una representación cortesana y una de corral [1984b:340-341]. Los medios que debían desplegarse en *Los amores de Albanio y Ismenia* para lograr la espectacularidad del bateo inicial y de las fiestas finales con volteadores, bailes de gitanos, farsas de botargas y una sortija con opulentas vestimentas, no debían ser pocos.<sup>27</sup> Así como también se necesitaban los mismos recursos para representar la boda de *Belardo, el furioso*; y no menos en *El ganso de oro*, donde también hay desfiles y bailan figuras graciosas y volteantes<sup>28</sup> y donde la pirotecnia congénita a las salidas de los magos tiene una presencia particular. Consecuentemente, estas comedias presentan un cuadro escénico complejo en consonancia con el «teatro de aparato» heredero de los ricos fastos cortesanos, pues al inscribirse en el género pastoril apuntan a una representación más opulenta que

27 Recuperamos algunas de las acotaciones de esos momentos de la comedia: «Salen a un bateo los pastores que sean menester para las fuentes, rosca y aguamanil y niño, y luego Albanio, padrino, e Ismenia, madrina, y Ascanio y Vireno, pastores» (v. 0Acot); «Sale un volteador en camisa y calzones con una espada» (2886Acot); «Salen dos gitanos y gitanas y bailan y vanse» (2908Acot); «Salen dos botargas en dos caballitos de caña con reguileros» (2910Acot), y «Sale una caja y bandera y Albanio, capitán, y Daliso, alférez, Frondoso, Peniso y Buresto, soldados cristianos; y por la otra parte, otra caja y bandera, Pinardo, capitán turco, Vireno, Ascanio, Galateo y Liseo, de soldados turcos, y puestos cinco a cinco, diga el Conde» (2919Acot), todas de la edición de E. González.

28 Indican lo siguiente las acotaciones: «Sale una boda de diablos y músicos delante, y el Príncipe de Nápoles y Belisa» (v. 807Acot); «Salen el conde Rodulfo y senadores y música y palio y otras gentes» (v. 1775Acot) y «Baila una figura graciosa y dice el volteante» (v. 1815Acot), todas de la edición de E. Cotarelo.

aquellas urbanas y palatinas, que tienden a un «teatro pobre», tal y como apunta Oleza [1984a:280]. Sin embargo, el citado investigador insiste en que estas piezas tempranas están todavía ensayando un modelo mixto, híbrido entre las dos modalidades de representación. Por el contrario, Trambaioli [2020:148 y 2024] a propósito de *Belardo, el furioso* considera que es una comedia representada en el contexto de la corte del duque de Alba, alejada, por ende, de los corrales. A esta sazón, nos parece realmente acertado pensar que *Los amores de Albanio y Ismenia* también se inscribe en la práctica escénica cortesana. No puede obviarse que, en esencia, la comedia escenifica la propia historia de amores del duque de Alba,<sup>29</sup> quien tuvo que casarse por poderes con doña Catalina Enríquez Cabrera, Antandra en la comedia, y quien tuvo que exiliarse de la corte del rey Felipe II por conseguir la nulidad de dicho matrimonio y casarse, esta vez por palabras, con doña Mencía Mendoza, conocida como Ismenia en el texto (Pedraza, 1994:12). Por consiguiente, en un afán laudatorio<sup>30</sup> quiso mitificar la historia de los amores de su protector en esta comedia que posiblemente se representara en algún salón amplio y diáfano del palacio ducal, pues los festejos de la tercera jornada requerían de ello. Cabe decir que esta pieza presenta un despliegue de medios considerablemente mayor al de *Belardo el furioso*, que de las tres analizadas es la más sencilla a nivel técnico.

29 «Estos rústicos pensamientos, aunque nacidos de ocasiones altas [...]», dice Lope en el «Prólogo» a la *Arcadia* [2012:149]. El Fénix alude a una lectura en clave de su novela, pues en ella se narran las simples historias de unos pastores, las cuales están inspiradas en las vivencias de personas reales y de alta alcurnia. Este ejercicio es compartido con la comedia mentada.

30 Es el mismo afán laudatorio que regía al Fénix al escribir la «Égloga a Albanio», publicada en la segunda parte de las *Rimas*, donde se desarrolla el conflicto del triángulo amoroso entre Albanio, Ismenia y Antandra; sin embargo, no se resuelve en matrimonio como en la comedia [1994:85-136].

Empero, *El ganso de oro*, la más compleja de las tres por los aparatos que emplea, no parece que deba inscribirse en el marco de una representación cortesana. Esta proto-comedia de magia aparenta explorar las posibilidades que los corrales iban estableciendo, como es el caso de los cohete,<sup>31</sup> las cuevas o el águila que atraviesa todo el vestuario colgada de un hilo;<sup>32</sup> al tiempo que se aprovecha de la riqueza de la estética cortesana con la *mise en place* de unos bailes y de un desfile de diablos casi ditirámrico. Con respecto a la particular dinámica escénica de esta pieza es interesante referirnos a un estudio de Ferrer Valls a propósito de otra obra del Fondo, *La gran pastoral de Arcadia*, escrita hacia la década de 1580 y que cuenta con una loa inicial que testimonia la representación de comedias pastoriles ante un público amplio, pues describe el «pastoral ornato» con el que adornaban el espacio escénico del corral [1994-95:159-160]. Con todo, tal testimonio abre la posibilidad de que los cohete de *El ganso de oro* sí resonaran en las paredes de un corral y no en el escenario improvisado de los jardines de un palacio, pues la pirotecnia en los espacios interiores cortesanos imaginamos que no debía estar del todo permitida.

Consecuentemente, ¿se abre la posibilidad de una representación en los corrales también para las otras dos comedias aquí trabajadas? Atendiendo a las acotaciones de los textos,<sup>33</sup> cabe detenerse en dos aspectos. El primero tiene que ver con

31 A modo de curiosidad, la única otra comedia que emplea cohete en las comedias del Fondo Gondomar editadas hasta la fecha es *La Numancia* de Cervantes. Faltará por examinar aquellas comedias que restan manuscritas e inéditas.

32 La acotación indica lo siguiente: «Atraviesa de una parte a otra por un hilo una águila con un papel» (ed. Cotarelo, v. 1256Acot).

33 El número de acotaciones totales en las tres comedias es muy similar: *Belardo, el furioso* tiene 71, *El ganso de oro*, 69 y *Los amores de Albanio y Ismenia*, 67. Por consiguiente, un mayor número de acotaciones explícitas en consonancia con un despliegue técnico superior no es un argumento

la técnica de representación ya que en esos contextos áulicos ¿quiénes actuaban? Las acotaciones relativas a la gestualidad y a la emoción deberían ser menores si eran actores profesionales los encargados de ello, a diferencia de lo que cabría esperar de los cortesanos, que debían necesitar un mayor número de instrucciones. En cuanto a nuestras comedias, apreciamos la parquedad usual de los manuscritos del Fondo en este tipo de acotaciones. En segundo lugar, respecto a las descripciones de escenografía y utilería tampoco se observa una riqueza reseñable. Las cuevas y los riscos son comunes en ambos contextos, al igual que la mención a las entradas y salidas por las puertas del escenario. Sin embargo, hay un detalle particular en la siguiente acotación de *Belardo, el furioso*: «Mete Belardo el retrato entre un poco de tierra que estará con ramos junto al vistuario» (ed. Trambaioli, 1042Acot). Se está mencionando un lugar concreto de un corral de comedias, el vestuario. Aunque desde la mera hipótesis, ello propicia diversas posibles explicaciones; pero teniendo presente las condiciones y las características del Fondo Gondomar, por el momento, solo se ofrece una. Esta comedia y *Los amores de Albanio y Ismenia*, efectivamente pudieron haberse representado en Alba de Tormes, aunque por una compañía itinerante a quien Lope vendió los textos que luego adaptaron a un corral con su tablado y su vestuario. De ese modo, las piezas quedaron en los repertorios de las compañías, que luego los autores de comedias vendieron y así se elaboraron las copias en limpio que hoy custodiamos en el Palacio Real de Madrid. Además, si este hubiera sido el proceso natural de la comedia no eximiría la posible representación en el contexto palaciego. Ferrer Valls [1995:8-11], a propósito de otra comedia pastoril de Lope, *La Arcadia*, cuya escenificación también

---

válido para diferenciar las comedias representadas en ambientes cortesanos de los montajes en corrales.

pudo haberse dado en un contexto cortesano, anota que los espectáculos debían adaptarse a los diferentes espacios que el palacio permitía, fueran salas interiores que debían contar con iluminación artificial, o fueran al aire libre, en cuyo caso construirían un soporte efímero para una representación única. En el caso de esta solución provisional, la citada investigadora apunta que no se puede conocer si esos tablados temporalmente construidos contemplaban un lugar para el vestuario [1995:9]. Por ende, ese «vistuario» acotado posiblemente hiciera referencia al de un teatro público, después de haber pasado por uno cortesano.<sup>34</sup> Para cerrar esta cuestión en la que solo nos hemos podido mover en el terreno de la elucubración, nos amparamos en las palabras de Lope, quien en su *Arte nuevo* anota que *el aparato toca al autor* (ed. García Santo-Tomás, vv. 351-352). En consecuencia, es sumamente probable que fueran los autores quienes escribieran las acotaciones que se han transmitido en el Fondo Gondomar. Eximamos, pues, a la autoridad de Lope del caso aquí hipotetizado.

### *Conclusiones*

Recapitulando, las tres comedias analizadas presentan en común una serie de características que pertenecen a un ambiente marcadamente pastoril, pero al no compartir las circunstancias de composición, cada una de ellas demuestra cierta independencia.

<sup>34</sup> Es interesante anotar que la mención explícita al vestuario del corral en las acotaciones del Fondo Gondomar editadas hasta la fecha es muy poca. En las comedias donde se menciona son: *La gran pastoral de Arcadia* (II-463), *La Comedia de Roncesvalles* (II-462), *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe* (ms. 16.037, BNE), *El hijo de la cuna de Sevilla* (II-461), y, como hemos visto, *Belardo, el furioso* (II-460).

Las fechas de composición que hemos visto al inicio señalaban que Lope las compuso durante los años del destierro, si bien *El ganso de oro* y *Belardo, el furioso* son ligeramente anteriores a *Los amores de Albanio y Ismenia*, que con total seguridad la escribió la última, estando ya en Alba de Tormes. Por consiguiente, las circunstancias vitales, así como el contexto de escritura, intervienen directamente en la creación de las comedias inscritas en el género pastoril. En primer lugar, *El ganso de oro* es la más experimental de las tres: por su componente fantástico se puede considerar comedia de magia; por su resolución argumental, la recuperación de la identidad perdida de príncipes y princesas escondidos en disfraces de pastores, se inscribiría en el género palatino; por el carácter del protagonista, Belardo el salvador de damas y el liberador de ciudades, enlaza con los héroes del género caballeresco, y, finalmente, por el marco arcádico en el que insertan todos estos componentes, sin duda, se adscribe al género pastoril.<sup>35</sup> No es baladí tampoco la elección de la onomástica de los protagonistas: Belardo y Belisa, que son claramente los pseudónimos de Lope y de Isabel de Urbina. No obstante, en esta comedia el conflicto entre los amantes no se lee con las mismas claves autobiográficas como el que encontramos en *Belardo, el furioso*. En *El ganso de oro* Belardo y Belisa no se separan por intereses económicos, ni por terceras partes, sino por la intervención del propio destino del héroe protagonista: debe llegar a Nápoles

35 Esta mezcolanza genérica, aunque con muchas diferencias también, es la que encontramos en *La casa de los celos* de Cervantes. El marco bucólico y pastoril se mezcla con la materia caballeresca de honda tradición ariostesca, al tiempo que emplea todo tipo de artificio escénico, especialmente los relativos a la presencia de los magos y los personajes alegóricos. Si bien son dos comedias con notables disparidades, las dos fechan más o menos de los mismos años, los cuales son muy representativos de la experimentación teatral del momento abierta a la hibridación genérica.

para recuperar el trono que le corresponde por nacimiento. El subtexto biográfico de dolor y rencor sí lo leemos entre las relaciones de Belardo, pobre y poeta, y Jacinta, falsa e interesada. Si atendemos a este aspecto en las dos piezas, *Belardo, el furioso* parece compuesta inmediatamente después del conflicto con Elena y su familia. En esta comedia, Lope escoge un modelo pastoril profundamente marcado por la tradición ariostesca del *Orlando* para desarrollar su propio conflicto vital, estrategia que también siguió en *La hermosura de Angélica* [Trambaioli, 2020:152]. Finalmente, *Los amores de Albanio y Ismenia* parece ser la más prototípicamente pastoril de todas, enlazando con la tradición garciliásiana de la *Égloga I* al honrar a la casa de Alba mediante la reminiscencia arcádica de pastores en el Tajo. El contenido biográfico de esta comedia no es el de Lope, sino el del propio duque de Alba, prueba de ello es la ausencia de «Belardos» en el reparto.

En conclusión, son tres comedias de sus propios tiempos. Responden a una hibridación genérica y a una capacidad de amalgamiento de temas, tradiciones y situaciones que entroncan en profundidad con la variedad que presenta el Fondo Gondomar, así como ponen en evidencia los ademanes dramáticos de aquellos años cuando la fórmula de la Comedia Nueva no se había alcanzado todavía. Son ensayos y tentativas de un primer Lope que demuestran que su vida y su obra han ido estrechamente de la mano.

### *Bibliografía*

ARATA, Stefano, «Teatro y colecciónismo teatral a finales del siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, II (1996), pp. 7-23.

- BADÍA HERRERA, Josefa, *Los géneros dramáticos en la gestación de la "Comedia nueva" la colección teatral del Conde de Gondomar*, Tesis doctoral, dir. T. Ferrer Valls, Universitat de València, 2008.
- BADÍA HERRERA, Josefa, *Los primeros pasos en la comedia nueva: textos y géneros en la colección teatral del Conde de Gondomar*, Iberoamericana Vervuert, Madrid, 2014.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro», *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV (1991), pp. 75-92.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, «Lope de Vega, Alba de Tormes y la formación de la comedia», *Anuario de Lope de Vega*, XI (2000), pp. 75-92.
- CASTRO, Américo y Hugo A. RENNERT, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Anaya, Salamanca, 1968.
- FERRER VALLS, Teresa, «La comedia pastoril española en la segunda mitad del siglo XVI y la anónima *Gran pastoral de Arcadia*: una encrucijada de tradiciones escénicas», *Journal of Hispanic Research*, III (1994-1995), pp. 147-165.
- FERRER VALLS, Teresa, «Teatros y representación cortesana. *La Arcadia* de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena», *Cuadernos de Teatro Clásico*, VIII (1995), pp. 213-232, [pp. 1-16]. Disponible en: <<https://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/laarcadia.pdf>>
- FROLIDI, Rinaldo, «El ganso de oro de Lope de Vega: un uso temprano de la comedia de magia» en *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español: Actas del Congreso Internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII*, eds. T. Ferrer Valls y M. V. Diago, Universitat de València, València, 1991, pp. 133-142.
- GILABERT, Gaston, «Lo sobrenatural y sus hibridaciones en el primer Lope de Vega: hacia un nuevo género dramático», *Anuario Lope de Vega*, XXVIII (2022), pp. 76-102.

- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas. II: La Comedia*, coord. M. V. Diago, València, Institució Alfons El Magnànim, 1984a, pp. 251-308.
- OLEZA, Joan, «La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas. II: La Comedia*, coord. M. V. Diago, València, Institució Alfons El Magnànim, 1984b, pp. 325-345.
- OLEZA, Joan, «El primer Lope: un haz de diferencias» *Ínsula*, DCL-VIII (2001), [pp. 1-16]. Disponible en: <<https://www.uv.es/entrefiglos/oleza/pdfs/hazdedife.pdf>>
- PEDRAZA, Felipe, ed., Lope de Vega, *Rimas II. Segunda parte*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 1994.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Javier, *La comedia pastoril española del siglo XVI*, Universidad Complutense de Madrid, 2 vols., 1990.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, ed., Lope de Vega, *Arcadia, prosas y versos*, Cátedra, Madrid, 2012.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Belardo, el furioso: modelo paradigmático de las reescrituras ariostescas de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, XXVI (2020), pp. 146-170.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «El galán pobre en el teatro de Lope de Vega: entre autobiografía y ficción» en *Estrategias picarescas en tiempos de crisis*, eds. A. Saguar y H. Schlimpen, dir. F. Gernert y M. García-Bermejo Giner, Hispanistik Trier, FB-II Romanistik, 2016, pp. 109-129.
- TRAMBAIOLI, Marcella, ed., Lope de Vega, *Belardo, el furioso*, Gondomar Digital, 2024.
- VEGA, Lope de, *Los amores de Albanio y Ismenia*, ed. E. González Mesas, en Gondomar Digital. *La colección teatral del conde de Gondomar*, 2024 [en prensa].

VEGA, Lope de, *Arcadia, prosas y versos*, ed. A. Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2012.

Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. E. García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2006.

VEGA, Lope de, *Belardo, el furioso*, ed. M. Trambaioli, en *Gondomar Digital. La colección teatral del conde de Gondomar*, 2024 [en línea en gondomar.tespasiglodeoro.it]. Consulta el 24 de febrero de 2025.

VEGA, Lope de, *El ganso de oro*, adaptación digital al cuidado de R. Durá Celma de la edición de E. Cotarelo y Mori en *Obras de Lope de Vega*, I, Madrid, RAE, 1916, pp.153-184 [en línea en artelope.uv.es]. Consulta el 24 de febrero de 2025.

VEGA, Lope de, *Rimas II. Segunda parte*, ed. F. Pedraza, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 1994.

WEBER DE KURLAT, Frida, «Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope de Vega y su época», *Segismundo*, XII (1976), pp. 111-131.

GONZALO PONTÓN

---

## La conquista de la identidad (naturaleza del protagonista en las comedias tempranas de Lope de Vega)

Si el teatro occidental ha tenido algún tema predilecto, incluso constitutivo, ha sido posiblemente el de la identidad: su ocultación, su confusión, su emergencia, su revelación. Es casi impertinente recordar que Aristóteles concede en la *Poética* (1452a) un papel de gran relevancia a la anagnórisis como recurso anejo a la fábula trágica (también a la anagnórisis cómica, cabe suponer), y sabemos bien que la comedia romana abunda en *versipelles*, como Mercurio llama a Júpiter en el *Amphitruo* plautino: seres cuyos disfraces y transformaciones marcan las leyes de la peripécia. En su fundamental estudio sobre la metateatralidad y el *role-playing*, Hornby [1986:71] subraya que el teatro, «in which actors take on changing roles, has, among its many other functions, the examination of identity». Para el sujeto que contempla una obra –sigue diciendo Hornby–, esta resulta una especie de laboratorio de la identidad, un ámbito en el que puede escrutar (y comprender) los diferentes roles sociales, o cuando menos aquellos que el teatro sube a escena. Bouwsma [2000:137], a propósito de la época histórica que nos interesa, insiste en esa función vicaria e introduce la noción de *self-fashioning*, de libertad del sujeto teatral para gestionar su *persona*: «Renaissance drama was concerned not only to represent the *problem* of identity; it also provided examples of fashioning a self in a world in which, it

now seemed, anything could happen. Here too theater was useful. The characters in a play gradually reveal themselves, until at last the audience, in the beginning presumably ignorant, “knows” who and what they are». La Edad Moderna despliega sobre las tablas la ilusión de personajes proteicos, capaces de adquirir cualquier forma, según quería el ideal humanista de la dignidad del hombre, sugiriendo así la libertad del sujeto a la hora de labrarse su identidad y su futuro, sea este feliz o desgraciado; la libertad... o la dependencia de un designio superior que distribuye de antemano los papeles en el Gran Teatro del Mundo.

He reflexionado ocasionalmente en otros lugares –tampoco he sido el primero– sobre el hecho de que una parte significativa del teatro más temprano de Lope de Vega muestra el proceso en virtud del cual una identidad (casi siempre masculina) ignorada, encubierta, equívoca o difusa se abre paso hasta encontrar su justo lugar en el mundo, haciendo de ese devenir la médula de la trama.<sup>1</sup> La insistencia en este tema, significativa por sí misma, no debe entenderse, creo, como limitación creativa de un ingenio en cierre, sino como firme expresión de un designio. En la producción dramática de Lope, y singularmente en su primera etapa, una etapa de descubrimiento, absorción, tanteo y afirmación, las variaciones sobre un tema constituyen un recurso constructivo fundamental, tanto a corto plazo como en la larga duración, acaso porque sea esta la mejor forma de sostener un ritmo creativo tan alto como lo fue el suyo y apurar las vetas de éxito sin estancarse en ellas, mientras se explotan –y exploran– a fondo las posibilidades de determinados asuntos que le interesaban a él y, es de presumir,

---

1 Tracé un esbozo en Pontón [2013:645-648]. Retomo esa idea y le doy aquí un desarrollo parcial, que espero ampliar en el futuro. Agradezco a Marcella Trambaioli y Luigi Giuliani la oportunidad que me han brindado en esta ocasión.

a su público.<sup>2</sup> Mediante el tema con variaciones, en este caso el de la identidad, Lope propone un entretenimiento que consiste en mostrar –por decirlo en términos metateatrales– cómo el rol protagonista da con el lugar que le corresponde, su posición «verdadera» y definitiva, en una peripecia que va del desorden (identitario) al orden, tal como la comedia pide.

Una de las expresiones más conspicuas de este recurso en el primer Lope es *El hijo de Reduán*, compuesta probablemente a finales del decenio de 1580 o muy a principios del de 1590. Ambientada en un marco granadino eminentemente literario, acorde con la moda inaugurada por *El Abencerraje*, sostenida por el Romancero Nuevo (con Lope mismo como parte relevante de esa elaboración) y luego cifrada de manera integral por Ginés Pérez de Hita en sus *Guerras civiles de Granada*, la tragicomedia pone en escena la trayectoria imparable, avassalladora, que describe el joven Gomel hasta aprehender su destino.<sup>3</sup> La identidad de Gomel es un secreto a medias: se ha criado en un entorno rústico y se le tiene por hijo del alcaide Reduán, mano derecha del enamoradizo y caprichoso rey Baudeles, pero su verdadero padre es este último, que lo tuvo

2 El talento sistematizador de Oleza [2009] incluye una propuesta que, matizando y completando su muy conocida clasificación por subgéneros (eje vertebrador de la nomenclatura de *Artelope*), propone incluir otras unidades de análisis, que designa como trazas, funciones, motivos y casos; antes había utilizado también la gráfica imagen de «haz de diferencias» (Oleza 2011). Para una visión como la que aquí propongo, atenta a otros asuntos, bastará con el símil musical que he empleado o con el concepto de vector, que Santíñez [2002:13-50] aplica a la modernidad; y ténganse muy en cuenta, por supuesto, las consideraciones y advertencias de Guillén [1989:139-173] sobre formas y estructuras.

3 Para la datación de la comedia y otras consideraciones, remito al prólogo de mi edición, pp. 819-825. Carrasco Urgoiti [1996:295-301] ha dedicado unas breves pero relevantes páginas a la obra, en las que establece su genealogía literaria.

con una cautiva cristiana y que lo ha protegido de los celos de la reina Alcira alejándolo de palacio. El público conoce, pues, desde los primeros versos el origen del personaje, y es solo Gomel –y los roles secundarios, damas incluidas– el que ignora esa crucial circunstancia durante la mayor parte de la pieza. La propuesta de Lope no busca, así, sorprender con una revelación inesperada, sino dar cauce al proceso de manifestación e imposición de una poderosa voluntad –la de Gomel–, indisoluble de su sangre mixta y noble. Simple pastor en Alhama (vv. 77-78), donde andaba «desnudo ... entre las fieras» (vv. 132-133), el joven «es un bastardo perfecto, / muy legítimo en el brío / y a ninguna ley sujeto» (vv. 113-115), dotado de una naturaleza robusta y un anhelo irreductible de libertad que lo determinan a actuar siempre según sus impulsos. Al alcanzar la mocedad, el protagonista es reclamado a la corte, una corte que Lope presenta como sofisticada y autocomplaciente, abandonada a sus propios juegos de apariencias, sin verdadera fuerza que la sustente. Cuando comparece en el marco cortesano, Gomel viste «un alquicel de alarde y un bonete colrado y unas abarcas de pellejos» (260*Acot*) y sus modos son los propios del rústico que hasta ahora ha sido, casi diríamos que los de un salvaje, lo que propicia la desconsiderada burla de los galanes y el desdén de las damas: Celora lo tiene por «monstro» (v. 304) y el paje Ardano lo ve hombre de «áspero lenguaje» (v. 382), puesto que sus primeras palabras son pocas y desabridas; más tarde, los hechos que sucederán lo llevan a calificarlo de «hombre sin Dios ni ley» (v. 1317). El plano de la interacción social, en efecto, es origen de conflictos en una identidad emergente pero aún no resuelta. Gomel exhibe un orgullo colérico y un ansia de soberanía impropios de quien se supone que es: proclama que su sangre está «de hidalgos deseos llena» (v. 315) y expresa su libérrima voluntad («no hay para qué aconsejarme, / que al mismo viento aconsejas» (vv.

389-390) y su carácter indómito («De mi alma, padre, creas / que es tronco que no se doma», vv. 1220-1221). No faltan tampoco, tópicamente, muestras infantiles de una regia *potes*ta:

De condición he sido semejante,  
que, aun siendo pastorcillo, entre otros tales  
—para que más mi natural te espante—,  
haciendo de un bastón insinias reales  
y de pellejos púrpura preciosa,  
caballero en humildes animales,  
me hacía rey, y a la canalla ociosa  
que en hombros me llevase algunas veces. (vv. 2424-2430)

La naturaleza de Gomel, su *natural*, es de orden aristocrático, y lo que le sucede se entiende como profecía de su verdadera condición, que pugna por brotar.<sup>4</sup> Algo a la manera de los héroes de caballerías, del Roldán ariostesco vertido en las comedias de esa época y de algunos protagonistas de las tragedias españolas de los años anteriores (dice de sí mismo, sin asomo de reprobación, «a los pasos de Atila me acomodo», v. 2528), Gomel se abre camino a punta de fortaleza y del atractivo personal que emana de ella.<sup>5</sup> Puro *Wille zur Macht*, pone en fuga a cuantos rivales se le cruzan y somete sin miramientos a las mujeres, rendidas ante su impulso más que cortejadas. Hacia el final del primer acto (vv. 856-879), Lope dispone un cuadro en que el joven se despoja de su atuendo rústico para ser revestido en escena —investido, cabe decir— con galas cortesanas e incluso con la misma espada real. No es que la

<sup>4</sup> Lope emplea este recurso en distintos momentos. Al poner en fuga por primera vez a un grupo de galanes, uno de ellos exclama: «¿Este es hombre o es león?» (v. 559), y se insiste en el símil otras veces: «Es como un león Gomel» (v. 1336), «Parece que se ha soltado / de la leonera un león» (vv. 1990-1991), asociación no particularmente original pero que se revela funcional en el desenlace, según veremos.

<sup>5</sup> Para el peso del modelo ariostesco en las comedias tempranas de Lope, véase Trambaioli [2004] y [2020].

vestimenta transforme al personaje, sino que lo *revela*, y las damas entienden ahora que con el «tosco traje» quedaba «encubierto / el valor de tu linaje» (vv. 716-719), según un recurso y una imagen habitual en varias de estas comedias tempranas.<sup>6</sup>

Pero el trayecto que lleva a Gomel hasta el lugar que le corresponde por sangre adquiere dimensiones trágicas. El joven, que no comprende los artificios de la vida pública y privada, es engañado por la reina Alcira, despechada ante las infidelidades de su marido, y esta le hace creer que Baudeles trama una conspiración contra su vida. Confundido además por el amor que Alcira dice profesarse, el joven responde al peligro con su habitual cólera y asesina al rey. Justo entonces, cuando ya es tarde, Reduán revela a Gomel su verdadera identidad: «¿Qué has hecho, pobre de ti? / ¡Que era tu padre, y no yo!» (vv. 2575-2576). El rústico irascible elevado a cortesano acaba de cometer parricidio, y se sume en una estupefacción desesperada, hecha no de arrepentimiento, sino de proyecciones obsesivas sobre el juicio condenatorio, irreparable, que merecerá de la posteridad («Del primer hecho en la guerra / hace el hidalgo varón / sus armas y su blasón, / honra su linaje y tierra. / ¡Mirad qué primero hecho, / armas y blasón mortal: / un hijo con un puñal / que pasa a su padre el pecho», vv. 2659-2666) y de fantasías suicidas («...que pondré en el suelo el pomo / y me arrojaré en la espada», v. 2589-2590), que decide posponer en aras de la venganza.

En este punto, Lope nos ha confrontado con los elementos constitutivos de lo trágico: *hybris*, violencia mortífera, hamartía, peripecia, anagnórisis.<sup>7</sup> Sabemos lo que cabría esperar si

6 Sobre desvestirse y vestirse en escena en el primer Lope, véase Presotto [1995], que destaca especialmente ese artificio en *Los donaires de Matico*; para la simbología del disfraz, Carrascón [1997], con buenos ejemplos.

7 Lo apunta también, de paso y para argumentar en contra, Case [1993:59]: para él, el tercer acto de la obra «does not live up to what could

estuviésemos, por ejemplo, ante el diptico de Juan de la Cueva sobre *El príncipe tirano*: una lección de ejemplaridad política y una corrección moral, a propósito de la responsabilidad del sujeto que comete actos punibles.<sup>8</sup> Pero el teatro del primer Lope no mira al pasado de los trágicos, aunque se valga de muchos de sus constituyentes, sino que explora nuevas sendas en las que –por decirlo con palabras quizá demasiado contemporáneas– lo político se torna en populista. El perdón de Baudeles *in articulo mortis* («Bien sé que te han engañado», v. 2611) y su petición a la nobleza granadina de que acepte al parricida como nuevo monarca («Yo os pido [...] / que ninguno / le niegue la corona y obediencia», vv. 2713-2715) zanjan en lo fundamental el aparente dilema moral planteado y confirma no solo el principio incuestionable de la sucesión dinástica, sino el lugar que se ha granjeado Gomel, aunque sea con violencia. La nobleza granadina acata la decisión de su agonizante monarca y entonces el protagonista... se duerme, de forma aparentemente inoportuna, en medio del caos, con un león suelto en palacio, que siembra el terror pero que se arremolina a los pies de Gomel, mientras la turba, en plena algarada, irrumpie en palacio para

---

be a tragic *anagnórisis*». Añadamos a los constituyentes indicados la ironía trágica, diseminada por la pieza: advierte Gomel a su paje de que «... cuando así [furioso] me veas, aunque amigo, / quítateme delante, Ardano, y vete, / que en este punto mataré a mi padre» (vv. 624-626). Baudeles, según vimos, obsequia a Gomel con su espada (vv. 876-879), la misma con la que luego este lo mata: «La espada que me ceñiste, / esa misma te mató: / esa la muerte te dio / a quien tú la vida diste» (vv. 2643-2646). Sobre los elementos constitutivos de lo trágico conviene remitir a Eagleton [2003], con una mirada general que recorre toda la historia del género y su elaborada teorización.

8 Sobre esta cuestión, y sobre la potencialidad política de la tragedia en la generación de 1570, bastará con Hermenegildo [2002] y con la edición de la tragedia de Cueva a cargo de Froldi y Presotto. Para la relación de Lope –y de su público– con la tragedia, véase en general D'Artois [2017].

vengar la muerte de su monarca. El héroe despreocupado, a sus plantas dormido un león, compone un emblema de *fortitudo* – no aquel otro que temía tras su «hazaña»– que fija visualmente, sobre las tablas, el sometimiento general a la majestad del héroe y da paso a su proclamación por parte del pueblo: «¿Hay espectáculo igual? » (v. 2944), exclama significativamente uno de los conjurados. No lo hay: es el espectáculo de la energía juvenil que alcanza su destino por su propia mano.<sup>9</sup>

Observemos una variante del mismo principio motriz en otra comedia compuesta en esos años. Afín a Gomel es Torcato, el protagonista de *El príncipe inocente*, que Lope acabó el 2 de junio de 1590 (según recoge la copia del autógrafo realizada por Ignacio de Gálvez en 1762). Heredero de Frisia y Dacia, Torcato es un príncipe que se perdió en la infancia y fue preterido por su hermanastro Alejandro. Este, expulsado de su patria por su tío Dinacreo, rey de Suecia, se ha refugiado en el ducado de Cleves, donde las dos hijas del duque se disputan su amor. Abandonado en una cesta arrojada al río, Torcato ha sido criado por el pastor Lisenso como si fuera su hijo. Si en el caso de Gomel las huellas de identidad no se han borrado del todo –Gomel no sabe que es hijo del rey, pero cree serlo de su principal capitán, cosa que justifica su traslado a la corte–, Torcato ignora por completo quién es. También es elemento distintivo con respecto a *El hijo de Reduán* que en *El príncipe inocente* el público no sepa más de

9 En un intento por comprender los excesos que caracterizan a la pieza, Carrasco Urgoiti [1996] subraya su carácter farsesco. Podemos añadir que el hecho de que la acción se sitúe en Granada, entre musulmanes, y que Gomel sea un mestizo, con sangre cristiana, hace más tolerable para el público la atmósfera de amoralidad dominante. Como quiera que fuese, esa elección es de Lope, quien obviamente busca dejar atrás el cariz aleccionador y dilemático de la tragedia en favor de una visión menos ceñuda y comprometida, llamada a llenar perdurablemente los corrales de comedias.

lo que sabe Torcato, aunque, como este, pueda tener sospechas: Lope se preocupa de ir sembrando desde el principio trazas de la señalada condición de quien en apariencia no es más que un rústico. Al igual que con Gomel, la naturaleza noble de Torcato, la voz de su sangre, se revela a la menor oportunidad, en su caso en el terreno del galanteo: en cuanto conoce al duque de Cleves y a sus hijas, se siente impelido a hablar con ellos y lo hace con natural desparpajo, pese a las advertencias de un apurado Lisenio. Pero dice el Duque, complacido: «Dejadle, que es extremado» (v. 445), y lo mismo añade su hija Rosimunda: «Dejadle, que gusto de él» (v. 446), mientras Torcato siente, a su vez, una voluntad invencible de estar con ellos. Son las jóvenes, en especial Hipólita, enamorada de Alejandro, quienes señalan muy pronto el enigmático parecido físico entre este y el rústico gracioso (v. 505). De forma paralela, los personajes humildes advierten la sorprendente transformación de quien creen su igual, en el que se ha despertado un ingenio fuera de lo común: «Estoy sin seso / de ver este tonto agudo, / que solía ser un mudo» (vv. 517-519), junto con su disposición a servir a los de la corte: «...en ver gente palaciega, / como truhán burla y juega» (vv. 531-532). Lisenio lo reconoce como hombre de placer, alguien de baja extracción pero con un reflejo natural –una inclinación– hacia el mundo cortesano y sus convenciones, al tiempo que se subraya lo poco que prodiga Torcato el trato con los pastores (vv. 535-536). Es justo en ese punto, plagado de indicios muy obvios para el espectador, cuando el anciano dice haberlo hallado en el río (vv. 520-523), y añade que el niño era extraño, taciturno y en ocasiones lloraba «profundas melancolías» (v. 528). Ya sabemos, pues, que está fuera de lugar y que un misterio lo envuelve. Él mismo lo manifiesta en el cierre del primer acto, al mostrarse consciente del contraste entre su tosca apariencia y su ánimo superior, escogido: «que a fe que el sayo

villano / os muestre, tarde o temprano, / que cubre un alma de un rey» (vv. 857-859).

La peripecia clave del primer acto es una escena venatoria, una cacería de leones en la que el animal desempeña el mismo tipo de función que veíamos en *El hijo de Reduán*: si en la tragicomedia de ambientación granadina el león humillado significaba el sometimiento a la majestad y abría las puertas a la proclamación final del héroe, en la pieza palatina, colocado al principio, es el primer gran indicio de que ese rústico es más de lo que parece.<sup>10</sup> Torcato pone en fuga a un león ante el que han huido todos los cortesanos y que amenaza la vida de las dos hijas del duque, que se han desmayado, presas del pánico. La hazaña de Torcato, oculta para los demás personajes, circunstancia que propiciará otras fases del enredo (así, Alejandro se arrogará el mérito de la salvación), confirma a los ojos de los espectadores que en él alienta un ánimo superior, el propio de los héroes. Con todo, la principal habilidad de Torcato no estriba en su fortaleza, sino en una astucia, una sensibilidad amorosa, que le permite trazar un plan para alcanzar el lecho de la bella Rosimunda, la princesa que ha escogido por objeto de su amor. Torcato se mueve por el de-

---

10 Pudiera ser también, como ya explicara Wilder [1953] a propósito de otras piezas, que Lope haya escrito *El hijo de Reduán* y *El príncipe inocente* para la misma compañía, pero es notable la distancia que separa a ambas obras en la lista del *Peregrino en su patria*, cuyos títulos, en la medida en que estamos en condiciones de aseverarlo, tienden a agruparse por compañías teatrales. El recurso a una piel de animal –pensemos antes en ello que en la presencia de un animal vivo sobre las tablas, como quiso el profesor y escritor estadounidense– no debía de ser un elemento privativo de una sola agrupación profesional. Es más plausible imaginarlo como un recurso que Lope sabía disponible, un artículo espectacular que le interesa en su primer teatro (pensemos también en *El nacimiento de Ursón y Valentín*, de la que hablaremos en breve, con la presencia de un oso). Para las listas del *Peregrino* y las comedias tempranas, véase Fernández Rodríguez [2014].

seo erótico, y es el amor el que identifica como acicate para empresas mayores que las que le corresponderían según su condición, según expresa en un soliloquio en octavas:

Soy un villano, sí, pues ¿qué pretendo?  
 ¿Una heredera de Colonia y Cleves?  
 ¿De dónde nace que esta hazaña emprendo?  
 Mas no deben de ser las causas leves  
 que dentro de mi pecho estoy sintiendo,  
 si no es —joh amor que el corazón me mueves!—  
 una grandeza de ánimo tan grande  
 que es poco para mí que el mundo mande. (vv. 1154-1161)

Lope opera en varios planos en esta comedia: una trama folclórica sobre hijos perdidos e identidades encubiertas que se manifiestan al final de la obra; una perspectiva amorosa, con circulación bastante libre del deseo y juegos de engaño, encarnada en personajes, sobre todo los femeninos, más estereotipados y toscos de lo que lo serán después en su mejor teatro; un marco de acción relativo al poder, la sucesión y la guerra. Todo ello al servicio de la proclamación de la identidad. El final, algo atropellado y con aires burlescos, como parece norma en este teatro, logra la síntesis de los distintos planos: se conoce quién es Torcato, este asciende al poder que por sangre le corresponde y consigue a su amor, que ha sabido obtener mediante el engaño. Rosimunda, la hermana más activa y atractiva, es la que pierde la honra, y no con el príncipe Alejandro, como cree, ni con el secretario Celindo, como luego teme, sino con el más bajo rústico, aunque este resulte no serlo finalmente. Cuando todo se resuelve y Alejandro le pregunta a Torcato si sabe ya quién es, este responde: «Ya me lo han contado», pero añade: «y de mis pensamientos lo sabía» (vv. 2503-2504). Una vez más, la sangre imprime carácter y permite que este se abra paso hasta su meta, acrecentada además por vía de matrimonio.

Aunque tienen una misma función, los roles protagonistas de estas dos comedias no son iguales.<sup>11</sup> Gomel es agresivo y asocial en el mismo grado en que Torcato es ingenioso y amigable: si el primero obra con violencia ante los rituales cortesanos (palaciegos o amorosos), el segundo manifiesta una inteligencia natural que lo lleva a obtener –mediante el engaño, artificio al que es ajeno Gomel, salvo como víctima– el más alto premio al que puede aspirar, el cuerpo de Rosimunda, que es también vía de acceso al poder.<sup>12</sup> Mientras que Gomel juega despectivamente con las mujeres, Torcato es melancólico y apasionado y busca a su verdadero amor. Persiguen, pues, fines distintos. Allí donde Gomel tiene como rivales a todos los moros galantes de Granada, empezando por el mismo rey, Torcato solo tiene como rival en el amor por Rosimunda a Alejandro y al secretario Celindo, pero su aparente inocencia le granjea una posición estratégica de la que sabrá aprovecharse. En *El hijo de Reduán* hay tensión parricida; en *El príncipe inocente*, la posible tensión fratricida entre Torcato y Alejandro, al cabo rivales en todo, no se activa, y la obra pide a su público que asuma sin más –sin ulterior ajuste de cuentas– que fuese el bastardo Alejandro quien se deshiciera de su hermano cuando este era niño y se apoderara de su patrimonio. Si la historia de Gomel es la de la conquista del poder, con el amor como elemento muy secundario, asociado a su natural impetuoso y poderoso, la de Torcato es la de la conquista del amor, aunque al final se vea premiado también con el poder, que le es inherente por sangre y le pertenece legítimamente.

---

11 Tengo en cuenta la distinción entre funciones y roles que propone Couderc [2006], y en general su modelo de análisis de los personajes dramáticos.

12 Para los juegos de engaño e ilusión en las comedias tempranas, incluidas varias de las que se consideran aquí, es relevante Glenn [1973], que los asocia asimismo a la cuestión de la identidad.

¿Y qué sucede con la guerra en *El príncipe inocente*? El conflicto bélico que parecía arreciar no es sino agua de borrajas, tendente a facultar la presencia de Dinacreo, indispensable para que se produzca el reconocimiento de Torcato, al ser la única vía posible para revelar la verdad. La guerra es solo telón de fondo del amor, como sucede en otras obras tempranas, por ejemplo *El soldado amante* (h. 1592-1594), de parecida atmósfera bélica y en la que el conflicto entre dos naciones, Escocia y Holanda, acaba reducido a una historia de amor entre príncipes. La peligrosa tensión entre el príncipe Clarinarte y su padre Dinacreonte (nombre, según se echa de ver, muy parecido al del tío de Alejandro y Torcato), que pretenden a la misma mujer, la nueva reina Rodiana, se resuelve con el triunfo del amor entre jóvenes, entendido también como vía de resolución del conflicto entre los dos estados.<sup>13</sup>

A partir de estos, los casos pueden multiplicarse, sea en comedias de libre inventiva, tal como lo son las reseñadas, sea en otras basadas en fuentes novelescas específicas, y atendiendo tanto al subgénero palatino –el propio de las que hemos mencionado– como a otras modulaciones genéricas. En unos pocos años, los del despegue de Lope, el tema es una constante, aunque cambien la inspiración y los moldes. Lope somete

13 He estudiado la obra en Pontón [2022]. Hay otros motivos que tienen en común *El príncipe melancólico* y *El soldado amante*, como el enamoramiento indirecto: Hipólita se ha prendado de Alejandro de oídas y ha encargado un retrato de este que no quiere mostrar ni a su hermana Rosimunda; Clarinarte encuentra en mitad del campo de batalla una imagen de la que se fascina y que resulta ser la de la reina a la que ha venido a combatir. Sabemos por el propio Lope que la compañía que representó *El soldado amante* fue la de Osorio-Alcaraz, la misma a la que vendió *La ingratitud vengada*. En las listas del *Peregrino*, entre estas dos obras hay cuatro piezas, de las que solo se ha conservado una, *El hijo de Reduán*. ¿Las escribiría para un mismo reparto? Confróntese con lo que se dice arriba, nota 10.

la identidad a la exploración de sus posibilidades sobre un escenario, siempre en aras de una resolución feliz, convirtiendo los conflictos en una cuestión más individual que colectiva (y por ello, convengamos, menos sensible o desafiante desde un punto de vista político). Sin entrar ya en nuevos análisis de detalle, que deberán quedar para otra ocasión, podemos apuntar más ejemplos. En *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia* (h. 1588-1590), comedia articulada a partir de la materia carolingia tardía, la búsqueda de la identidad se desdobra, literalmente, en dos, por cuanto dos son los hijos perdidos, con distinto grado de autoconocimiento. Lope presenta también aquí, en la parte final de la obra, una escena de enfrentamiento entre hermanos, o más bien sendas oportunidades sucesivas de cometer fraticidio, que por supuesto no se lleva a cabo (vv. 2758-2841). La construcción de la escena, con la paralización de uno de los personajes por la irrupción del sueño, es calcada de la de *El hijo de Reduán* (o esta de aquella, ya que las fechas respectivas no son seguras).<sup>14</sup> Las palabras de cada hermano, y los afectos que expresan, son equivalentes: «¿Quién ata las fuerzas mías? / Algún dios secreto viene, / que el brazo el miedo me tiene, / los nervios y venas frías» (vv. 2786-2789), dice el acosado Ursón cuando va a golpear a un inerme Valentín. «¿Quién puede el brazo tenerme? / ¿Quién me hiela? ¿Qué es aquesto?» (vv. 2825-2826), exclama poco después Valentín, cuando tiene a su merced al que cree monstruo. Y añade al contemplarlo con detenimiento: «...No es feo, / antes me agrada su rostro; / solo en el miedo eres monstruo, / que en lo demás no lo creo» (vv.

---

14 Para la función escénica y argumental del sueño en el primer Lope siguen siendo valiosas las observaciones de Kirschner [1998]. Sobre *Ursón y Valentín* y la proyección de su tema en el teatro del Siglo de Oro hasta *La vida es sueño*, véase ahora Antonucci [2025:20-25], que recupera y amplía estudios previos suyos.

2838-2841), puesto que, aunque no lo sepan, son gemelos, y la voz de la sangre los llama. Lope genera una tensión emocional que se va a resolver con la proclamación de los dos hermanos, con una conclusión conciliadora en la que Ursón es reconocido como primogénito y Valentín expresa su conformidad y aun entusiasmo ante esta circunstancia. Con *El hijo Venturoso* (1588-1595), en cambio, el mecanismo de ascenso social no pone el acento en ser hijo de rey o de altos estamentos de la nobleza: basta con ser hijodalgo e ignorarlo. La fuente, una novella de *Gli Ecatommiti* de Giraldi Cinzio (I, 1), determina un contexto burgués, sin personajes nobles.<sup>15</sup> Venturoso, un expósito adoptado por otros padres y maculado por un nacimiento ajeno al matrimonio, lo consigue todo por sí mismo, construyéndose como sujeto gracias a su tesón y a su éxito en el mundo de la milicia: «ya soy caballero ilustre / por el valor de mi mano. / Seis banderas he ganado, / con que tengo merecido / ser capitán, y lo he sido / en un ejército honrado» (vv. 3353-3360).<sup>16</sup> El protagonista reescribe su historia por su propia mano y se otorga la legitimidad: así, una vez conoce su identidad, se niega a abrazar a su madre hasta que tenga pa-

15 Lope pudo haberla leído en italiano o tomarla de la traducción de Luis Gaitán de Vozmediano, *Primera parte de las cien novelas de M. Juan Baptista Giraldo Cinthio* (1590), que se convertiría así en la fecha más temprana de datación; véase, en general, Muñoz Sánchez [2013]. En el ejemplar que he consultado (BNE, R-15265) hay anotaciones manuscritas de un lector de la época que registra los casos que le constan de adaptación a las tablas mediante un «representada» o «parece buena comedia», con lo que se reflejan los nexos del Cinzio narrador, ya no el trágico, con el creciente mundo teatral español de finales del siglo XVI (también se detiene en ello, a propósito de *La infanta desesperada* de Lope, Crivellari 2021).

16 Para una atenta lectura de la comedia en clave identitaria, subrayando la importancia de las armas como ámbito de construcción personal de un nombre, como lugar de libre configuración del sujeto a partir no de su sangre, sino de su ánimo y de la fuerza de sus brazos, véase Checa [2011].

dre, es decir, hasta que logre casarla, para borrar así, de forma retrospectiva, la mancha de su linaje: «¡Bueno es que haya tenido / madre que me pueda honrar / y me puedan afrentar / en que no tuvo marido!» (vv. 3347-3350). Esta variante funcional se encuentra también en *El casamiento en la muerte* (h. 1595), drama historial centrado en la figura de Bernardo del Carpio. Si algún elemento singulariza la aproximación de Lope a un episodio tan frecuentado por la tradición literaria previa (legendaria, épica, romanceril y dramática) es precisamente la imbricación, en el discurrir del protagonista, entre sus acciones heroicas y el conflicto con su identidad. El hecho de que en la comedia lopeguésca la batalla de Roncesvalles, el momento de mayor gloria de Bernardo, se sitúe en el centro y no en el final de la obra es el más claro indicio de que el tema que se dirime no es bélico, ni siquiera heroico: es la conquista de una plena identidad a copia de valor, empeño y, llegado el caso, astucia. Bernardo, como Venturoso, sufre la condición de bastardo como una merma en un potencial extraordinario. Al final de la obra, aunque consigue el permiso regio para limpiar su mancilla, este llega tarde, porque su padre ha muerto, cosa que se revela espectacularmente al público mediante el espacio de las apariencias («descubren una cortina y ve Bernardo el Conde muerto sentado en una silla», 2585Acot). Incapaz de rendirse tan cerca de su objetivo, el protagonista saca a su madre del monasterio en que está encerrada y la casa con el cadáver de su padre, con lo que se procura la legitimidad *post mortem*: Bernardo mueve la cabeza del muerto para que afirme su voluntad de contraer matrimonio («Toma la cabeza con la mano y hácela bajar», 2720Acot) y la tensión acumulada se libera en una dirección feliz, afirmativa.<sup>17</sup>

---

17 Que esta forma de tratar la materia heredada es la aportación específica de Lope al tema de Roncesvalles y Bernardo del Carpio lo demuestra la más

La serie puede ampliarse con más piezas, como la estupenda *Las burlas de amor* (también de principios del decenio de 1590), obra que ni pintada para ilustrar la fluctuación de la identidad: pocas hay que la mantengan en estado indeterminado durante tanto tiempo, afectando a galán y dama, que van saltando de posiciones hasta revelar su verdadero ser. La triple anagnórisis final es tan forzada como perfectamente aceptable en el marco de una convención teatral basada en la aceptación gozosa de las burlas y del baile de identidades.<sup>18</sup> En fin, en *El ganso de oro* (1588-1595), desde un engranaje muy cercano a la tradición narrativa pastoril (la inequívoca huella de *La Diana* se manifiesta casi a gritos con la presencia de un mago llamado Felicio), aliñada con ribetes de comedia de magia, de nuevo topamos con un personaje principal cuya identidad no es la que parece: se trata de Belardo, que vive como pastor en la Arcadia pero que se convertirá en rey de Nápoles. Tras un periplo de confusión y magia, con traslado maravilloso incluido, las identidades aparentes se rectifican: los antagonistas amorosos Silverio y Belardo resultan ser hermanos (como Torcato y Alejandro en *El príncipe inocente*) e hijos del rey de Nápoles, mientras que la deseada Belisa es hija de Felicio, antaño rey de Atenas. En este caso, la identidad está al servicio de la peripécia, y no a la inversa, como ocurre en otras de las obras de la primera etapa, pero no por ello deja de ser un elemento relevante. Y podríamos seguir sumando otras, como ciertos aspectos de la intriga secundaria de *El Grao de Valencia* (1590), los que tocan a la identidad

---

elemental comparación que pueda hacerse entre este drama y *La libertad de España por Bernardo del Carpio* de Cueva, compuesta y estrenada unos quince años antes que la pieza lopeguésca. Para profundizar en la comedia de Lope debe leerse el prólogo de Luigi Giulani a su edición crítica.

18 Un análisis de la comedia atento a sus juegos autorreferenciales puede verse en Pontón [2020].

de Jarife, el verdadero protagonista de la historia, aunque en este caso no quede integrado en la trama amorosa, y a quien Lope concede el privilegio de un soliloquio de cuatro octavas en el arranque de la tercera jornada (vv. 2048-2079), lo que lo señala como el epicentro temático y afectivo de la pieza.<sup>19</sup>

En suma, el peso que la cuestión de la identidad tiene en el Lope inicial es, por una parte, una herencia, un patrón básico, estructurador de la acción dramática e imprescindible para un desenlace con cierto grado de sorpresa, un mecanismo de raigambre latina e italiana que estaba disponible en la escena y para la escena, evidente en el teatro de los antecesores Lope Rueda, Juan Timoneda y Alonso de la Vega, y por ello nada inusual. Lo relevante es la manera como Lope convierte esta cuestión en tema, su capacidad para hacer de la construcción-revelación-afirmación de la identidad de los protagonistas el asunto de muchas de sus comedias, dotándolo de una tensión específica: los personajes principales buscan saber quiénes son, o están descontentos con lo que son, o se preguntan cómo llegarán a saber quiénes son, y se relacionan problemáticamente con esa laguna. Desde ahí, Lope construye un tipo de rol con una función actancial más o menos estable y al que vincula motivos dramáticos (como el disfraz o la acción del vestir y desvestirse), pero también poéticos (la recurrente imagen del individuo rústico dotado de esplendor como joya engastada en un vil metal).<sup>20</sup> El camino que describe el rol, asociado al principio a una determinada función (la propia del rústico, salvaje o bastardo), lo lleva a encontrar y finalmente desempeñar su verdadero papel, dejando por el camino una estela de desarreglo, desorden,

---

19 Para esta comedia es fundamental Fernández Rodríguez [2019:129-208], que es también su editor para *Gondomar Digital*.

20 De nuevo hay que remitir a Presotto [1995].

libertad, violencia y heroísmo, resueltos en una culminación tajante, que no deja lugar a ulteriores dudas o vacilaciones.

Podemos preguntarnos si esta fijación no es otra cosa que un signo de los tiempos. Para dar respuesta, siquiera parcial, a esta cuestión resulta útil comparar el paradigma lopeguésco con el de una figura relevante como Francisco Agustín Tárrega, cuyo teatro era ya una realidad en el momento en que Lope llegó a Valencia para absorber influencias y aportar novedades.<sup>21</sup> Tomemos *La perseguida Amaltea*, una comedia que podemos clasificar como palatina-pastoril y que, aunque de fecha no segura, es posible que sea del decenio de 1590; posterior, en todo caso, a las que hemos venido considerando. En la primera jornada nos encontramos con un serrano, Polidoro, que resulta ser hijo del duque Eduardo y a quien ha cuidado el pastor Hircano (padre de Amaltea, que ama a Polidoro y es amada por él), para ocultar a ese fruto bastardo de los celos de la duquesa. Esta ha muerto y, en consecuencia, ha llegado el momento de revelar la verdad y unir al hijo al destino del padre. Salta a la vista que es un esquema parecido al de *El hijo de Reduán*. Pero, aun partiendo de esos mismos presupuestos, a cada dramaturgo le atrae un desarrollo distinto de este vector de acción. En Lope, los hechos transcurren en la corte, que genera extrañamiento y tensión en el protagonista, por su desconocimiento de la nueva norma social en que se ve sumergido; en Tárrega, todo sucede en el campo (quien se desplaza es el duque), de modo que Polidoro no cambia de espacio de referencia. Segundo y más importante: el momento de revelar

21 No se pierda de vista, por otra parte, que ese *perseguida* del título nos conecta acaso con *El perseguido* de Lope, una de sus piezas de 1590, en la que la ocultación de la identidad también tiene un papel, al menos en el planteamiento de la situación inicial. Para la comedia de Tárrega resulta todavía de algún interés el análisis de Weiger [1978:189-198], y para el lugar del dramaturgo de Segorbe en la naciente *comedia nueva*, véanse Froldi [1973:117-129] y sobre todo Canet y Sirera [1981].

la identidad se demora en el drama de Lope y es, como hemos visto, el motor de la trama y se tiñe de tragedia con el parricidio; en Tárrega, en cambio, el asunto se desvela en la primera jornada y sucede fuera de escena: el duque le encarga al conde Arquelaos que cuente a Polidoro la verdad («Dirasle, conde, el secreto / de su antigua calidad», p. 313) y este regresa a escena transformado, investido ya de cierta actitud nobiliaria. Polidoro, como heredero del ducado, es de inmediato prometido a Artemisa, hermana de Arquelaos, y a su vez este se promete a Amaltea. A pesar de la peripécia y la magnitud de lo que acaba de saber, Polidoro no va a cambiar: se mantiene fiel a su amor primero, cuya recuperación es el eje de la comedia. En cambio, Gomel vive durante casi toda la pieza la tensión de su identidad y además es inestable o voluble en el amor, atento a cuantas damas lo rodean (Celora, Lizara, Alcira) y al mismo tiempo displicente con ellas, cuando no despectativo.

En otras palabras: a Tárrega no le suscita particular interés el motivo del príncipe desconocido, mientras que a Lope –a este Lope juvenil al menos–, sí y mucho. En *La perseguida Amaltea*, el motivo es parte de la situación inicial –parte de los recursos habituales del subgénero, según sabemos– y se despacha con poco provecho temático y escaso rendimiento dramático, más allá del de introducir un obstáculo imprevisto en la relación entre el galán y la dama. Como en la mayoría de comedias de Tárrega, la de Polidoro y Amaltea es una historia de amor sostenida que se sobrepone a las dificultades y se reconduce felizmente al final, y en la que las mujeres tienen un papel actancial muy destacable (pensemos en el título mismo, que pone el acento en la dama, efectivamente cortejada por varios a amores). Este mero ejemplo puede tenerse por prueba –prueba *a contrario* o por omisión, si se quiere– de que, en el teatro de Lope, la importancia concedida a la maraña de la manifestación de la identidad no es una circunstancia más, sino la más significativa aportación del ingenio madrileño al género palatino, y desde él

también a otros.<sup>22</sup> (Digámoslo entre paréntesis: es tentador interpretar esa insistencia en mostrar historias de ascenso y proclamación como la fantasía de poder de un poeta emergente y ambicioso. Este héroe joven, dispuesto a todo y sin linaje, pero capaz de construirse a sí mismo, parecería una proyección del Lope de carne y hueso y de su relación con el campo literario de su tiempo, según algunos ingenios contemporáneos se ocuparon de afearle, señaladamente el Góngora del soneto “Por tu vida, Lopillo, que me borres...”. Con la distancia que dan los siglos, esas comedias inaugurales devienen asimismo en alegoría de la construcción historiográfica –iniciada por Cervantes en el prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses*, aunque fuese con la boca chica, y viva hasta muy entrado el siglo XX– que hizo de Lope una figura genial y revolucionaria, instauradora en solitario de un nuevo orden de cosas.)

Con todo, no hay que confundir estas idas y venidas de la identidad con una visión a contracorriente del *statu quo*: en las obras de Lope que hemos revisado, y aun en otras que podríamos añadir a la serie, lo que se nos cuenta no es cómo un rústico puede ascender a rey, sino cómo un rey perdido es restituido a su lugar y cómo esa restitución se produce en gran medida gracias a las acciones del protagonista, sean estas deliberadas o expresión inconsciente de su «verdadero» ser. Estas comedias tempranas ponen en escena, entre otras cosas, un proceso de legitimación, la resolución de un desorden inicial

---

22 En sentido opuesto, es interesante notar –aunque el asunto reclama una atención imposible de prodigar aquí– que algunos dramaturgos menores, ante el énfasis de Lope en la identidad, parecen situarse en su estela, con desarrollos propios: así la notable *Los naufragios de Leopoldo*, de ¿Alonso? de Morales (véanse Canavaggio 1976 y Baratella 2012), obra representada en 1594 y que tiene interesantes concomitancias con *El molino* (1589), comedia de Lope para la que remito a la contribución de Milagros Torres en el presente volumen.

(la sangre noble fuera del espacio que le es propio) y, gracias al orden reimpuesto, la cancelación del azar y de las posibilidades de cambio. Pero es cierto también que las cosas nunca son de una sola pieza cuando se ofrecen en la escena. A modo de colofón, para ilustrar la consustancial ambigüedad del teatro en lo que toca a lecturas ideológicas, podemos fijarnos, entre otros muchos lugares posibles, en la segunda jornada de *Los donaires de Matico* (1589), donde los nobles Ramiro y Riquelmo comentan los progresos cortesanos del rústico Sancho (en realidad el caballero Rugero, que encubre voluntariamente su identidad), tan notorios que han provocado que se enamore de él Rosimunda, la hija del conde de Barcelona, según un patrón que va a calcar poco después (nombre de la protagonista incluido) en *El príncipe inocente*.

No nos salimos de los juegos ya conocidos: Rosimunda rechazó primero a Sancho por su aspecto salvaje, y en cambio luego, vestido con ropas cortesanas, hecho «hombre nuevo» (v. 994), le resulta muy apreciable, como les sucedía a Lizara y Celora con Gomel en *El hijo de Reduán*. El amor entre los dos progresó y el Conde concierta bodas. Al final de la jornada, el gobernador, en nombre del pueblo, inquieto ante la decisión de su señor, se pregunta si, al pretender casar a la heredera con un villano, está dándoles un buen gobernante, y el Conde responde así: «¿Queréis saber su [de Sancho] valor? / Que ella le escoge y le adquiere; / pues ¿marido que ella quiere / no le queréis por señor?» (vv. 1828-1831). Esa es la primera y fundamental argumentación, que parece proclamar la soberanía de la elección por amor. Añade a continuación otra serie de razones: «Manso es don Sancho, no es fiero; / tratable es, que no feroz; / es un hombre muy galán, / de buen talle y parecer / cuerdo y de buen proceder, / valiente como Roldán, / brioso a pie y a caballo, / un ángel de condición» (vv. 1834-1841). No son, desde luego, razones de buen gobierno,

sino una sumaria, estereotipada y superficial lista de atributos físicos y anímicos. Justo después, Sancho comparece, de manera inesperada, vestido con las pieles de salvaje con las que se presentó al principio de la obra (para salvar a los personajes nobles de una peligrosa serpiente, como hace Torcato con el león). No es menor –podemos imaginarlo con facilidad– el efecto humorístico que genera el contraste entre la prosopografía y etopeya que ha trazado el Conde y la desmedrada presencia del galán. Ante esa flagrante contradicción, la voluble turba, indignada, decide amotinarse, pero Sancho/Rugero sabrá someterla con su ejemplo de valor y fortaleza, y será el vulgo quien acabe ofreciéndole el ducado, exactamente como sucede en *El hijo de Reduán*.

En este nivel de análisis, cabe sostener que la escena proponga el rechazo de las apariencias y la necesidad de juzgar adecuadamente a partir de los hechos; pero *sabemos* que no hay hombre nuevo en Sancho, sino revelación de su identidad primigenia, que es aristocrática y sin mácula. No hay, pues, libertad ni margen de maniobra, sino solo apariencia de ella. En el caso del amor, ¿cuál sería la lección de estas piezas, en las que muchas veces la pareja sentimental que se perfila al inicio acaba en otros emparejamientos? ¿Hay que amar a lo que resulta admirable? ¿O más bien el amor admirable lo es entre iguales, con exclusión de todo desequilibrio social?<sup>23</sup> ¿Apertura, pues, o contención? Si volvemos a ese «Que ella le escoge y le adquiere», apreciamos en la sentencia del Conde

23 En este sentido, no faltan en estas piezas momentos en los que el protagonista masculino, refugiado en el mundo rústico y con la apariencia correspondiente, juega a enamorar a una aldeana que quedará atrás en el momento de la recuperación o proclamación de la verdadera identidad, sin que ese gesto se eleve a problema en la comedia. Así le sucede, por ejemplo, al conde Próspero con Laura en *El molino* o al príncipe Clarinarte con Pirena en *El soldado amante*.

no tanto –o no solo– una defensa de la libertad de las jóvenes para escoger marido, sino una manifestación del poder del soberano ante la turba: debería bastar con la voluntad de la hija del gobernante, que es la del gobernante mismo, para que callen pareceres y sobren razones, porque no hay error en la elección de los escogidos por la sangre. Lo mismo podría decirse de la entera peripecia de la ya mencionada *Las burlas de amor*: el amor desigual, o amor entre pobres, acaba resultando amor aristocrático, revelado por afinidad electiva. Lo que justifica las constantes mentiras de los protagonistas Jacinta y Ricardo, sus saltos de identidad, es que a la postre no son mentiras, aunque ni ellos mismos lo sepan del todo. Ahí se cierra el sentido y se expresa el conservadurismo último de toda comedia, que restituye el orden. No obstante, mientras tiene lugar la representación, la cuestión flota ante nuestros ojos, indeterminada, abierta, con regocijo y encanto.

En «Carácter y destino», su inolvidable discurso de recepción del Premio Cervantes (2004), Rafael Sánchez Ferlosio retomó un ensayo de Walter Benjamin titulado precisamente “Schicksal und Charakter” (1919) en el que el filósofo alemán separaba analíticamente ambos conceptos, a menudo confundidos, y al hacerlo los desligaba de la religión (el destino) y la moral (el carácter). Para Benjamin, el destino es cosa de la tragedia, marcada por la desgracia y la culpa, mientras que el carácter domina en la comedia –piensa sobre todo en Molière–, donde su brillo, sin otro alcance que la manifestación del tipo, oblitera toda acción. Ferlosio lleva a su terreno la distinción entre personajes de destino y personajes de carácter y, apuntando a don Quijote, formula la hipótesis de que la naturaleza del hidalgo «estaba en ser un personaje de carácter cuyo carácter consistía en querer ser un personaje de destino». Tirando de ese hilo a nuestros propósitos, bien podría decirse que los protagonistas de las comedias lopeveguescas

aquí consideradas, siendo eminentemente personajes de destino, se presentan como personajes de carácter que intuyen su ser como personajes de destino. Un destino nada benjamíniano, pues es sin culpa y feliz, porque su territorio no es, no quiere ser, el de la tragedia. Ese es el logro y esa la renuncia.

### *Bibliografía*

- ANTONUCCI, Fausta, “Introducción” a Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Cátedra, Madrid, 2025, pp. 9-99.
- ARTELOPE, *Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*, dir. Joan OLEZA, Universitat de València (artelope.uv.es).
- BARATELLA, Claudio (ed.), *Comedia de los naufragios de Leopoldo. Edición y estudio*, Tesi di Laurea, Università Ca’Foscari Venezia, 2012.
- BENJAMIN, Walter, «Destino y carácter» (1921), en *Ensayos escogidos*, ed. y trad. H.A. Murena, El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2010, pp. 181-190.
- BOUWSMA, William J., *The Waning of the Renaissance, 1550-1640*, Yale University Press, New Haven-Londres, 2000.
- CANAVAGGIO, Jean, «Teatro y comediantes en el Siglo de Oro: algunos datos inéditos», *Segismundo*, XII (1976), pp. 27-51.
- CANET VALLÈS, José Luis, y SIRERA TURÓ, Josep Luís, «Francisco Agustín Tárrega», *Cuadernos de Filología*, III (1981), pp. 93-123.
- CASE, Thomas E., *Lope and Islam*, Juan de la Cuesta, Newark, 1993.
- CARRASCO URGOITI, Mª Soledad, *El moro retador y el moro amigo*, Universidad de Granada, Granada, 1996.
- CARRASCÓN, Guillermo, «Disfraz y técnica teatral en el primer Lope», *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 121-136.

- CHECA, Jorge, «Engendrado por la guerra: *El hijo Venturoso* de Lope de Vega», *Bulletin of the «Comediantes»*, 63:1 (2011), pp. 1-17.
- COUDERC, Christophe, *Galanes y damas en la comedia nueva*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2006.
- CRIVELLARI, Daniele, «Un caso de reescritura giraldiana en el primer Lope: *La infanta desesperada*, entre adaptación y autobiografía», *Anuario Lope de Vega*, XXVII (2021), pp. 9–32.
- CUEVA, Juan de la, *Tragedias*, eds. Rinaldo Froldi y Marco Presotto, Universitat de València, Valencia, 2013.
- D'ARTOIS, Florence, *Du nom au genre. Lope de Vega, la «tragedia» et son public*, Casa de Velázquez, Madrid, 2017.
- EAGLETON, Terry, *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*, Blackwell, Oxford, 2003.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Nuevos datos acerca de los repertorios teatrales en el primer catálogo de *El peregrino en su patria*», *Studia Aurea*, 8 (2014), pp. 277-314.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, *Entre corsarios y cautivos. Las comedias bizantinas de Lope de Vega, su tradición y legado*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2019.
- FROLIDI, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Anaya, Salamanca, 1973.
- GIRALDI CINZIO, Giovan Battista, *Primera parte de las cien novelas de M. Juan Baptista Giraldo Cinthio [...] traducidas de su lengua toscana por Luis Gaitán de Vozmediano*, Toledo, Pedro Rodríguez, 1590.
- GLENN, Richard F., «The Loss of Identity: Towards a Definition of the Dialectic in Lope's Early Drama», *Hispanic Review*, XLI (1973), pp. 609-626.
- GUILLÉN, Claudio, *Teorías de la historia literaria*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989.

- HERMENEGILDO, Alfredo, «Introducción» a *El tirano en escena. Tragedias del siglo XVI*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, pp. 9-87.
- HORNBY, Richard, *Drama, Metadrama, and Perception*, Lewisburg-Londres-Toronto, Bucknell University Press-Associated University Presses, 1986.
- KIRSCHNER, Teresa J., «“Velo” y “vuelo” del sueño y de la imaginación», en *Técnicas de representación en Lope de Vega*, Tamesis, Londres, 1998, pp. 3-18.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «“Escribía / después de haber los libros consultado”: a propósito de Lope y los *novellieri*, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte II», *Anuario Lope de Vega*, XIX (2013), pp. 116-149.
- OLEZA, Joan, «Trazas, funciones, motivos y casos. Elementos para el análisis del teatro barroco español», en Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés (eds.), *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2009, pp. 321-350
- PONTÓN, Gonzalo, «Hacia el primer espectáculo comercial de la era moderna», en Jorge García López, Eugenia Fosalba y Gonzalo Pontón, *La conquista del clasicismo (1500-1598)*, en José-Carlos Mainer (dir.), *Historia de la literatura española*, Crítica, Barcelona, 2013, vol. 2, pp. 509-654.
- PONTÓN, Gonzalo, «“Representar lo que soy”: identidad y metateatro en *Las burlas de amor*», *Anuario Lope de Vega*, XXVI (2020), pp. 86-108.
- PONTÓN, Gonzalo, «Juegos de apariencias: *El soldado amante*, comedia temprana de Lope de Vega», en Marina Mestre Zaragozá y Philippe Rabaté (eds.), *Serio ludere. Homenaje a Jean-Pierre Étienvre*, Casa de Velázquez, Madrid, 2022, pp. 381-397.

- PRESOTTO, Marco, «Vestir y desvestir: apuntes sobre la indumentaria en la dramaturgia del primer Lope de Vega», *Annali di Ca' Foscari*, XXXIV 1-2 (1995), p. 365-383.
- SÁNCHEZ FERLÓSIO, Rafael, *Carácter y destino: ensayos y artículos escogidos*, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2011.
- SANTIÁNEZ, Nil, *Investigaciones literarias*, Crítica, Barcelona, 2002.
- TÁRREGA, Francisco Agustín, *La perseguida Amaltea*, en *Poetas dramáticos valencianos*, ed. Eduardo Juliá Martínez, Tipografía de la “Revista de Archivos”, Madrid, 1929, t. I, pp. 302-340.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «El primer Lope y el teatro de inspiración ariostesca (con un estudio de *Los celos de Rodamonte*)», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 7 (2004), pp. 297-324.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «*Belardo, el furioso*: modelo paradigmático de las reescrituras ariostescas de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, XXVI (2020), pp. 146–170.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Las burlas de amor*, ed. Gonzalo Pontón para *Gondomar Digital* (<https://gondomar.teespasiglodeoro.it/reader/369>).
- VEGA CARPIO, Lope de, *El casamiento en la muerte*, ed. Luigi Giuliani, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Editorial Milenio, Lérida, 1997, t. II, pp. 1149-1276.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los donaires de Matico*, ed. Marco Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Editorial Milenio, Lérida, 1997, t. I, pp. 115-254; también en *Gondomar Digital* (<https://gondomar.teespasiglodeoro.it/reader/183>).
- VEGA CARPIO, Lope de, *El ganso de oro*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (nueva edición)*, ed. Emilio Cotarelo y otros, RAE, Madrid, 1916, t. I, pp. 153-184; véase también Lope de Vega, *Comedias*, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Turner, Madrid, 1993, t. II, pp. 733-814.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El Grao de Valencia*, ed. Daniel Fernández Rodríguez para *Gondomar Digital*.

VEGA CARPIO, Lope de, *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*, eds. Patrizia Campana y Juan-Ramón Mayol Ferrer, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Editorial Milenio, Lérida, 1997, t. II, pp. 981-1148.

VEGA CARPIO, Lope de, *El hijo de Reduán*, ed. Gonzalo Pontón, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Editorial Milenio, Lérida, 1997, t. II, pp. 817-980.

VEGA CARPIO, Lope de, *El hijo Venturoso*, Madrid, Real Biblioteca, MSS. II-461; véase también Lope de Vega, *Comedias*, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Turner, Madrid, 1993, t. III, pp. 1-107.

VEGA CARPIO, Lope de, *El príncipe inocente*, BNE, MSS. 22.423; véase también *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (nueva edición)*, ed. Emilio Cotarelo y otros, RAE, Madrid, 1916, t. I, pp. 185-223; Lope de Vega, *Comedias*, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Turner, Madrid, 1993, t. I, pp. 59-140.

VEGA CARPIO, Lope de, *El soldado amante*, ed. Gonzalo Pontón, en Lope de Vega, *Comedias. Parte XVII*, Gredos, Madrid, 2018, t. I, pp. 419-642.

WEIGER, John G., *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*, CUP-SA, Madrid, 1978.

WILDER, Thornton, «Lope, Pinedo, Some Child-Actors, and a Lion», *Romance Philology*, VII (1953), pp. 19-25.

MILAGROS TORRES

---

## Lope o la alegría en el tablado: Eros, carnaval y primeros tanteos espectaculares en la comedia *El molino*

*Para Marcella Trambaioli,  
compañera de alegrías lopescas*

Partiremos de la idea siguiente: la sensualidad presente en el mensaje escénico encuentra su reflejo en la recepción por parte del espectador. La constatación parece evidente, pero conviene recordarlo. En la creación lopesca, el placer propuesto en el tablado, consecuencia de toda una poética basada en él, en el dar gusto, y recogida después en su *Arte Nuevo* (1609) por el dramaturgo [2006: 133], ha de encontrar una especie de reproducción, de reflejo verdadero, de renacimiento entre el público que contempla, que vive, por así decirlo, la comedia. Para alcanzar este objetivo, es indispensable que este placer encuentre una construcción particularmente eficaz y atractiva en el escenario. Lope anuncia así la convicción de Artaud:

Toute émotion a des bases organiques. C'est en cultivant son émotion dans son corps que l'acteur en recharge la densité voltaïque. Savoir par avance les points du corps qu'il faut toucher c'est jeter le spectateur dans de transes magiques. (Artaud, 1964: 163).

La alegría, el gozo, el goce, una intensa y rica sensualidad ocupan un lugar privilegiado en la producción del primer Lope e inundan buena parte del universo imaginario de sus comedias (Oleza 1981, Torres 1990, 1993, 1994a, 1994b, 1995), en particular de la que hoy nos ocupa, *El molino* (Vega

Carpio 1997)<sup>1</sup>, componentes de una dramaturgia que es consciente de la importancia de su labor. Un gozo basado en el artificio, como todo gozo artístico, pero bien afinado y que se manifiesta a varios niveles.

La puesta en espacio del universo rústico y pastoril permite abordar un conjunto de aspectos de la teatralización de lo villano cuyos motivos corporales son particularmente interesantes. En el marco de una dramaturgia corporalizada de los universos imaginarios, que es el marco que siempre ha presidido nuestra investigación –con una clara visión de las potencialidades espectaculares que tal dramaturgia implica– intentaremos ver cómo la teatralización del amor en el universo de los villanos, y de los nobles que los rodean, propone un espectáculo repleto de sensualidad que se brinda a las espectadoras y espectadores, a la recepción del público.

Así, examinaremos primero cómo la materialización teatral del goce y de la alegría, de la ligereza y el desenfado, es elemento esencial de la teatralización del amor campesino en sus aspectos corporales. Se trata de un teatro alegre y festivo: la expresión literaria y escénica del optimismo que se manifiesta en esta propuesta dramática es analizable. Pasaremos después al estudio de la metáfora y el símbolo sensuales. Aunque no podemos afirmar nada con carácter definitivo en lo que respecta a la recepción, es posible explorar en los textos el proyecto espectacular y las posibilidades de recepción de tal dramaturgia y la búsqueda de placer espectacular prevista por el dramaturgo

---

1 Citaré siempre por la excelente edición crítica de PROLOPE, indicando al final de la cita los números de verso, edición realizada por Patrizia Campana (Vega Carpio 1997), con quien comparto el adjetivo calificativo que dedica a la comedia en la primera página de su valioso prólogo: «deliciosa». Ver Arata [1989]; recordemos el magnífico regalo que nos hizo el añorado hispanista y amigo con su admirable trabajo sobre los manuscritos de la Biblioteca de Palacio.

para su público. Terminaremos contemplando brevemente algunos aspectos que conciernen a la coreografía y el movimiento escénico, en particular en el desenlace de la comedia.

La comedia *El molino*, de datación emocionante, probablemente anterior a 1593, pues es una de las más primerizas<sup>2</sup>, Lope es aún un veinteañero o treintañero cuando coge la pluma para escribirla, ofrece curiosamente un amplio espectro de propuestas espectaculares de enorme maestría y eficacia, ligadas a una sensualidad rústica, la que se desprende del universo descrito de manera sucinta en el condensado título, *El molino*, breve pero de enorme atractivo para el público, o para nosotros, lectores espectadores, que quedaríamos y quedamos suspensos ante la falta de adjetivos o de caracterizaciones que pudieran añadirse al sustantivo que anuncia la comedia (Reyes Peña 1993: 99-118, Granja 1989). La ambientación rústica y la influencia carnavalesca ya están hablando a toda una parte de los espectadores del corral, al vulgo más vulgo, para darle gusto puesto que paga, pero, curiosamente, este universo va a articularse con el universo contrario, por así decirlo, el integrado por el palacio y por los nobles, haciendo dialogar a lo largo de la acción corte y aldea.

La acción, muy resumida, es la siguiente: el conde Próspero es objeto de los celos del príncipe Arístipo. Enamorado de la duquesa Celia, el príncipe se entera de que esta vive un amor compartido con el conde. Después de un enfrentamiento entre los dos hombres, el conde tiene que huir; deja la corte y se hace molinero. Celia se queja al rey, quien promete protegerla pero está enamorado de la bella duquesa. Toda la obra es un vaivén constante entre el universo del molino, propicio al amor, a la

---

2 Campana precisa la datación de Morley y Bruerton, entre 1585 y 1595, argumentando con solidez y sosteniendo la hipótesis de que la pieza puede ser anterior a 1593 (Vega Carpio 1997: 1553, Morley y Bruerton 1963).

alegría, al gozo, al placer corporal, encarnados en Laura<sup>3</sup>, y la corte, de la que los personajes nobles parten hacia el molino para acceder al amor. El príncipe cederá al final. La boda será doble. En el universo del molino, Melampo y Laura, y en el cortesano, Próspero, cuyo nombre dejaba entrever un bello destino, y Celia. Ambos mundos, aunque separados, quedarán armonizados en el proyecto espectacular del desenlace.

### *El regocijo*

Cuando, tras el conflicto con Arístipo, el conde Próspero se hace campesino, aparece solo en el escenario, sumido en la tristeza:

Huyendo de mi linaje,  
sin caballo ni sin paje,  
vengo, y quiero que se queden,  
por ver si asconderme pueden  
este bosque y este traje.  
Que lejos de la ciudad  
sé yo que me van buscando,  
y con más seguridad  
aquí viviré llorando  
mi ausencia y mi soledad.

(vv. 754-763)

Inmediatamente, el universo del molino, espacio tradicionalmente erotizado, alegre y festivo, pero con una interesante polisemia que veremos progresivamente, surge en escena. Las acotaciones presentan a Laura, la hija del molinero, que juega

---

<sup>3</sup> Obsérvese, como Marcella Trambaioli señaló acertadamente en el debate, que el nombre de la molinera, Laura, es un nombre alto, noble, que sorprende en una campesina, lo que favorece en cierto modo simbólicamente sus juegos eróticos con el Conde, sustentando dramáticamente el acercamiento entre corte y aldea.

bromeando y tirándole salvado y harina a Melampo, ayudante del molino. Se trata, digámoslo de entrada, de elementos carnavalescos bien conocidos, de los cuales extraeremos más tarde los valores simbólicos. Cuando Laura ve al conde, enseñada le hace víctima cómica de su juego: «¡Hola! ¿Qué digo? ¡Señor!/ Qué lleno está de cuidado y qué faltó de color [...] (*Échale un puñado de harina o salvado*)» (vv. 795-797). La alusión al color, en particular, el color del molino, el blanco, con las connotaciones festivas que comentaremos más adelante, será recurrente en la comedia. El blanco, paradójicamente, cubre de color el rostro ya pálido del conde. Aquí, la burla sobre la palidez del conde acaba con la blancura aún más intensa de la harina, máscara cómica lanzada súbitamente a un rostro noble. Los signos del universo campesino comienzan a cubrir los cuerpos procedentes de la corte con el fin de transformarlos, como bajo el efecto de una especie de alquimia. Así, Noël Salomon destaca una valoración «positiva» del universo rústico en el referente extratextual, teatralizado en las tablas:

Le courant idéologique urbain et aristocratique de l'opposition entre la pureté villageoise et l'impureté citadine –développée, comme nous l'avons vu, tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle– est venue nourrir la «comedia» dès sa constitution à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. C'est là chose normale si l'on veut bien considérer que la «comedia», en tant que genre, s'explique, elle-même, par le développement urbain contemporain. La «comedia», vers 1600, ne peut s'abstraire de certaines conditions économiques, sociales ou techniques (hôpitaux vivant du produit des représentations théâtrales -installation des «corrales» –apparition d'un public, etc.), qui sont des conditions urbaines. Elle ne peut ignorer non plus le réel relâchement des mœurs qu'entraîne alors la centralisation de la vie politique et administrative à Madrid. L'accroissement démographique de la «Corte» a pour résultat, après 1606, date où la cour se fixe définitivement sur les bords du Manzanares,

un entassement et un mélange humain favorables à la perversion des valeurs traditionnels. [...] La «comedia» d'ambiance rustique s'alimente donc d'un courant de pensée très large, et de plus en plus puissant, lorsqu'elle met sur scène le thème de l'impureté urbaine. El coïncide avec la littérature satirique des mêmes années. Ce qui fait toutefois son originalité par rapport à cette littérature, c'est de ne point être uniquement négative et de proposer en contrepartie positive –conformément à la traditionnelle antithèse du *Menosprecio de Corte et alabanza de Aldea*– le motif de la pureté villageoise. (Salomon 1965: 222-223)

El espíritu de ligereza regocijada y de despreocupación que Laura transmite a su melancólico interlocutor llama la atención:

- LAURA Dos mozos tenía;  
pero fuese el otro día  
el uno a casarse.

CONDE ¿Ansí?

Y por mi mal. ¿De qué suerte?  
Porque por dalle la vida,  
gustó de darme la muerte.

CONDE El más firme amor. se olvida:  
no hay cosa en el mundo fuerte  
¿Pensastes casar con él?

LAURA Pensélo. [...]  
Ya no estoy como solía:  
¡cómo eso el tiempo atropella!  
Ya me alegro, taño y canto,  
ya no lloro ni estoy triste,  
ni de memorias me espanto,  
que mal el daño resiste  
la pura fuerza del llanto.  
¿No me viste cuál retozo  
con el uno y otro mozo  
tirándoles el salvado?

CONDE      Aunque lo busco prestado  
                   doy muestras de risa y gozo.  
                   (Mucho sabe una mujer,  
                   por más villana que sea,  
                   en materia de querer).      (vv. 870-906)

«Aunque lo busco prestado»: hermosa manera de invitar al espectador a una cierta distanciación, consciente de la naturaleza artificial pero terapéutica de la alegría y de la risa construida, teatral. La tirada no tiene desperdicio. Es reveladora del espíritu de alegría y goce despreocupados que inunda la comedia. Su materialización campesina adopta formas de una sensualidad sencilla, sensualidad en el sentido de goce material en general y de goce erótico en particular, regocijado y liberador que modificará la pena aristocrática y la transformará en goce generalizado. La comedia cómica, que transforma teatralmente la negrura de los sentimientos criminales del Príncipe, en luz blanca de flores y de harina, busca más bien la representación de la armonía alegre que la de la comicidad pura. La ausencia de gracioso, común en el primer Lope, salpica la comicidad entre los personajes, encarnando Laura y su gestualidad una buena dosis de ella. De larga tradición en la literatura pastoril y rústica, el verbo *retozar* es la clave de los actos placenteros que Laura propone. La pluralidad de los zagallos evocados por Laura –«con el uno y otro mozo»– forma parte igualmente de la atmósfera de la osada alegría erótica, carnavalesca, del molino. El traje campesino, de *labrador*, el universo cerrado, a parte, y libre a la vez, del molino, protegen a Martín, nuevo nombre del conde molinero, permitiéndole avanzar en su camino amoroso. La rueda del molino gira incansablemente, como la renovación amorosa, como el ciclo de las estaciones, como la vida, que se recrea a pesar de todo, despreocupada. El espacio teatral ha sido bien elegido; Lope le da sin cesar la ocasión de operar a diferentes niveles de la

construcción dramática, a través de una poética espectacular cuyos primeros tanteos están llenos de atractivos para un público ávido de belleza visual<sup>4</sup>. La expresión del goce sigue manifestándose a través de las imágenes; el texto poético se transformará más tarde en movimiento de grupo divertido y festivo. El viejo molinero expresa esta alegría en el palacio de la duquesa, describiendo la llegada de la primavera con imágenes en las que el blanco luminoso está presente de nuevo; gesto, color y olor dibujan y dan a probar al público una verdadera armonía sensual:

*Entra Leridano, viejo molinero*

VIEJO	¡Bien dirá agora nuesa ama que vengo por jubileo!
CONDE	¡Ah, nuesamo! ¿Que acá estáis?
VIEJO	Dadme, señora, esos pies.
DUQUESA	Casero, con bien vengáis, aunque ya se pasa un mes que en esta casa no entráis. ¿Cómo está el molino?

---

4 Tengamos en cuenta la revolución que constituye el teatro comercial, estable y profesionalizado para las gentes en ese final del siglo XVI y a lo largo del siglo XVII. Consideremos asimismo el altísimo analfabetismo y la dificultad del acceso para la mayoría a las imágenes librescas. La imaginación del vulgo sufría de falta de estímulos. El teatro está transformando la relación del público con el ocio y llenando un vacío de imágenes, de distracción, de evasión para gentes que tenían pocas ocasiones cotidianas de divertirse, a parte de las fiestas populares y religiosas. El ir al teatro abre una puerta de enorme importancia al disfrute popular de hombres y mujeres. Ni que decir tiene que, en lo que respecta a las mujeres, sujetas al espacio doméstico por imposición masculina, esta posibilidad de sociabilidad accesible y gozosa del corral y abierta a todas las que pudieran pagar la entrada, por mucho que estuvieran apretadas en la cazuela, está cambiando las cosas definitivamente (véase Rodríguez Cuadros 1998).

VIEJO

Bueno,  
que siempre besa sus manos;  
casa, huerta y jardín lleno  
de mil alhelíes tempranos,  
con todo su campo ameno.  
Mil almendros florecidos  
con los pimpollos abiertos  
de blanco y nácar vestidos  
tienen los ramos cubiertos  
que penetran los sentidos.

(vv. 2608-2624)

Encontramos una semejante teatralización de la alegría y del goce en *Las burlas de amor*, en la que se observa un pulso parecido entre lo villano y lo cortesano, con una interesante presencia del perfume en los preparativos del cumpleaños del rey y de la reina. Música y perfume: así es el decorado de la fiesta. El regocijo por un recién nacido en *Los amores de Albalino e Ismenia*, o los gritos y comentarios chuscos, junto con un enorme dinamismo cómico y movimiento escénico del grupo por el robo de un cabrito en *El Ganso de oro*, sin olvidar la mezcla interesantísima de elementos heterogéneos en los que se articulan alegría global que subyace en la pieza con una intensa comicidad paródica en torno a la quemadura de amor en *Belardo el furioso*.

### *Metáforas y símbolos sensuales*

Volvamos al inicio de la jornada primera de *El molino* cuando Laura se divierte tirando salvado y harina, primero a Melampo, después al conde. El gesto comienza a materializar uno de los múltiples juegos simbólicos y metafóricos que la pieza pone en escena. La atmósfera de alegría carnavalesca está marcada por el ademán festivo, bien conocido por el pú-

blico, ligado a las peleas jocosas de carnestolendas, que se hace provocación amorosa, erótica, por parte de Laura (Trambaioli 2006 y 2015, Torres 1992, 1993, 2016, 2020 y 2024)<sup>5</sup>.

Acabamos de hacer alusión a la importancia del color en la obra, a la importancia del blanco a varios niveles: blanco de harina, máscara cómica del conde que le protegerá de la mirada social; signo de disfraz, de inversión carnavalesca del rol social que el molino permitirá sin cesar a los cortesanos,

---

5 En los últimos decenios, los estudios sobre la representación de las mujeres en el teatro áureo, en sus múltiples y variados aspectos, que afectan tanto a la acción como a la caracterización del personaje, se han enriquecido notablemente. Remitimos a la lectora o al lector a nuestro trabajo «Libertad italiana ...», fruto de la ponencia pronunciada en el hermoso coloquio organizado por Marcella Trambaioli y Christophe Couderc en Vercelli y publicado en 2016, cuya síntesis bibliográfica recoge gran parte de nuestros trabajos sobre el tema. La relación entre comicidad y femineidad fue puesta magistralmente de relieve por Oleza, pionero siempre en la investigación sobre el primer Lope (Oleza 1994). La potencia cómica del personaje femenino, asociando belleza y risa, presente en *El molino*, una de las rotundas invenciones teatrales de Lope, será un recurso desarrollado posteriormente en obras fascinantes del primer Lope, como *La viuda valenciana*, *El lacayo fingido*, *Los donaires de Matico*, *El mesón de la corte*, *El maestro de danzar*, y que dará personajes y obras maestras de madurez, como la inolvidable Finea, de *La dama boba* (Torres 1992, 1998 y 2024). Lope otorga un poder nuevo, moderno, al personaje femenino y, en particular, a la dama, el poder de hacer reír, llevando por vías nuevas la imagen femenina heredada del petrarquismo y del neoplatonismo, que siguen presentes no obstante, coexistiendo con las nuevas caracterizaciones en los textos. Ver, entre otras, las novedosas e interesantes reflexiones de Marcella Trambaioli, que han abierto toda una vía de investigación, sobre las conexiones entre la moza de mesón Juana/ Elvira, cargada de gracejo burlesco y jocoso, con personajes altos, procedentes de la épica de amor, como «Angélica, Doralice, Anaxárete, Lucrecia y la griega Helena». O bien la articulación entre el sustrato procedente de la epopeya amorosa con la metáfora de la danza, que produce escenas cargadas de comicidad, en *El maestro de danzar* (Trambaioli 2015: 109 y 130; 2024). Ver asimismo Ferrer [1998] y Marion Andrés [2024: 275-278].

transformados en molineros para liberarse, para acceder al amor. Blanco de harina simbólica cuya dulce textura, asociada a la del salvado, invita al placer, al disfrute y al goce, frescos, inocentes y ligeros por definición, del juego. Aunque actúe de manera inconsciente en el público, este universo metafórico de origen carnavalesco está bien presente en todos los elementos que lo materializan en las tablas:

*Échale un puñado de harina o salvado*

- |       |   |
|-------|---|
| CONDE | ¡Que me ahogo, santo cielo!<br>¡Socorro! ¡Ayuda! ¡Favor!  |
| LAURA | No tengáis deso recelo,<br>despertad, buen labrador,<br>bajad los ojos al suelo.  |
| CONDE | ¿Y sois vos quien me ha burlado?  |
| LAURA | Sacudíos el salvado<br>y veréis quién os burló.   |
| CONDE | Si esa mano me tiró,<br>salvo estoy de mi cuidado.  |
| LAURA | ¿En salvado os ahogáis?<br>¡Cochino debéis de ser!  |
| CONDE | Mejor diréis en placer,<br>que el mucho que en veros dais<br>a todos puede exceder;<br>que a tanto bien es estrecho<br>el aposento del pecho. |
| LAURA | Sacudíos el salvado.  |
| CONDE | Conviéneme estar manchado<br>de la mano que lo ha hecho.  |
| LAURA | Sacudíos.   |
| CONDE | Bien estoy.<br>que yo sé que de esta suerte<br>más desconocido voy.   |

(vv. 805-826)

La acotación explícita, tanto como las implícitas, en la que el conde pide ayuda cómicamente, pues cree que se ahoga con la harina o el salvado, o las órdenes insistentes de Laura para que se sacuda el salvado, dejan claro el proyecto espectacular del dramaturgo, apoyándose el texto en el arte de los actores y en su proyección escénica<sup>6</sup>. La sensualidad de la escena sorprende por su refinamiento y por su delicadeza, incluyendo a la vez toques picantes tan del gusto de Lope: «¿En salvado os ahogáis?/ ¡Cochino debéis de ser!» La maestría poética del comediógrafo le permite asociar el juego antitético y paradójico *salvado (salvar)/ ahagar* a la alusión al cerdo y a su alimentación en la cual se ahoga por su glotonería. Contrapuntos bakhtinianos constantes, pues, entre lo alto y lo bajo, Bakhtine [1970], entre la elegancia noble y sublime y la rusticidad llena de encanto. El texto reenvía a un mundo imaginario sensual o erótico sugerido por el motivo bastante audaz del cerdo que come y que –suponemos– se frota feliz en su propia comida.

---

6 Por ello, y por todo lo que analizaremos a continuación, creemos rotundamente en la confianza del dramaturgo en los actores, quienes sabrían interpretar las escenas con arte y un gran margen de libertad. Recuerdo largas conversaciones al respecto con el admirado lopista Victor Dixon. La codificación teórica no podía impedir lo que sustenta la razón de ser del teatro mismo: que los cuerpos de los actores y actrices den vida a los textos en el escenario. Sin ello, toda hermenéutica textual y escénica, todo nuestro esfuerzo interpretativo, resultarían vanos. La totalidad de lo que estamos estudiando con minucia presenta un texto rico, plagado de ideas diversas en cuanto al proyecto gestual y espectacular, cuidadosamente preparado por el dramaturgo para que los actores pudieran lucirse y fascinar al público. De todos modos, por desgracia, no estábamos allí para contemplar lo que sucedía. La riqueza de ese proyecto espectacular lopesco, brindado a actores y actrices, explica en buena medida el éxito de la Comedia desde los últimos años del siglo XVI y, en este sentido, la dimensión espectacular inspirada en buena medida por la la *Commedia dell'Arte*, unida a un texto literario de calidad, fue decisiva (Torres 1994a, Rodríguez Cuadros 1998, II).

La presencia del significante «retozar», que vendrá un poco más tarde en el diálogo, es latente. La comicidad del término «cochino» ligada a su significado literal, y a la alusión a la vida rústica, no deja de sugerir connotaciones erótico-cómicas que harían muy probablemente las delicias del público.

La clave semántica de la pieza se encuentra en el término indicado en el título, extremadamente simple y revelador, *El molino*. La significación sexual del verbo moler, está atestiguada constantemente en la poesía tradicional y, por consiguiente, el juego que se construye en torno al universo del molino debía de ser particularmente bien recibido por el público. Juego que se dirige, evidentemente, a actores verdaderamente profesionales, cuyo trabajo espectacular se vio notablemente enriquecido por los cómicos *dell'Arte* en España, como ya se ha dicho (Torres 2016: 37-56). En realidad, la red metafórica que la pieza propone, parte de este núcleo sustantivo y verbal: *molino-moler* a partir del cual, y para el cual, Lope crea un espacio teatral al principio, para después desarrollar el juego espectacular propuesto en el texto a los actores, a la manera de un árbol cuyas hojas y ramas parten de un tronco nacido de una sola raíz. Es fascinante imaginar, contemplando solo el resultado artístico, el proceso de creación teatral lopesca, a menudo a partir de un motivo, sí, extremadamente denso, pero también extremadamente reducido. Así, el espacio teatral central, el molino, se carga de significaciones metafóricas con respecto al otro espacio en cuestión, la corte, de la que la comedia parece huir al principio, para integrarla después en la transformación armoniosa operada por el espacio de los molineros. Los diferentes matices simbólicos de este espacio metafórico de la construcción del amor, serán desarrollados por los diferentes accesorios o elementos visuales de la puesta en escena –salvado, harina, sacos, flores blancas textuales y susceptibles de aparecer en el escenario, sin duda elementos

metonímicos para designar el decorado— o bien por la oposición constante que la pieza utiliza de modo espléndido: *trajes cortesanos/ trajes rústicos*. A parte de la función teatral como disfraz necesario al enredo, el traje rústico cumple su función liberadora, en perfecta consonancia con el tópico antiguo, el menosprecio de corte y alabanza de aldea, paradójico a la vez si tenemos en cuenta la connotación popular no siempre positiva del molino, que veremos más adelante. La alquimia del traje rústico es signo de metamorfosis cargada de frescura y claridad con respecto al conflicto amoroso y social.

Augustín Redondo analizó en un trabajo memorable de 1989 la tradición folklórica de los motivos del molino, del molinero y de la molinera, así como sus manifestaciones literarias en los textos españoles de los siglos XVI y XVII. Constatamos la elaboración literaria que el Fénix opera en su comedia para transformar un universo referencial tradicionalmente connotado negativamente, en espacio literario que ejerce una influencia benéfica y cargada de armonía sobre el universo cortesano. Veamos la mala fama del molino en la tradición folklórica española:

Envuelto en un ruido infernal (el de la rueda y las muelas), muy concurrido y por ello frecuentado por mujercillas, centro de comentarios y de hablillas, el molino, a la par que el horno, tenía muy mala fama. Bien lo subrayan varios refranes:

«Ni horno ni molino tengas por vecino»

«Guarte de molino por confín y de puerco por vecín»

De la misma manera, el molinero era un personaje malvado y ladrón. Verdad es que tenía mala reputación, pues se le acusaba de quedarse con más grano de lo que merecía su trabajo (la maquila). (Redondo 1989: 183-191, 183)

El juego de palabras en torno al salvad o es solo uno entre tantos, alrededor de los cuales se construye la pieza, y que no cesan de recordar su fuente posible, una letra tradicional,

analizada por Damien Saunal y publicada en *Flor de varios romances* en 1593: «parecéis molinero, amor, y sois moledor» (1963: 297-318, 309 y 311). Si el hallazgo de Saunal merece toda nuestra admiración, creo que es importante insistir en el hecho de que el mérito fundamental de Lope estriba en haber sabido teatralizar la fuente, tal y como ocurre, por ejemplo, de modo llamativo en *El acero de Madrid*; haber sabido dar substancia teatral, con sus símbolos visuales, sus accesorios, sus gestos metafóricos, sus movimientos colectivos festivos (Torres 2024 y 2025). Las obras teatrales piden un análisis profundo de los elementos materiales, corporales, escénicos que constituyen su naturaleza dramática. El estudio de las fuentes de inspiración es un primer paso, interesante y necesario, pero la fuente no explica por sí sola el funcionamiento interno de la comedia.

El crítico omite el significado sexual de moler, dominante en la obra. Veamos algunos ejemplos tomados de la poesía tradicional, en particular de *seguidillas*:

Cuando vuelve los ojos  
la mi morena,  
es señal que el culito  
no muele arena.  
[...]

Cuando vuelve los ojos  
la mi morena,  
es señal que no muele  
el molino arena. (Alzieu, Jammes, Lissorgues 1984: 133)

Analicemos la escena cubierta de una nube de polvo blanco cuando Laura se divierte tirando harina a su compañero y al conde. La dulce textura de los elementos simbólicos forma parte, como decíamos, de la sensualidad sugerida por los versos. El tacto, el contacto entre los cuerpos –pecho y brazos–

serán utilizados con viva inteligencia escénica a través de la simple y desenfadada invitación de Laura a un abrazo enharinado, haciendo el juego de Laura cada vez más erótico:

LAURA      Más me agrada tu capote  
                lleno de harina y salvado  
                que su sayo ajironado  
                de damasco y chamelete.  
                ¡Pégame toda esa harina  
                en aqueste pecho y brazos  
                mi alma con dos abrazos!  
CONDE        ¡Gracia tienes peregrina!

*Abrázanse*

(vv. 1158-1165)

Las escenas en que el abrazo se produce en escena son numerosas. La que representa el reencuentro del conde con la duquesa, tras un mes de ausencia, insiste particularmente en las posibilidades gestuales del estrecharse entre los brazos los actores y actrices, uno de los gestos más eficaces de la primitiva espectacularidad erótica lopesca, que seguirá estando presente a lo largo de toda su producción y simbolizando en muchos casos disposición al don erótico total (Torres 1990, 1992: 319-321). En este caso, el choque entre el cuerpo del conde, el rostro en particular, cubierto de harina, y el porte noble de la vestimenta de la duquesa, vuelve la imagen aún más atractiva, pues es emblemática del conflicto social y amoroso que sostiene la obra. Por otra parte, la escena tiene el mérito teatral, recurrente en Lope, de interrumpir el contacto entre los cuerpos por la llegada de otro personaje, lo que crea un suspense, o un movimiento y una real confusión escénica:

CONDE        ¿Es tu rostro este que veo?  
                Aunque con máscara vengo  
                de la harina que tengo,  
                Próspero soy.

DUQUESA	Yo lo creo, pues tus palabras siúaves a más que esto me han traído, del dulce hechizo vencido con que enamorarme sabes. Mi alma se determina a darte dos mil abrazos.
CONDE	¡No aprietas tanto los brazos, que te pegarás la harina! ¿Qué traes, que no te aprieto, por mucho que lo procuro?
DUQUESA	Traigo ya el pecho más duro, que está cubierto de un peto? [...]
CONDE	¿Adónde estás? Donde puedo ver desde lejos tu lumbre. [...]
LAURA	Por estar en lo que es tuyo, que al fin estoy en sagrado, tu molino me ha guardado, que soy molinero suyo.
CONDE	(vv. 1562 -1594)

Michèle Gendreau destacó con acierto el doble aspecto que sustenta la teatralización lopesca del universo de los molinos y de los molineros en *El molino* y en *San Isidro Labrador de Madrid*: «La idealización lírica de los molineros aparece a la vez rica de delicada estilización y fundada en realidad» (Gendreau 1981: 795).<sup>7</sup>

---

7 Gendreau recuerda muchas referencias tradicionales en torno al juego *molinero-moler*, con sus connotaciones sexuales, en particular, la muñeira «Molinero soís, amor, y soís moledor», con sus variantes, o el villancico del Cancionero de Juan de Molina (1527) «Muelo molinico,/ molinico de amor/ que no puedo moler non», con la glosa que introduce la metáfora del agua: «Molinico muy penado/ de las aguas de amargura...».

Encontramos una hermosa ilustración de esta estilización en la tirada que el Conde dirige a la Duquesa alrededor del motivo reelaborado del molino de amor; observemos el refinamiento de las palabras del Conde:

DUQUESA ¿Cómo mi bien, has sufrido  
trabajo tan ordinario?  
CONDE Poderoso fue el contrario,  
pero el amor le ha vencido.  
Y es molinero el amor,  
que también dentro del pecho  
un molino tiene hecho  
para moler mi dolor.  
La piedra del pensamiento  
con el agua de mis ojos,  
moliendo trigo de enojos  
hace harina de tormento.  
De aquesta se cuece el pan  
del dolor que me sustenta,  
que cuando más me alimenta  
es cuando menos me dan.  
Y ofreciéndose ocasión  
vino a verte, y me atreví  
porque estaba ya sin ti  
sin fuerzas el corazón.

(vv. 1598-1616)

El término «enharinar», tan presente en la tradición folklórica carnavalesca y en la poesía tradicional, cobra materialidad y vida en el tablado: «Déjeme cerner mi harina/ no porfié déjeme/ que le enharinaré» (*Romancero General*). El verbo utilizado por Gendreau, «remozar», es particularmente adecuado, pues recuerda ella que el gesto carnavalesco se ve como «remozado» por su «transposición dramática» (Gendreau 1981: 795). Es sin duda la multiplicación de casos en torno a este tipo de fenómeno lo que explica en buena medida el éxito de la propuesta lopesca en general y de su juventud en particular.

La fuerza simbólica de tal gesto, existente fuera del escenario, es doblemente significativa. El gesto, como recuerda Redondo, está perfectamente documentado:

El carácter erótico y diabólico del universo de la molinera está presente en las festividades de Carnestolendas.

Sabido es que el Carnaval, fiesta «primaveral» de renovación del hombre y del mundo, permitía, gracias a disfraces y máscaras, una expansión que se traducía por comidas y bebidas abundantes, así como por el recrudescimiento de la actividad sexual en el marco de un breve período de inversión. Pues, durante los tres días que correspondían al paroxismo de los festejos carnavalescos se tiraba harina sobre la gente, y ante todo sobre las mujeres. Este rito está perfectamente documentado en la España de los siglos XVI y XVII –y en los demás países de Europa también–. Se trata de un rito de fertilidad y abundancia en que la harina, sustancia regeneradora por excelencia, es el elemento básico.

Por otra parte, en ciertos Carnavales salían los molineros enharinados arrojando harina, como verdaderos símbolos de renovación (Redondo 1989: 183-191 y 183).

Caro Baroja documenta estas cuestiones abundantemente en diferentes ocasiones y lugares, en fiestas de boda, con máscaras tradicionales como «zamarrones» y «botargas». En Galicia los mozos tiraban salvado en el domingo *fareleiro*, sobre todo a las mozas, y ayudándose de fuelles, lo que multiplicaba el barullo y el alegre caos regenerador del Carnaval. A veces, el salvado era sustituido por ceniza, lo que recuerda exactamente el universo imaginario contrario, el de la muerte y abstinencia asociado al miércoles de ceniza que sigue al Carnaval:

Dos actos muy característicos del Carnaval, el de correr gallos, y el de arrojar harina y salvado, se encuentran en otras fiestas del año, sobre todo el primero: en cuanto al segundo, parece que ha de relacionarse con lo que se hacía con ocasión de los festejos de la boda, en los que no hay que olvidar tampoco que salían máscaras de aspecto tradicional, como “zamarrones” y “botargas” [...].

El archero Cock consideraba que arrojarse harina, nieve en los sitios fríos y naranjas en Andalucía era propio de la gente baja. Ya se ha visto antes que lo de arrojar salvado es en Galicia cosa propia del Domingo de Septuagésima, que se llamaba “Domingo fareleiro” por lo mismo. Los mozos llevaban sacos de salvado y aún de harina para echárselo a las mujeres, sobre todo a las mozas. También se utilizaban fuelles para arrojarlo. A veces, el salvado era sustituido por la ceniza, “borralla”, habiendo máscaras que se llamaban “borralleiros” por ir cargadas de esta sustancia (Caro Baroja 1983: 75)<sup>8</sup>.

Redondo recuerda la doble impresión cómica e incómoda, inquietante del molinero enharinado, duplicidad experimentada por el propio Don Quijote, quien exclama de manera significativa: «Mira que de malandrines y follones me salen al encuentro: mira cuántos vestiglos se me oponen; mira cuántas feas cataduras nos hacen cocos [...】. Redondo [1989: 184].

### *Armonía final*

El desenlace coral de la comedia, y en particular la acotación final, da cuenta de la doble boda que separa y armoniza a la vez los dos mundos que dialogan en la acción, corte y aldea, y coreografía el movimiento escénico festivo que cierra la acción, cuidando en el proyecto espectacular previsto por el dramaturgo el canto y la música, y poniendo en las tablas una letra tradicional, «*Esta novia se lleva la flor, / que las otras no*»<sup>9</sup>.

8 Márquez Villanueva asocia todo lo dicho al universo del horno y de las panaderas: «no resulta extraño contemplarlos [los cereales en occidente] como un campo semántico erotizado a fondo desde el grano y la espiga hasta el horno, igual que todo lo relativo al pan» (Márquez Villanueva 1988: 247-269, 253 y 254).

9 Vaya mi agradecimiento y admiración a Gaston Gilabert. Ver sus valiosos trabajos sobre música, poesía y teatro, en particular Gilabert [2021: 188-225].

Contemplemos y escuchemos el hermoso cierre de la comedia,  
lleno de encanto poético y de alusiones jocosas y eróticas:

*Sale la Duquesa embozada y vestida a lo villano, y el molinero viejo, y los desposados, y el Conde con alguna gente, y salen cantando los del molino*

- |        |   |
|--------|---|
| CANTAN | Esta novia se lleva la flor,<br><i>que las otras no.</i><br>Bendiga Dios el molino<br>que tales novias sustenta.<br>Muelan su harina sin cuenta,<br>a costa de tal padrino.<br>Estas muelen de lo fino,<br>del trigo que muele amor<br><i>que las otras no.</i> |
| REY    | ¡Muy bueno es esto, por Dios!<br>¡Gentil agüero y fortuna!<br>¿Esta novia no era una?<br>¿Cómo agora vienen dos?  |
| VIEJO  | Eran almendras paridas<br>las que estas huertas criaban,<br>que en una cáscara estaban<br>dos desposadas metidas.<br>Melampo y Martín se casan<br>Con las dos que son mis hijas,<br>pues honras y regocijas<br>la boda.   |
| REY    | ¡Qué cosas pasan!<br>Este villano es discreto,<br>y viendo que soy padrino,<br>no haya mozo en el molino<br>que no le casa en efeto.  |
| VIEJO  | No quiero mucho, señor,<br>pues tenéis de dar remedio;<br>poneos los dos en medio   |

	y recebid su favor.
	En fin, señor, ¿qué gustáis
	que se hagan estas bodas
	con grande alegría todas?
REY	y otras muchas que traigáis.
MELAMPO	¿Vuestra palabra real obligáis, justo o injusto, a no recibir disgusto?
REY	¡En mi vida he visto tal! Digo que sí.
VIEJO	Esto es hecho. Venga un clérigo que os case.
	(vv. 2880-2918)

### *Conclusiones*

1. Nos encontramos ante una poética teatral nueva capaz de aglutinar muchos elementos diferentes procedentes de ámbitos y fuentes diversas: el folklore, la poesía tradicional, las costumbres, la música, y todo ello encuentra su lugar en una fórmula poliédrica capaz de dar gusto a todos los presentes en el corral, teniendo muy en cuenta varios niveles de recepción y preparándolos cuidadosamente. Prística sencillez y complejidad creativa se dan la mano.
2. La presencia funcional triunfante del regocijo, del goce, del gozo responde al principio de placer bien teorizado en 1609, cuando ya había dado resultados más que satisfactorios en la praxis lopesca. De modo más profundo, filosófico, conceptual, existencial, alguien que teatraliza con tanta intensidad el regocijo individual y colectivo, es alguien que conoce muy bien la otra máscara, el abismo trágico que él llevó a las tablas con igual maestría. Podríamos hablar de una eficaz poética de la ligereza, como principio ético y estético, que inspira nuestra pieza en su totalidad.

3. En *El molino*, es la mujer la que toma la iniciativa de enharinar a los hombres, a manera de juego y de provocación erótica, lo que no sorprende en Lope, y sobre todo en el primer Lope, aunque no solo, a quien complace dar a las mujeres este papel dominante en los juegos de seducción, salvado y harina siendo símbolos metonímicos y metafóricos de la actividad del molino y de su amplísima connotación. La luminosa gestualidad de la comedia, ligada especialmente a la representación de lo femenino, aunque no solo, será una de sus riquezas más significativas.
4. La dignificación de lo villano, que sustenta *El molino*, de marcada espectacularidad cómica, de ligera comicidad primera, que no excluye la densidad, será una línea de fuerza creativa que seguirá inspirando posteriormente la obra teatral de Lope y que dará cumbres dramáticas como *El villano en su rincón*, *Peribáñez* o *Fuenteovejuna*, entre otras obras maestras, penetrando el tema en estas dos últimas la textura trágica. La complejidad creciente de la oposición corte/aldea llegará a su culmen, en nuestra opinión, en *La serrana de la Vera*, de Vélez, fiel seguidor de los pasos del maestro (Torres 2025).
5. Los encuentros entre el conde y la duquesa son posibles gracias al enharinamiento efectuado por Laura y gracias al disfraz de molinero. Celia aparecerá al final vestida de villaña y rodeada de gentes del molino, para casarse con su enamorado el conde. La harina es el símbolo visual, que rompe y amplia la connotación del blanco asociado a valores altos provenientes del petrarquismo, y lo lanza a la conquista de mensajes cromáticos más sensuales, llanos y universales, que se esparcen por todas las capas sociales, terminando por espolvorear la comedia con su efecto erótico.

## Bibliografía

- ALZIEU, Pierre, Robert JAMMES, Yvan LISSORGUES, coord., *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1984.
- ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (Siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Giardini, Pisa, 1989.
- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double, Œuvre complètes*, vol. IV, Gallimard, Paris, 1964.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard-Tel, Paris, 1970.
- FERRER, TERESA, «*La viuda valenciana* de Lope de Vega o el arte de nadar y guardar la ropa», *Cuadernos de Teatro Clásico* X, ed. J. Mª Díez Borque, Madrid, 1998, pp. 215-231.
- GAVELA, Delia, «Perfilando géneros: algunas comedias urbanas del primer Lope», en ed. F.B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y G. Gómez Rubio, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2005, pp. 303-317.
- GENDREAU, Michèle, «Los molineros en las comedias de Lope: fuentes tradicionales y creación teatral», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Edi-6, Madrid, 1981, p. 791-797.
- GILABERT, Gaston, *El encanto de los dioses. Mito, poesía y música en el teatro de Lope de Vega*, Editum Signos, Murcia, 2021.
- GRISWOLD MORLEY, S., COURTNEY BRUERTON, Y., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1963.
- GRANJA, Agustín de la, «Cosme, el que carteles puso. A propósito de un actor y su entorno», en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, Universidad de Granada, Granada, II, 1989, pp. 91-108.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «Pan ‘pudendum muliebris’ y *Los españoles en Flandes*», en ed. Joseph V. Ricapito, *Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman*, Louisiana State University - Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 1988, pp. 247-269.

- MARION-ANDRÈS, Claudine, «Y Lope... creó la dama graciosa», en ed. Milagros Torres y Philippe Meunier, «*¡Qué graciosos desvaríos!*». *Modernité de la Comedia Nueva. Dramaturgie et personnage féminin*, Garnier, Paris, 2024, p. 275-295.
- CARO BAROJA, Julio, *El Carnaval*, Taurus, Madrid, 1983.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, III (1981), pp. 153-223.
- OLEZA, Joan, «Alternativas al gracioso: la dama donaire», *Criticón*, 42 (1994), pp. 35-48.
- SALOMON, Noël, *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega*, Féret et fils, Bordeaux, 1965.
- REDONDO, Augustin, «De molinos, molineros y molineras: Tradiciones folklóricas y literatura en la España del Siglo de Oro», *Revista de folklore*, XCVII (1989), pp. 183-191.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «Los carteles de teatro en el Siglo de Oro», *Criticón*, L (1993), pp. 99-118.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Castalia, Madrid, 1998.
- SAUNAL, Damien, «Intérêt, source et date de la *Comedia del Moliño*», *Bulletin Hispanique*, LXV (1963), pp. 297-318.
- TORRES, Milagros, «Algunos aspectos del erotismo en el primer teatro de Lope», *Edad de Oro*, 9 (1990), pp. 323-333.
- TORRES, Milagros, «Métaphores corporelles et corps métaphorique dans *El maestro de danzar* (1594) de Lope de Vega», ed. Augustin Redondo *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Publications de la Sorbonne-Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1992, pp. 311-323.
- TORRES, Milagros, «Trois masques pour Leonarda: voir est toucher dans *La viuda valenciana*», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 29-2 (1993), pp. 37-50.

TORRES, Milagros, «El cuerpo del gracioso : comicidad bufonesca y modos de actuación en *Los muertos vivos* de Lope», *Criticón*, 60 (1994a), pp. 49-60.

TORRES, Milagros, «El miedo cómico a la mujer en el primer teatro de Lope : *El galán escarmentado*», en *L'individu face à la société: quelques aspects des peurs sociales*, ed. A. Redondo y M. Vitse, PUM, Toulouse, 1994b, pp. 111-122.

TORRES, Milagros, «Erotismo mesonil en *El mesón de la Corte* y *La noche toledana*, de Lope de Vega», en *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*, ed. L. López Baralt y F. Márquez Villanueva, Publicaciones de Nueva Revista de Filología Hispánica VII-El Colegio de México, México, 1995, pp. 439-459.

TORRES, Milagros, «Reír de mujeres. Más gérmenes de la comicidad en el primer teatro de Lope: lo femenino, lo grotesco y lo híbrido. (Primera parte)», en *Teatro español del Siglo de Oro: teoría y práctica*, ed. C. Strosetzki, Vervuert / Iberoamericana, Frankfurt am Main / Madrid, *Studia Hispanica*, 7, 1998, pp. 355-369.

TORRES, Milagros, «Libertad italiana y triunfo escénico de las mujeres en el primer teatro de Lope: *Los donaires de Matico* y *El lacayo fingido*. «Reír de mujeres» (Segunda parte)», en *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVII)*, ed. C. Couderc y M. Trambaioli, Presses Universitaires du Midi, Toulouse, *Anejos de Criticón*, 2016, pp. 37-56.

TORRES, Milagros, «Finea en la más alta esfera: el protagonismo híbrido de la dama graciosa en *La dama boba*», en *Qué graciosos desvaríos*, publicación del Seminario Modernidad de la Comedia, ed. M. Torres y P. Meunier, Garnier, Paris, 2024, pp. 123-141.

TORRES, Milagros, «Del desván a la carbonera: metamorfosis domésticas en la Comedia áurea (Lope y Cervantes)», in *La representación de los lugares de paso en la literatura áurea*, en ed. Philippe Meunier et Isabelle Ibañez, *Criticón, Anejos de Criticón*, 2020, pp. 181-194.

TORRES, Milagros, «Danser, écrire, aimer: leçons métaphoriques dans deux *comedias d'apprentissage* de Lope de Vega (*El maestro de danzar* et *El Dómine Lucas*) », en *Frontières du théâtre, Mélanges offerts à Daniel Mortier*, ed. C. Foucier y A. Ferry, Garnier, Paris, 2019, pp. 105-125.

TORRES, Milagros, «Bellezas de la opilación: Eros, barro, fisiología y dramaturgia en *El acero de Madrid*», en Concours 2025, C. Marion-Andrès (éd.), décembre 2024, *Publications numériques de la Société des Langues Néo-Latinas*, Complément au n° 411. [https://neolatines.com/slNL/wp-content/uploads/complement\\_411\\_SLNL.pdf](https://neolatines.com/slNL/wp-content/uploads/complement_411_SLNL.pdf). Consultado el 1 de abril de 2025.

TORRES, Milagros, «Poesía, femineidad y dramaturgia en *El acero de Madrid*», conferencia organizada por M. Zerari, preparación a la Agrégation de español, Sorbonne Université, 8/02/2025, en prensa.

TORRES, Milagros, «*En la muralla del sueño*: la espectacularidad masculina en *La serrana de la Vera*, de Vélez», en *El personaje masculino en la Comedia Nueva: una trayectoria problemática*, ed. P. Meunier y C. Marion-Andrès, Garnier, Paris, en prensa.

TRAMBAIOLI, Marcella, «El protagonismo femenino en la épica de amor de la comedia urbana lopeguésca», en *Texto, códice, contexto, recepción. Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega (en memoria de Stefano Arata)*, ed. M. Trambaioli, Libreria dell'Università Editrice, Pescara, 2006, pp. 157-173.

TRAMBAIOLI, Marcella, *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*, Visor Libros, Madrid, 2015.

TRAMBAIOLI, Marcella, «La madre en la comedia de ambientación urbana de Lope de Vega», en *La madre en el teatro clásico español*, ed. L. García Lorenzo, Fundamentos, Madrid, 2012, pp. 57-91.

TRAMBAIOLI, Marcella, «Dale un bofetón ella», *Hipogrifo*, 7.1 (2019), pp. 421-437.

TRAMBAIOLI, Marcella, «La modernidad de *El perro del hortelano*», en ed. Milagros Torres y Philippe Meunier, «*¡Qué graciosos desvaríos!*». *Modernité de la Comedia Nueva. Dramaturgie et personnage féminin*, Garnier, Paris, 2024, pp. 67-84.

VEGA CARPIO, Lope de, *El acero de Madrid*, ed. S. Arata, Castalia, Madrid, 2000.

VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. E. García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2012.

VEGA CARPIO, Lope de, *El molino*, ed. P. Campana, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, Lleida / Barcelona, 1997, 3 vols, III, pp. 1547-1686.

MARCELLA TRAMBAIOLI

---

La gestualidad de la actriz en el teatro lopesco, es decir:  
«la que tiene con deshonra el oficio de agradar»<sup>1</sup>

En las comedias todas de los públicos teatros, que son la materia de disputa, representan mujeres que suelen ser de pocos años, de no mal parecer, profanamente vestidas, esquisitamente adornadas con todos los esfuerzos del arte de agradar, haciendo ostentación del aire, del garbo, de la gala y de la voz, representando y cantando amorosos, halagüenos y afectuosos sentimientos; y en los bailes y sainetes pasándose a más licenciosos y aún desenvueltos desahogos. Son mugeres en quien el donaire es oficio, el encogimiento culpa, el desahogo primor, el agradar logro y la modestia inhabilidad. La profesión, al paso que las infama las facilita, porque el mismo empleo que las saca a la publicidad del teatro a hacer ostentación de todo lo atractivo [sic], sin demasiada temeridad persuade no será honradísima en el resistir la que tiene con deshonra el oficio de agradar.<sup>2</sup>

---

1 Este artículo se enmarca en el PRIN 2022, proyecto *Early Modern Spanish Theater (1570 - 1700): Textual Transmission, European Circulation, New Digital Resources* (2022SA97FP), financiado por la Unión Europea-Next Generation EU, Misión 4 Componente 1 CUP E53D23014180006.

2 «Discurso», en Cotarelo y Mori [1997:355a]; de hecho, son incontables los pasajes como el de Guerra en la bibliografía relativa a las controversias teatrales del Siglo de Oro; citemos al azar dos ejemplos más; el primero es del jesuita Pedro de Guzmán, en *Ibidem*, p. 350: «Las mujeres que en sus compañías llevan, las pinta el Espíritu Santo en aquella de los proverbios: *una mujer compuesta y afeitada, aparejada para engañar almas, parlera (que eso quiere decir farandulera, a fando)*»; el segundo es de Alfonso de Andrade, también jesuita: «las representaciones deshonestas con que las mujeres afeitadas y libres incitan a los

Con estas palabras fray Manuel Guerra en su momento censuraba la actuación de las actrices en los corrales de comedias, subrayando que la misma esencia de su papel principal, es decir, el de jóvenes damas enamoradas, es causa de su perdición, conforme a su intransigente mirada moralizadora. Desde luego, dicha opinión la compartían todos los opositores del teatro que no aceptaban la presencia escénica femenina que se había impuesto en los teatros españoles gracias al ejemplo de las cómicas italianas de la *commedia dell'arte*,<sup>3</sup> por el interés malsano que podía suscitar en el público masculino y por el mal ejemplo que ofrecía a las damas que asistían a las representaciones.

Por cierto, la reprimenda de Guerra pasa por alto cuestiones candentes como la de la dama vestida de hombre, resorte trillado y muy del gusto de los espectadores que dejaba divisar el ‘talle’ y la forma de las piernas de las actrices que llevaban calzas,<sup>4</sup> la de las damas que enamoran a otras mujeres<sup>5</sup> o la del personaje femenino «medio desnudo», tal como aparece evocado en algunas acotaciones, aunque Rodríguez Cuadros explica que «“desnuda” se tomaba en su acepción de “muy mal vestido e indecente” en términos puramente materiales» [1998:47]. A manera de ejemplo, podemos mencionar la indicación escénica con la que comienza la jornada segunda de *Progne y Filomena*,

---

hombres y despiertan los apetitos, y juntamente enseñan las trazas y marañas de la escuela de Cupido para ejecutar sus deseos y mueven eficazmente con los malos ejemplos que representan» [he modernizado la grafía].

3 Falconieri [1957:75], a propósito de la compañía *I Confidenti*, dirigida por Drusiano Martinelli, que llegó a España en 1587, apunta: «Esta compañía tiene, para la historia del teatro español, la importancia de haber iniciado las gestiones de permiso para la aparición de mujeres sobre el tablado».

4 Rodríguez Cuadros [1998:54]: «Las actrices, en una operación transgresiva [...] usarán del travestismo masculino para evidenciar la silueta de su cuerpo, desprendida la ocasión de los flotantes ropajes de basquiñas y guardainfantes».

5 Cfr. Ferrer Valls [2003].

tragedia de Rojas Zorrilla: «Sale Filomena medio desnuda con una luz y una espada en la mano, y Progne con otra luz».<sup>6</sup>

De entrada, es preciso reconocer que a partir tan solo de los textos dramáticos, es decir, lo único que tenemos a disposición, es arduo identificar a ciencia cierta los ademanes y los gestos que debieron escandalizar a los moralistas y, por el contrario, gustar, a la vez, tanto al público masculino, como a las mujeres que podían sublimar sus propias frustraciones en lo que las actrices se podían permitir hacer en el tablado.<sup>7</sup> Con todo, sí se pueden espigar situaciones morbosas en la última de las acepciones recogidas por *Autoridades*: «que manifiesta[n] inclinación al morbo», conforme a las coordenadas ideológicas de la época, vinculadas a los tipos dramáticos femeninos que debieron formar parte del repertorio histriónico de las farsantas en relación con la edad y estatus de los mismos, a saber: la dama, la criada, la madre o dueña y la vieja celestinesca conformada sobre el paradigma de la tragicomedia de Fernando de Rojas.

En las páginas que siguen, intentaremos trazar un repertorio de ademanes ‘morbosos’, espigando algunos ejemplos significativos sacados, en gran parte, del corpus dramático del joven Lope de Vega, además de unas piezas de su madurez, especialmente adecuado para el tema que estamos abordando. En concreto, analizaremos unas comedias de ambientación urbana que unen el tono festivo a los enredos amorosos. A propósito de los primeros, recordemos con una verdadera

6 Rojas Zorrilla, *Progne y Filomena*, p. 494, v. 1044acot.

7 Profeti [1989:488-489], refiriéndose a una intervención censoria de Fray Gaspar de Villaroel, apunta: «non solo è perniciosa la rappresentazione “en estas comedias [de] torpes amores con tanta viveza de acciones y afectos, con tanto atractivo de luxuria, por el adorno, hermosura, bizarria y donayre, por los bayles y canciones amorosas”, ma perfino la lettura: “donzellas muy castas por aver assistido a las comedias, o leídolas en sus casas, han caído en graves pecados de que estavan antes muy agenes”».

especialista de dicho repertorio, es decir, Milagros Torres, que:

Muchas de las obras del primer teatro de Lope parecen hacer un claro elogio del goce vital, del goce físico, de la fiesta, de una cierta intrascendencia, del juego momentáneo, de la seducción. Son obras fundamentalmente cómicas en las que el *placer*, en un sentido amplio, tanto sexual como vital aparece como motor de la acción [1990:323].

En todo caso, la propia Torres, en otro lugar especifica que «nada podemos afirmar rotundamente en estos terrenos de la representación gestual realizada por los actores», si bien admite que ciertas metáforas y expresiones maliciosas del texto dramático «no se podrían representar sin los movimientos y gestos adecuados que permitieran crear la necesaria complicidad con el público» [1995:449]. De manera que, aun consciente de que se trata de un terreno resbaladizo, en las páginas que siguen intentaré aislar unas situaciones tópicas en que los gestos de las actrices debieron de responder especialmente a la desfachatez subrayada por Guerra y los demás moralistas.

### *Las ferias de Madrid (1586-1588)*

Sabido es que las damas de la etapa primeriza del Fénix son muy desenvueltas, ya que se dejan involucrar en situaciones de seducción que tocan tanto al erotismo como al materialismo que las lleva a connotarse como mujeres pedigüenas. *Las ferias de Madrid*, una de las comedias más antiguas conservadas, nos ofrece mucho material al respecto, puesto que, según apunta certeñamente Torres [1990:325], su acción dramática gira en torno a un «galanteo frívolo» y los móviles de los personajes son «los de la realización del disfrute». Por lo mismo, los ademanes y movi-

mientos de las farsantas, tanto las que actúan como nobles como las que encarnan a sus criadas, no pueden dejar de ser alusivos al juego de la seducción e incluso al erotismo ya consumado o que se va a producir, desde luego, fuera del escenario. Al fin y al cabo, la palabra clave que menudea en el texto a partir del título de la pieza, es decir, *feria* – concretamente en la expresión «dar ferias» –, no solo remite a la dialéctica amor-dinero inherente al sentido primario del término (*regalar*), sino que evoca el significado derivado de *copular* [*ibidem*]. A este propósito, puede ser útil destacar con Rodríguez Cuadros que «el cuerpo ofrece a la actriz unas estrategias de aproximación o eficacia mediadora desde la intención del autor a la recepción del espectador», y, aunque los textos o las escasas acotaciones no los explicitan, los movimientos provocativos y sensuales que en el tablado evocan la disponibilidad amorosa de las mujeres protagonistas se tienen que relacionar necesariamente con el aspecto de las farsantas hermosas, maquilladas y llamativas en los atuendos. En íntima relación con este hecho, la propia Rodríguez Cuadros recoge el vocabulario técnico vinculado al tipo de la dama: «aire, garbo, gala, primor, aliños», junto con expresiones como «afectando el melindre, travesura de ojos, palabra blanda» [1990:49]. Empecemos, pues, por un fragmento concreto sacado de *Las ferias de Madrid* donde Alberto regala a Eufrasia, joven coqueta, unas joyas con evidentes intenciones eróticas:

EUFRASIA	La cadena tomaré.
	Denme un espejo.
	[...]
	Aquestas sortijas tomo.
	[...]
ALBERTO	¿Aún no veremos la mano?
	Mostrad. ¿Por qué la escondéis?
	¡Qué buena mano tenéis!
	¡Quieroos ganar por la mano! (p. 1845, vv. 286-306)

Según se echa de ver, son muy explícitos el regateo y los melindres de la dama, así como la insistencia lúbrica del hombre que la corteja haciendo hincapié en su belleza física.

Por su parte, Teodora, criada de Eufrasia caracterizada como un personaje celestinoresco, no hace sino insistir para que su ama acepte las dádivas, pensando ante todo en su propia codicia. Desde luego, la actriz que la interpreta lo tiene que hacer con gestos cómplices y maliciosos:

EUFRASIA	Ya llega gente al reclamo.
TEODORA	De aquesos ojos salió. ¡Por tu vida, mi señora, que no seas boba! Tomemos lo que nos dieren, pues vemos tan buena ocasión agora. [...]
	Todo lo puedes hacer. ¡Por mi alma que eres necia! Sí no quieres para tí, déjame tomar a mí, que soy pobre y no Lucrecia.      (p. 1843, vv. 220 ss)

Otra situación moralmente escabrosa que se tiene que representar en el tablado con una actuación frenética y meneos acongojados es la de la mujer que descubre la presencia a deshora de su celoso esposo, situación que se convierte en un cliché de la comedia a lo largo de la historia del teatro para ir a parar luego al cine:

EUFRASIA	¡Ay, Teodora, mi marido!
TEODORA	¿Por dónde?
EUFRASIA	Vesle, allí viene. Que te encubras te conviene, pues no sabe que has salido.      (p. 1844, vv. 239-242)

Sabido es que las damas del Lope juvenil, por influencia del teatro y de la novelística italiana, andan por las calles sin limitaciones, muy a diferencia de las protagonistas del resto de su producción, que se tienen que ajustar a las estrictas normas de la sociedad barroca.<sup>8</sup> Además, se tapan tan solo para ocultar su identidad creando equivocaciones divertidas de cara al público. Es lo que ocurre, aún en la jornada primera, cuando Alberto ‘feria’ a su propia mujer, creyendo que está galanteando a una dama desconocida. Por lo mismo, se supone que la actriz saldrá al escenario acentuando los gestos con que subraya su cara tapada para crear la ironía dramática que ridiculiza al personaje masculino:

- |          |  |
|----------|--|
| EUFRASIA | Aqueste espejo me agrada,<br>hace la toca delgada:<br>es señal que es verdadero. |
| ALBERTO  | ¿Que no os he de ver la cara?<br>¡Ello va en desgracia mía!                      |
- (p. 1847, vv. 356-360)

En cambio, la farsanta que desempeña el papel de Eugenia se descubre ante Claudio, quien la está feriendo, con ademanes sensuales y, a lo mejor, guiñando el ojo, o, como sea, luciendo su consumado arte de fascinar a los hombres:

- |         |  |
|---------|--|
| EUGENIA | Miradme: no soy, a fe,<br>muy fea. ¿Parézcoos mal? |
| CLAUDIO | No sois, a fe, sino tal<br>como yo os imaginé.     |
- (p. 1849, vv. 427-430)

Otro gesto ‘morboso’ que de nuevo Eufrasia hace durante su intercambio verbal con Alberto es el que corresponde a la invitación a seguirla para conocer su dirección particular, con

---

<sup>8</sup> Trambaioli [2018:563]: «en la fórmula madura de la Comedia Nueva se impone, con algunas excepciones, la dialéctica dentro (dama)-fuera (galán), después de que en el Renacimiento, por influencia de la comedia erudita italiana, los personajes de ambos性es habían podido moverse en los dos contextos espaciales»; cfr. Arata [2002].

una evidente alusión a la posibilidad de tener un encuentro sexual con ella:

EUFRASIA [...] seguime y sabréis  
mi casa.  
[...]

ALBERTO Pues vamos, señora mía.

EUFRASIA Venid conmigo. (p. 1848, vv. 379-384)

Se puede fácilmente imaginar a la actriz provocando al hombre con uno o más gestos alusivos de la mano e incluso meneos sensuales del cuerpo.

Por otra parte, cabe destacar que la única mujer de las *dramatis personae* de *Las ferias de Madrid* que, si bien casada, llega a establecer una relación amorosa con Leandro sin propósitos monetarios,<sup>9</sup> es Violante, la cual, en el acto de apertura se enfurece por el pesado galanteo del hombre, llegando a amenazarlo con pegarle:

... daros algún bofetón,  
y será de condición  
que os acordéis siempre dél:  
tengo pesada la mano. (p. 1862, vv. 888-891)

Aunque el movimiento impetuoso de la mano no llega a producirse, es plausible imaginar la actuación amenazadora de la actriz que lleva el papel de Violante. Sea como fuere, por paradoja, la única actitud de un personaje femenino que parecería ajeno al paradigma celestinesco de las demás damas acaba siendo tan impropio de su estatuto social como los gestos lascivos apuntados

---

<sup>9</sup> Trambaioli [2015:95-96]: «Lope, al fin de destacar que la relación entre Leandro y Violante es la única historia de amor verdadero en un contexto de inmoralidad generalizada, que no deja de afectar también a la pareja protagonista, siente la urgencia de estructurarla literariamente, sembrando la textura poética de la pieza de referencias a los amores legendarios de Hero y Leandro».

anteriormente,<sup>10</sup> dado que, como apunta Torres [1995:453] con su tino habitual, el bofetón en el teatro lopesco es «signo indispensable del erotismo brutal». De hecho, tal como subraya Tristán a finales del acto intermedio de *El perro del hortelano*, un bofetón lo pueden dar las criadas más zafias de palacio,<sup>11</sup> pero una dama no debería desdecir de su nombre, según apunta un Lope ya maduro, con alguna malicia, en el *Arte nuevo*.<sup>12</sup> Por consiguiente, en el tablado las actrices no deberían representar con ademanes violentos que les hagan perder todo encogimiento. Rodríguez Cuadros [1998:48], destacando que en el Siglo de Oro teatro y pintura comparten el mismo canon estético y ético, cita a Francisco Pacheco cuando recomienda: «no se apliquen a la mujer las fuerzas en el movimiento y acción como al varón, porque sus movimientos son más flacos [...] Y generalmente, los movimientos de las mujeres han de ser honestos y recogidos».

Otra circunstancia en que Violante es una dama que desdice de su nombre es cuando se asoma a la ventana de su casa para

10 Cfr. Trambaioli [2019:435]: «con muy pocas excepciones, los ejemplos espigados no hacen sino confirmar que un lance violento, aunque sea el de un mero bofetón, pertenece al mundo masculino, y que puede ataÑer al comportamiento femenino tan solo en el mundo al revés de la risa carnavalesca, siendo los celos amorosos o el gratuito disparate festivo los pretextos dramáticos para que las manos blancas puedan soltar una bofetada más bien dada».

11 Vega Carpio, *El perro del hortelano*, pp. 2260-2261: «Señor, que Juana o Lucía / cierren conmigo por celos, / y me rompan con las uñas / el cuello que ellas me dieron, / que me repelen y arañen / sobre averiguar por cierto / que les hice un peso falso, / vaya; es gente de pandero, / de media de cordellate / y de zapato frailesco; / pero que tan gran señora / se pierda tanto el respeto / a sí misma, es vil acción».

12 Cfr. Rouane Soupault [2010:917]: «El verso 280 del *Arte nuevo*, “las damas no desdigan de su nombre”, cotejado con las obras tempranas de Lope de Vega, suena un poco como una enmienda. De hecho, en las comedias urbanas, las damas no ostentan criterios de honestidad muy estrictos y, sabido es que el honor desempeña un papel limitado en su argumento».

llamar la atención de Leandro.<sup>13</sup> Es notorio que la mujer ventanera, quien supera la frontera del espacio cerrado en que debería permanecer siempre, es de por sí un modelo socio-cultural negativo para la época, y como tal se refleja en el teatro y en las artes figurativas, según nos ha hecho notar Carmen Martín Gaite en uno de sus brillantes ensayos.<sup>14</sup> En íntima relación con este hecho, se supone que en el plano escénico la actriz que tiene que llamar desde lo alto al galán no se limitaría a exclamar -«¡Ce, Leandro! ¿Es él?» (p. 1884, v. 1612)- sino que acentuaría los meneos del cuerpo y la gestualidad de las manos. En el último acto, Violante se asoma de nuevo con su criada Teodora, e invita al galán a entrar sin más en casa, haciendo que la ventana simbolice otra clase de disponibilidad: «En la calle no podéis / estar. Entrad, si queréis, / porque no parezca mal» (p. 1917, vv. 2777-2779).

### *Los locos de Valencia (mitad de 1592-1595)<sup>15</sup>*

Erífila, protagonista de esta comedia ambientada en la ciudad levantina donde Lope pasó algún tiempo de su destierro

13 Trambaioli [2021:14] subraya cómo muchos ejemplos sacados de las épocas de madurez y *senectute* de Lope «muestran una tendencia a eliminar la figura de la mujer ventanera para dar paso a damas recatadas que se acercan a una ventana como mucho entre visillos para vigilar que los peligros externos no lleguen a afectarlas, y se pueden apreciar sugerentes usos metafóricos del espacio arquitectónico fronterizo»

14 Cfr. Martín Gaite [1999:50]: «La interpretación de la conducta femenina se establecía con arreglo a cánones tan estrechos como para suponer que, cuando una mujer se asomaba a la ventana, no podía ser más que por mero reclamo erótico, por afán de exhibir la propia imagen para encandilar a un hombre».

15 Peña López en «Prólogo», Vega, *Los locos de Valencia*, p. 169, tras confrontar las propuestas de datación de Morley y Bruerton y González Barrera, y tomando en cuenta que la compañía de Antonio de Villegas, que estrenó la pieza, está activa a partir de marzo de 1593, actualiza la posible fecha de composición.

juvenil, sin ser una mujer liviana al estilo de las cortesanas de *Las ferias de Madrid* actúa de forma transgresiva en el sentido de que para evitar un matrimonio combinado se escapa de la casa paterna con un criado del que se ha prendado. Advíertase que dichas circunstancias, indignas de su estatuto de dama, resultan, sin embargo, poetizadas mediante la metáfora clásica del mar de amor:

La nave dejo perdida,  
y el ánchora de esperanza  
entre la falsa bonanza  
de aquel traidor prometida. (pp. 213-214, vv. 383-386)<sup>16</sup>

Según he tenido la oportunidad de destacar en otro lugar, esto no impide la ambigüedad de su carácter, aludido festivamente mediante la onomástica. De hecho, su nombre de pila «remite a un personaje de la mitología clásica que en dos ocasiones da muestras de su codicia: Erífila, en efecto, es hija del rey de Argos, Tálao, y hermana de Adrasto. Se deja sobornar por primera vez por Polinices, que le regala el collar de Harmonía, favoreciendo así a Adrasto en la guerra contra su marido Anfiarao, y la segunda vez, por Tersandro, que le ofrece el velo de Harmonía».<sup>17</sup>

16 Al respecto anota Peña López en la edición de la cual voy citando el texto: «Mediante el tópico alegórico de la *navigatio* Erífila se perfila como el arquetipo de naufrago de amor. La imagen de la nave que ha quedado a la deriva, sin rumbo, expuesta al peligro y desamparada, es un correlato de la propia situación de la joven que ha sido víctima del engaño y se halla sola, desnuda y en una ciudad desconocida para ella»; la que escribe [2015: 112-113], en cuanto a la idealización del personaje, añade la siguiente observación: «En segundo lugar, su aspecto y condiciones hacen que a Tomás, uno de los locos pacíficos del hospital valenciano, ella parezca como «Santa Tisbe en el desierto, / que busca a su esposo muerto». El Fénix, por boca de este personaje secundario, alude a la trágica figura de Tisbe tras la muerte del amado Píramo, tal como resulta poéticamente perfilada en las *Metamorfosis* de Ovidio (libro 4, vv. 55 ss)».

17 Trambaioli [2015:113].

Cabe apuntar que el encendido intercambio dialéctico que acontece entre los dos personajes en una secuencia dramática del primer acto nos revela que la primera dama no ha cedido al acoso sexual de este,<sup>18</sup> Leonato, quien por despecho la abandona en Valencia robándole sus joyas y ropa, quedando ella «en un juboncillo y un manteo» (v. 356acot), situación ya de por sí escabrosa desde un punto de vista escénico. Siendo forastera y medio desnuda, la toman por loca y la encierran en el hospital de la ciudad donde conoce a Floriano quien, por su parte, se halla en el mismo lugar para escapar de la justicia. Los dos fingidos locos se enamoran y entre burlas y veras se irán confesando su pasión, pero, mientras tanto, en el tablado hablan en aparte manifestando al público sus deseos. Erífila así expresa su fascinación erótica por el galán, aun creyendo que el joven está de veras sin juicio:

¡Qué buena presencia y talle!  
 ¡Oh, temor!, déjame hablalle,  
 o déjame ir, voluntad.)  
 [...]  
 ¡(Extraña manera de hombre!  
 ¿Que tanto bien te dio el cielo  
 con tal censo?)  
 [...]  
 ¡(Que a tan perfeto edificio  
 falte el más divino oficio  
 que adornó su compostura!) (p. 233, vv. 846-860)

Al igual que en ocasiones semejantes, la actriz que desempeñó su papel habrá utilizado una mimética y una proxémica correspondiente a la situación ilustrada que implica una ma-

---

18 Afirma Leonato en un momento determinado: «Amor entre desiguales / poco vale y menos dura. / Yo sé muy bien que el recato / que muestras en mi contento / es puro arrepentimiento» (Vega, *Los locos de Valencia*, p. 205, vv. 185-189).

liciosa complicidad con el público mediante la creación de la ironía dramática.

A lo largo de la acción, sobre todo en el primer acto, el dramaturgo juega con la superposición conceptual entre locura y amor loco, dominante en toda su primera producción teatral, según se desprende de numerosas réplicas de los dos protagonistas. Valga a manera de ejemplo la siguiente reflexión, en aparte, de Erífila:

(¡Que un hombre loco me incline  
casi a llevarme tras sí!  
[...]  
¿Qué dudo? ¿Qué estoy pensando?  
Loca soy. (p. 236, vv. 913-921)

Con todo, Erífila no es la única mujer que se enamora de Floriano, ya que Fedra, sobrina del administrador del hospital, hace lo mismo, y también en este caso la actriz correspondiente tiene que actuar manifestando con gestos y ademanes su atracción erótica por el galán. En una secuencia dramática específica del acto central ella estaría a punto de abrazarlo, si bien la repentina llegada de la primera dama se lo impide. Veamos sus afirmaciones en aparte, análogas a las que hemos subrayado en el caso de la rival:

(¡Ay Dios! ¡Si le abrazaré?  
¿Si podré? Más bien podré,  
que es loco y no importa nada.)  
[...]  
(Aún no me atrevo a juntar  
los brazos. ¡Oh, amor!, ¿qué esperas?)  
(p. 248, vv. 1216-1222)

Una situación parecida ataña a la pareja protagonista asimismo en el segundo acto: Pisano llega justo cuando los dos enamorados se están realmente abrazando, y con su violenta reacción censoria expresa lo morboso del acto al que está asistiendo junto con el público:

FLORIANO Dame, señora, esos brazos.  
 ERÍFILA Aún pienso que no soy digna.

*Entre Pisano*

PISANO ¡Oh, mal garrote de encina  
 que os haga el cuerpo pedazos! (p. 256, vv. 1411-1413)

Como consecuencia de su atrevimiento a los dos amantes les espera el castigo de separarse y quedar respectivamente con grillos y esposas. Una réplica de Martín, que trabaja en el hospital, remacha la condena moralística: «¿Cuándo habéis visto vos estar / los hombres con las mujeres?» (p. 257, vv. 1435-1436).

Por último, como tema por variación, una tercera mujer se prenda de Floriano, es decir Laida, cuyo nombre de pila remite etimológicamente ya de por sí a lo sucio, afrentoso, ignominioso. En efecto, se trata de una criada de Fedra, y por culpa de la baldía y risible rivalidad que se instaura entre ellas las dos acaban protagonizando unas situaciones violentas dignas de un retablo de títeres, posiblemente vinculadas a la teatralidad de la *Commedia dell'Arte*, lo que se explica por el hecho de que Laida no comparte el estatuto de dama que caracteriza, en cambio, a Erífila, aun con las tachas de su personaje que hemos subrayado:

FEDRA	¿Ansí? ¡Quebrareos las muelas!
LAIDA	¿Las muelas a mí, una dueña, bastarda de su linaje? [...]
FEDRA	¿Reinas vos? ¡Mentís, villana!
LAIDA	¿Mentís? ¡Toma un bofetón!
FEDRA	¿Bofetón a mí? ¡Ah, traición! ¡Esperad, doña avellana!

*Ásganse las dos...*

(p. 280, vv. 1988-1996)

*La viuda valenciana* (1595-1599)

Al principio de esta obra maestra de la primera etapa de Lope, la actriz que tiene que actuar de forma más expresiva, con gestos alusivos y maliciosos, es la que desempeña el papel de Julia, es decir la criada que intenta distraer a su ama de sus castos propósitos iniciales, recordándole, con un espejo, que la juventud se pasa pronto:

Acábate de ver,  
verás lo que has de llorar,  
no lo pudiendo cobrar,  
si aquí lo dejas perder. (p. 110, vv. 121-123)

Verdad es que Leonarda no tarda mucho en trocar su frialdad con la fiebre de la pasión erótica, y lo escabroso del argumento, más allá de los múltiples hipertextos de los que Lope echa mano,<sup>19</sup> es suficiente ya de por sí para cargar la actuación desenfadada de la protagonista, quien desea, ni más ni menos, el cuerpo de Camilo y, por más señas, rechaza hasta el final la idea misma del matrimonio.<sup>20</sup> Por ejemplo, en una secuencia dramática del acto de apertura, mientras recita el soneto capaz

19 A saber: una de las novelas de Matteo Bandello, la leyenda mitológica de Psique y Cupido, narrada por Apuleyo, y el episodio ariostesco de Angélica y Medoro; un estado de la cuestión sobre las fuentes se halla en Trambaioli [2015:149-160].

20 Cfr. Ferrer Valls, en Vega Carpio, *La viuda valenciana*, p. 144, nota 103: «Lo insólito de la actitud de Leonarda, no solo dentro del canon moral de la época, sino en el contexto de los planteamientos teatrales habituales, reside en que, a pesar de haberse enamorado, permanece fiel a su intención de no casarse y ser libre, aunque guardando las apariencias»; Rouane Soupault [2010:917]: «La tensión por satisfacer el deseo amoroso deja planteada la problemática del erotismo como inherente a la esencia constitutiva de la comedia»; «El objeto del deseo, explícitamente designado en el texto, no es el galán como dechado de virtudes caballerescas, tampoco es el futuro esposo sino el mismo cuerpo masculino» [2010:922].

de sintetizar magistralmente su traza maliciosa para acostarse con el joven Camilo, es imposible que escénicamente la actriz no actúe subrayando con fuerza mediante gestos, expresiones faciales y movimientos proxémicos los efectos físicos que el amor le está provocando:

¿Qué habrá que una mujer determinada  
no intente por su gusto? ¿Qué tormento  
le mudará del firme pensamiento,  
qué fuego, qué cordel, qué aguda espada?

¿Qué gigante con furia más airada  
intentará subir al firmamento,  
o qué Alcides con más atrevimiento  
al centro bajará con alma osada?

Efetos son de un niño poderoso  
haber mi hielo con su [amor] vencido,  
y aquella fe de mi primero esposo.

Yo he sido como río detenido,  
que va, suelta la presa, más furioso;  
y es lo más cierto que mujer he sido.

(pp. 158-159, vv. 803-816)

Así y todo, a lo largo de las demás secuencias dramáticas no se detectan en la réplicas de Leonarda actitudes desvergonzadas y provocativas, dado que le toca al galán evocar y describir la belleza de la misteriosa dama, sustituyendo la vista con el tacto, incluso en el plano representativo, según apunta Torres, guía imprescindible en este recorrido por el primer teatro de ambientación urbana de Lope:

Le jeu gestuel des acteurs est prévu et orienté dans le texte par le dramaturge, qui exploite les possibilités scéniques du contraste obscurité/lumière sur les planches. Imaginons la fascination qu'un tel spectacle devait produire chez le public -avide d'images- du corral. La réplique citée, [«No me la apretéis. ¡Jesús! ... / Tened las manos, galán; / Que aquí no ha de haber más que

esto»] véritable indication scénique implicite, présuppose que l'acteur qui joue Camilo doit faire des avances gestuelles suffisamment osées envers Leonarda, pour permettre à celle-ci de se défendre [2010:40].

### *La bella malmaridada* (1596)

En esta pieza, en que Lope desarrolla con originalidad un motivo antiguo y muy popular en los pliegos sueltos del siglo XVI,<sup>21</sup> se contraponen dos modelos femeninos antitéticos: el de la esposa fiel y víctima de las traiciones del marido y el de la cortesana liviana y codiciosa. Bien mirado, el Fénix elabora un contraste parecido al que hemos destacado anteriormente con respecto a las protagonistas de *Las ferias de Madrid*, donde la figura de Violante se distingue de la de las mujeres apicadas que protagonizan el enredo.

En lo tocante a la gestualidad de las actrices que asumen los respectivos papeles de Lisbella, la malmaridada infeliz, y Casandra, la hermosa prostituta, las actitudes y los movimientos escénicos se caracterizan por ser los más distintos. Como es de esperar, la primera se corresponde al tipo literario de la mujer *relicta*<sup>22</sup> y se tiene que expresar y actuar con gestos patéticos que remiten a su frustración personal a pesar de que esta nunca la lleva a renegar de su matrimonio. Por ejemplo, en el primer acto, a sabiendas del comportamiento de su esposo Leonardo, se desespera y se queja diciendo: «¿En qué ando? ¿Qué pretendo? / ¿Qué busco? ¿Qué quiero ver?» (p. 1215, vv. 627-629).<sup>23</sup> En efecto, además de ser víctima de los

21 Querol Coll, «Prólogo», en Vega Carpio, *La bella malmaridada*, pp. 1177-1179.

22 Cfr. Trambaioli [2000].

23 Cito el texto por la versión manuscrita.

engaños de su marido, le toca aguantar que el mismo la requiebre sin caer en su identidad.<sup>24</sup> Los excesos proxémicos y vocales de la actriz correspondiente quedan reflejados en un comentario de Rosardo: «¿Dónde va aquesta mujer / con tantas voces y estruendo?» (p. 1215, vv. 629-630).

Por su parte, Casandra se porta conforme a su rol que, hablando con Teodoro, ella misma define con sorna mediante el marbete de «pecatriz» (p. 1209, v. 411). Es un hecho que en el acto de apertura, nada más conocer al amigo de Leonardo, lo acoge en su morada sin más: «Esa es mi casa, Teodoro» (p. 1214, v. 611). No cabe duda de que la cómica que desempeña el papel va a realizar en dicha secuencia dramática todos los meneos, las travesuras de ojos y movimientos corporales que aluden al goce físico prometido implícitamente.

En el acto central, la cortesana logra engatusar también a Leonardo, el cual, viéndola llegar, exclama: «Casandra me ha visto ya / y, abiertos los brazos, viene» (p. 1236, vv. 1341-1342). También, el galán protagonista expresa su admiración por el talle de la dama, haciendo hincapié en su andadura sensual: «¡Qué gallarda pisa el suelo! / ¿Hiciera más un pavón?» (vv. 1345-1346). A este respecto no puedo dejar de observar de nuevo con palabras de Milagros Torres lo siguiente: «Es bien conocido el proyecto de entrega sexual que indica el *dar los brazos* en la comedia en general. Las posibilidades gestuales de representación del erotismo cómico son enormes y quedan a discreción de los actores» [1995:454].

La invitación al abrazo por parte de Casandra vuelve a producirse algo después, tras recibir la noticia de que Leonardo se tiene que ausentar quince días y haber simulado un desvanecimiento: «Abrázame» (p. 1239, v. 1446). Además, niega

<sup>24</sup> Así la dama intenta evitar sus lascivos galanteos: «No seáis descomecido; / hablad sin jugar de mano» (p. 1206, vv. 307-308).

fingidamente su naturaleza de mujer de costumbres apicardas y libres intimando a la criada de cerrar la ventana, desde un punto de vista escénico con ademanes patéticos que de cara al público llegan a ser ridículos.<sup>25</sup>

*La prueba de los amigos (12 de septiembre de 1604)*

Esta comedia, cuyo autógrafo se sitúa cronológicamente en la frontera entre el Lope joven y la fase madura, vuelve a presentar el recurrente contraste entre la primera dama enamorada y la cortesana celestinesca. Leonarda, aunque se ha dejado burlar por Feliciano -el mozo manirroto y frívolo que a lo largo de la acción pasará de la riqueza a la miseria, abandonado por todo el mundo, en primer lugar por Dorotea, la prostituta que se había aprovechado de su generosidad desde el principio-, lo rescatará de la cárcel consiguiendo por fin su arrepentimiento y el amor conyugal. Por supuesto, la mujer cuyo papel implica una proyección escénica relevante, desde el punto de vista que nos interesa aquí es la cortesana, por actuar siempre de forma hipócrita y fingida. Por ejemplo, en el acto inicial, sabiendo que Feliciano ha llegado a la puerta, consigue echar de su casa a una pandilla de compinches, Oliveira, Fernando, Liselo y Justino, de forma maliciosa y contundente, utilizando un lenguaje de germanía conforme a su carácter materialista:

DOROTEA	Mis reyes ya sabrán de nuestras leyes, que este lugar se reserva
---------	--

---

25 Vega Carpio, *La malmaridada*, p. 1230, vv. 1461-1465: «Sea limbo mi aposento; / hoy no me des de cenar, / luego me quiero acostar. / ¡Jesús, qué mala me siento!».

para cosas de provecho;  
otra venta, abajo piquen.

OLIVEIRO

¿Hay pesca?

DOROTEA

No me repliquen.

(p. 1421)

Semejante actitud mandona y cínica debe forzosamente implicar una actuación adecuada desde el punto de vista escénico por parte de la actriz que desempeña su papel. Lo mismo vale cuando, ya entrado en su casa el protagonista, ella simula una emoción totalmente ficticia, que se remata con un desmayo;

¿Desdén para ti, mis ojos,  
si eres la luz con que veo?  
Ya me mataba el deseo  
de celos, ansias y antojos.  
¿Dónde has estado? En

¿Dónde has estado? ¿En qué andas?

(p. 1422)

La ironía socarrona del criado Galindo, que comparte con el público la condena implícita del personaje de la mujer pedigüeña y traicionera, se expresa sin rodeos cuando asienta en aparte: «¡Qué diestra está la mujer! / ¡Toda la pena es fingida!» (p. 1422).

De cualquier forma, hasta la primera dama presenta sus tachas, de cara a la moral corriente, puesto que, antes de que empiece la acción, ha cedido ya al pesado galanteo de Feliciano, quien, por su parte, la menosprecia hasta el final de la pieza, de acuerdo con el patrón proto-donjuanesco que lo caracteriza. Se lo echa en cara al mozo en una secuencia dramática del primer acto: «Fieme de ti, gozaste / de mí, dejásteme ansí» (p. 1424), además de que lo confiesa a su tío en el segundo acto, con la esperanza de que el deudo obligue al joven a restaurar su honor perdido: «Sabed que en conversación / ese mozo se ha alabado / de que a Leonarda ha gozado» (p. 1432).

Aun así, la actriz que la personifica no tiene que actuar de forma escandalosa, más bien todo lo contrario. La propia dama, en una secuencia en que se encara con su rival, tapadas las dos, se jacta de ser «mujer de otra labor; / no pido en público celos» (p. 1434), reivindicando su estatuto moral y social superior al de la prostituta. Con todo, le toca padecer la violencia de Feliciano quien, a continuación, al verla descubierta, se enfada por su presencia y le suelta un bofetón.

Bien mirado, la única circunstancia en que Leonarda protagoniza una situación morbosa, bajo el lente de los moralistas coetáneos, es cuando, al final del segundo acto, vuelve a encontrar a Dorotea, vestida de hombre, provocando el interés erótico de la misma, que la invita a entrar en casa con el gesto simbólico de la unión amorosa: «Entrad y dadme la mano» (p. 1439).

### *La discreta enamorada (1606-1608)*

En esta joya del repertorio urbano del Fénix, las dos tipologías femeninas que se oponen son la de la madre y la de la hija, teniendo en cuenta que a la primera, Belisa, le toca representar el rol de rival amorosa de Fenisa, ya que se deja fascinar por Lucindo, hijo del capitán Bernardo, el cual, a su vez, pretende a deshora a la joven dama en un trastrueque de papeles totalmente carnavalesco.

La figura de la madre, que tampoco está tan ausente del teatro aurisecular como se ha querido repetir hasta hace poco,<sup>26</sup> en esta comedia desempeña un papel ridículo, al que se asocian los gestos y ademanes correspondientes, es decir el de la mujer madura que se porta como una jovencita, convencida de poder atraer a un mozo que tiene la mitad de sus años y

---

26 Cfr. Trambaioli, 2012.

que, por más señas, se ha prendado de su propia hija. En realidad, de buenas a primeras se imagina que es el capitán quien la pretende, y, antes de recibirla, habla con su hija asumiendo unas actitudes coquetas de las que esta no tarda en burlarse:

BELISA Pena, Fenisa me da  
que me cogiese de prisa.  
¿Está bien puesta esta toca?

FENISA Nunca mejor te le vi.

BELISA ¿Tengo alegre el rostro?  
Sí.

FENISA ¿Parécete que provoca?...

FENISA Sí, madre.

BELISA ¿A qué?  
A devoción.

FENISA ¡Maldita seas, amén!

Belisa Nunca me has querido bien. (p. 158)

Sus ademanes más risibles los estrena más tarde, en la jornada central, cuando Fenisa, para evitar que Lucindo se marche a Portugal por orden del padre, le hace creer que el mozo la requiebra y ella se lo cree, revelando con palabras y, seguramente, con los gestos que las acompañan, hasta qué punto el galán le resulta atractivo:

Ya sabes que soy moza, y que en efeto  
estaré más honrada con marido,  
y marido que así te logres, hija,  
que me lleva los ojos en mirándole.  
¡Qué cortés! ¡Qué galán! ¡Qué lindo talle!  
[...]  
Ponerme quiero menos largas tocas;  
Consultaré el espejo. ¡Ay mi Lucindo!  
Si tú me quieres, cuanto soy te rindo. (p. 169)

Sin embargo, el ápice de lo grotesco Belisa lo alcanza al principio de la última jornada, cuando se deja reuebrar por

Hernando, quien, ocultando su identidad, se hace pasar por su amo:

Llegado a que me queráis,  
yo confieso que me dais  
un juvenil regocijo.  
¿Es posible que os agrado  
y que os parezco tan bien? (p. 171)

De hecho, en la economía del enredo festivo Belisa no solo pretende al galán de su hija, sino que se rebaja al nivel del criado de aquél, desempeñando el papel femenino del figurón.<sup>27</sup>

Por su parte, Fenisa es una dama determinada y tracista que con su atrevida declaración de amor convence a Lucindo para que deje a la cortesana Gerarda, asumiendo el rol de directora de todas las equivocaciones y ficciones que se van a producir hasta el final de la pieza y mereciendo con creces, así, el apodo que constituye el título de la obra.<sup>28</sup>

En el segundo acto, fingiendo aceptar el matrimonio con el capitán, Fenisa se relaciona con el primer galán que a raíz de las bodas estaría destinado a convertirse en su propio hijo,

27 Serralta, en su trabajo pionero sobre el asunto [1988:84], indicaba como intervalo temporal de aparición de este tipo dramático los años 1610-1620. En estudios sucesivos [2001 y 2003] amplía y anticipa dicho período, coincidiendo con la probable fecha de composición de *La discreta enamorada*. Ver también al respecto, Trambaioli [2012:65]: «Belisa, lejos de darse cuenta de convertirse en un instrumento de los planes de su hija, no tiene ningún reparo en portarse con actitudes que hacen de ella una figurona en ciernes».

28 Cfr. Arce [1981:377], subrayando los paralelismos con la tercera *novella* del tercer día del *Decameron* de Boccaccio, observa: «La clave significativa que subyace en ambos textos es el que una mujer mueva los hilos del engaño, aprovechándose de un inconsciente intermediario. Pero en el español, donde no existe la implicación religiosa en forma de burla de instituciones o personas sagradas, lo que destaca es la audaz reacción femenina contra un matrimonio impuesto, y además con un viejo».

aprovechando la oportunidad para que el mozo la galantee y le entregue a escondidas una carta:

- LUCINDO Como a madre que sois mía,  
me manda ¡oh bien soberano!  
que os besé esa hermosa mano.  
[...]

FENISA ¡Que me veo en tanto bien!

LUCINDO Dadme esa mano, por quien  
de mano esta suerte gano. (pp. 167-168)

La paradójica situación crea un efecto de ironía dramática entre la dama y el público que se divierten ambos a espaldas del viejo capitán, tal como admite la propia Fenisa: «Ya me comienzo a reír» (p. 167). La gestualidad de los actores, especialmente de la histriona que encarna a Fenisa, no puede dejar de subrayar a nivel escénico la situación carnavalesca, así como la atracción erótica que une a los dos protagonistas. Por más señas, la dama simula caerse para que Lucindo la abrace en el acto de socorrerla, circunstancia bastante recurrente en la comedia cómica lopesca, aunque en este caso específico ella misma advierte al galán de lo que está a punto de realizar: «Fingir quiero que caí; / tú me irás a levantar, / y me podrás abrazar» (p. 168). Verdad es que el contacto físico entre los dos jóvenes no le hace ninguna gracia al capitán quien, tal como reza la acotación, movido por los celos «Sepáralos» (*ib.*).

Finalmente, el personaje de Gerarda, es decir la cortesana que Lucindo frecuenta al principio de la pieza, resulta superfluo dramáticamente en el momento en que la dama tracista pone en práctica la ficción de segundo grado. Sin embargo, antes de perder gran parte de su relevancia escénica, al principio de la segunda jornada, viendo Gerarda al galán con otra mujer (que es, en realidad, Hernando disfra-

zado), le declara a Lucindo su amor pidiéndole que vaya a su casa, realizando seguramente toda clase de gestos y meneos alusivos del cuerpo:

De rodillas, mi señor,  
que vayas quíero pedirte,  
porque allá quíero decirte  
la causa deste rigor.  
Celos, por tu vida, han sido.  
No seas tirano, ven;  
ven, Lucindo; ven, mi bien.

(p. 163)

Cabe reconocer, en todo caso, que la figura de la cortesana del Lope maduro ya no comparte los rasgos realmente transgresivos que presenta el tipo dramático en las comedias de la etapa primeriza.<sup>29</sup>

Aún a propósito de este personaje, es preciso subrayar con De Salvo que Gerarda es el nombre literario con el cual Lope de Vega suele aludir a la actriz Jerónima de Burgos, con la cual mantuvo una relación sentimental tempestuosa a partir de los años 1607-1608. Es un hecho que los personajes ficticios que llevan este nombre comparten con la comedianta una extremada desenvoltura en las costumbres sexuales.<sup>30</sup>

29 Cfr. Couderc [2006:225]: «Si la cortesana desaparece de la fórmula definitiva, o madura, de los papeles dramáticos de la Comedia Nueva, algo queda de esta oposición en el “Lope-Lope”, para diferenciarlo del “Lope-preLope” –como dice Weber de Kurlat–, pero más como oposición funcional que semántica: una de las damas es activa, la otra pasiva; una será responsable del enredo, y la otra su víctima».

30 De Salvo [2008]: «De todas las cartas escritas en Toledo, se desprende el afecto de Lope en su trato hacia Jerónima o Gerarda, como acostumbraría a llamarla el dramaturgo durante esa estancia»; «cuando [Lope] escribió la última versión de *La Dorotea*, introdujo en ella el personaje de Gerarda que, como justamente observó Edwin Morby, no guarda con Jerónima de Burgos (o *Gerarda o Señora Gerarda*) una simple coincidencia de nombre. Otras alusiones que en la obra pueden referirse a Jerónima de

### *El acero de Madrid (1607-1609)*

Al igual que *La prueba de los amigos*, y a pesar de que ambas comedias se insertan cronológicamente ya en la fase del Lope maduro, esta pieza conserva muchos rasgos de su teatro juvenil.<sup>31</sup> En primer lugar, Belisa, la dama protagonista, desde el principio se connota por su brío, su desfachatez y sus ganas de amar, al punto que, en compañía de la beata Teodora, lanza miradas explícitas hacia Lisardo sin conocerlo, pasando por alto las recomendaciones de su tía:

Lleva cordura y modestia:  
cordura, en andar de espacio;  
modestia, en que solo vea  
la misma tierra que pisas. (p. 90, vv. 34-37)

Tanto es así que, a lo largo de la acción, quedará embarazada, al tener la oportunidad de dar largos paseos por la huerta del duque de Lerma, con motivo de la supuesta opilación. En efecto, de nada servirá la rígida guarda de la dueña, engatusada a su vez por el malicioso Riselo, compinche del primer galán. Es un hecho que cuando Prudencio, el padre de Belisa, empieza a sospechar la verdad -«que alguna vez que

---

Burgos, avalan la posibilidad de que haya una identificación intencional entre Jerónima y el personaje de Gerarda, que de la primera representaría un retrato caricaturesco». González de Amezúa, en su estudio del *Epistolario* [1989, II:307], destaca: «con ser la mayoría de las farsantas, como hemos visto, livianas por demás, pocas llegaron seguramente en luxuria y libertinaje a la señora Gerarda».

31 Entre los rasgos que separan esta comedia de la fórmula teatral madura del repertorio lopesco destaca la figura del segundo galán Riselo, según ha subrayado con tino Arata: «Riselo es un personaje casi único en el teatro de Lope de Vega. Por estamento pertenece al mundo de la nobleza, pero comparte al mismo tiempo actitudes típicas del mundo de los criados: es goloso, risueño y socarrón» («Introducción», en Vega Carpio, *El acero de Madrid*, p. 44).

te dormiste, hermana, / dejó Belisa el coro de Diana» (p. 231, vv. 2169-2170)-, la tía se defiende asegurando que «antes que pudiera / dormir Teodora, / el tiempo se durmiera» (*id.*, vv. 2185-2186), pero el hermano la regaña, remitiendo sin rodeos al referente literario que sirve para connotarla en el plano mítico-burlesco: «Calla, que hay varas de Mercurio sabio / que aduermen ojos de Argos veladores» (p. 232, vv. 2187-2188).<sup>32</sup>

Por lo mismo, la actuación de la actriz que desempeña el papel de Belisa en los corrales debe crear, desde luego, unos contrastes maliciosos entre la modestia requerida en el comportamiento de una joven dama y los ademanes vinculados a la personalidad exuberante de la moza. Lo podemos adivinar fijándonos en uno de los primeros intercambios dialógicos de los dos personajes femeninos:

TEODORA	¿Cómo miraste aquel hombre?
BELISA	¿No me dijiste que viera sola la tierra? Pues dime, aquel hombre, ¿no es de tierra? (p. 90, vv. 39-42)

Además, la primera dama no se limita a las miradas, sino que finge caerse para que el galán acuda a socorrerla, anticipando la traza de Diana en *El perro del hortelano*: «Fui a caer, como me turbas / con demandas y respuestas, / y miré quién me tuviese» (p. 91, vv. 51-53). En efecto, el tropiezo permite a los dos jóvenes hablarse por primera vez y tocarse aunque sea de paso. No puede dejar de apuntarlo de mala manera Teodora:

32 Acerca de la construcción teatral, temática y poética de la épica amorosa de la pieza, cfr. Trambaioli [2015:278-289]; en lo tocante al personaje de Teodora, cabe recordar que esta presenta rasgos parecidos a los de la Belisa de *La discreta enamorada*, siendo las dos en un primer momento guardianas del honor de la joven dama, y en un segundo momento víctimas, a su vez, de un flechazo amoroso inapropiado por la edad y la función teatral que les toca representar; asimismo, la joven Belisa se construye según el paradigma de la Fenisa de la misma comedia más o menos coetánea.

«Ya caíste. Irás contenta / de que te dieron la mano» (p. 93, vv. 66-67). El juego escénico correspondiente de los dos jóvenes protagonistas, ya recíprocamente prendados, no puede dejar de resultar alusivo. Por contra, el abrazo que, más tarde, Belisa está obligada a darle a su primo Otavio en presencia de su padre será de naturaleza muy distinta de cara a la representación teatral del gesto.

Cuando luego sale al escenario el gracioso Beltrán disfrazado de médico encargado de curar la presunta opilación, la dama, echando mano del resorte retórico del decir con la verdad, tan eficaz en la creación de la ironía dramática, remacha al público su enamoramiento en un monólogo encendido que en el plano escénico debe traducirse en gestos significativos que remiten a su pasión:

Allégome a la ventana,  
y, aunque mucha gente veo,  
no está allí lo que deseo,  
y quítaseme la gana.  
[...]

Cuando algo quiero gozar,  
se pone en esta vista mía  
una cosa como tía  
que no me deja mirar. (pp. 112-113, vv. 347-358)

No por nada sus quejas, que desembocan en una riña con Teodora, finalizan con un desmayo, acción que reitera en clave simbólica su caída moral por su condición de dama enamorada y ventanera. Es un hecho que Lisardo acude en seguida a socorrerla, secuencia dramática que ofrece una variante de la anterior ya recortada. De nuevo el galán tiene la oportunidad de tocarle las manos -gesto simbólico del matrimonio secreto-, comentando: «¡Qué frías!» (p. 143, v. 872). A este

propósito, es bien significativo el intercambio dialéctico que se produce entre el joven, la dueña y la esclava Leonor:

- TEODORA ¿Por qué las ha de tocar?  
LEONOR Porque con la alteración  
se sosiegue el corazón.  
LISARDO (¿Hay más que desear?)  
Pondrele aquesta sortija  
al dedo. (p. 144, vv. 873-878)

Y no solo el galán le toca las manos, sino que, según anuncia la acotación, «Háblela Lisardo al oído» (p. 145, v. 890acot), hecho totalmente fuera de lugar según las normas de la época, tal como hace notar su tía:

[...] Jamás  
pensó ver esto Teodora.  
¿Hay insolencia fundada  
en tanta fuerza y razón? (p. 145, vv. 895-898)

Adviértase que lo transgresivo de toda la situación dramática y escénica se refuerza mediante la réplica de Belisa que, al reincorporarse de su presunto desmayo, traduce sus sensaciones a una clara alusión sexual, según hace notar Stefano Arata en su edición:

Parece que una abejita,  
cuyo tierno pico adoro,  
con un susurro sonoro  
que todos mis males quita,  
un panal de miel sabrosa  
en el oído me hacía. (p. 146, vv. 901-906)

Desde luego, los paseos por la huerta del duque de Lerma que determinarán el embarazo de Belisa no se pueden producir en el tablado, pero la propia protagonista remite a ellos con evidentes referencias destinadas a crear una socarrona

complicidad con el público, posiblemente acompañadas de gestos significativos por parte de la actriz:

pareciome que soñaba,  
al son de una fuente pura,  
que un ángel en hermosura,  
talle y discreción me hablaba;  
[...]  
quiso abrazarme también,  
y desperté.

(p. 169, vv. 1229-1238)

Cabe reconocer que en la economía de la pieza, a diferencia de los del teatro primerizo, no se detectan, paradójicamente, ademanes o gestos relacionados con la materia sexual en lo tocante a la segunda dama, Marcela, que es una mujer libre y desenvuelta como las que hemos encontrado en la selección, aun limitada, de las comedias de la etapa juvenil.<sup>33</sup> Por ejemplo, en el acto central, cuando Riselo, en compañía de Lisardo, se presenta a las puertas de su casa para reconciliarse con ella (que está celosa por cortejo fingido que el segundo galán le ha reservado a Teodora), Marcela se muestra despechada y, aun asomándose a una ventana, no actúa con los gestos correspondientes a su tipo teatral, más bien todo lo contrario. Queda el hecho de que la propia mujer declara que no le cuesta nada consolarse

---

33 Cfr. Couderc [2003:195]: «No se puede decir que Marcela es positivamente definida como cortesana que ejerza la prostitución, pero ciertos elementos textuales permiten interpretar su personaje como un traslado, no del referente histórico de la ramera, sino del modelo conformado por la comedia terenciana, con su pareja de amigos de los que uno ama apasionadamente pero fuera de toda ambición matrimonial, a una mujer libre, fascinante y generalmente culta; [...] su originalidad respecto a la convención que define el estatuto de la dama en el teatro lopesco (una vez que este ha alcanzado la madurez de su fórmula estética) se corresponde muy coherentemente con la originalidad de Riselo».

con otro admirador, es decir Florencio,<sup>34</sup> y cierra la ventana con furia, hasta tal punto que este símbolo arquitectónico de la liviandad femenina, según los parámetros ideológicos coetáneos, se convierte en la defensa de una virtud que no le pertenece por su estatuto actancial. No sorprende el comentario que Riselo hace en dicha circunstancia: «La ventana la repará; / su desenfado me admira» (p. 207, vv. 1825-1826).

Casi al final del tercer acto, Marcela se va tapada a la huerta del Duque, porque sabe que allí encontrará a Teodora y a Riselo, y delante de ellos se deja cortejar por Florencio con unos melindres muy afectados: «¡Solo por ti me desvelo!» (p. 222, v. 2067). Me parece evidente que en el plano escénico la actriz correspondiente tiene que exagerar en los ademanes de una mujer falsamente prendada de un hombre para provocar los celos de su verdadero amante.

Sea como fuere, Florencio, destinado a quedar galán suelto al final de la obra, pese a su alta condición social y a los costosos regalos que le ofrece a Marcela, no alcanzará el amor de la segunda dama, quien seguirá siendo la amante de Riselo.

En el acto de clausura, Belisa, en un romancillo hexasílabico cuyo ritmo jocoso se ajusta perfectamente a su naturaleza hedonística, admite su preñez, contestando a la tía que le pide cuentas de lo sucedido, con unas consideraciones que la mayoría de las damas del Lope maduro y *de senectute* no podrán ya pronunciar en un tablado:

De carne nacimos,  
no somos de piedra;  
[...]  
¿qué mucho, señora,

34 Vega Carpio, *El acero de Madrid*, p. 203, vv. 1759-1766: «Váyase Vuestra Merced / con su egipciaca señora, / y mire que desde agora / me hagan los dos merced / de no llegar a esta calle, / porque donde entra Florencio / ha de haber honra y silencio, / y lo merece su talle».

que se muestre tierna  
 a ruegos de un hombre  
 la mayor flaqueza?  
 [...]  
 que bien habrá cuatro [meses]  
 que pisé las yerbas. (pp. 238, vv. 2283-2373-2374)<sup>35</sup>

Tratándose de una larga réplica, correspondiente a un momento de protagonismo absoluto de la comedianta que interpreta su papel, es evidente que los versos debieron estar acompañados por una gestualidad alusiva capaz de remitir al asunto transgresivo.

Bien mirado pues, *El acero de Madrid* es una obra que, de manera especial, nos permite tocar con mano la evolución en la caracterización de la dama en el teatro lopesco en el desarrollo de la fase juvenil a la de la madurez. De hecho, se produce la paradoja de una primera dama, destinada a casarse ya embarazada, que con su comportamiento afirma el principio del placer, y de una mujer libre que resulta más discreta y comedida en sus gestos, diferencias que en el tablado deben resaltar en la actuación de las respectivas actrices.

Posteriormente, en la comedia cómica de ambientación urbana seguimos encontrando algunos ejemplos de damas que desdicen de su nombre, pero es un hecho que no menudean, siendo la Finea de *La dama boba* la más destacada, ya que tanto el dramaturgo Lope como las actrices que interpretan los

---

35 A propósito del uso que el Fénix hace de la fiesta de la Cruz de mayo como trasfondo de la acción, comenta Arata: «Lo que hace es incorporar el sentido ritual de la fiesta a la estructura profunda de su comedia [...] Pero lo que confiere verdadera peculiaridad a esta comedia escrita para la cristianizada fiesta de la Cruz es la continua ambivalencia entre la esfera de la devoción y la esfera del erotismo» («Introducción», en Vega Carpio, *El acero de Madrid*, pp. 36-37).

papeles de sus protagonistas femeninas se tendrán que censurar, conforme al clima ideológico imperante.

### *La dama boba* (1613)

Demasiado conocida es esta comedia como para perderse en detalles superfluos. Baste con recordar que el contraste entre las dos damas protagonistas, Finea y Nise, estriba en sus comportamientos diametralmente opuestos: ridículos y desaforados los de la boba, y elegantes y mesurados los de la bachillera. Por ende, la gestualidad censurable se corresponde al carácter de Finea tanto en la primera fase, es decir, cuando se porta como una niña tonta, como en su metamorfosis en boba discreta.

En el primer acto, después de que Laurencio empieza a galantearla hablándole del amor, Finea habla con su criada Clara del retrato de su prometido, pensando que ese mismo objeto, sin cuerpo, corresponde a su futuro marido, y lo compara con la persona de Laurencio que, en cambio, sí es de carne y hueso y, por más señas, está de buen ver. Aun sin acotaciones explícitas, me parece inevitable que la actuación de las dos actrices correspondientes en el intercambio verbal que copio a continuación se acompañe de gestos y movimientos alusivos a lo atractivo que el galán le resulta a la primera dama, cuya naturaleza felina, vinculada simbólicamente a la gata parturienta del desván,<sup>36</sup> remite sin más a la sensualidad:

36 Cfr. Surtz [1981:164]: «Finea's offer to hide herself in the *desván* whenever she sees a man in the house is simultaneously a ruse to see Laurencio more often and proof of her feline identity»; p. 165: «The cat whose delivery is narrated in Act I thus functions as the emblematic representation of Finea and her future transformation»; Gómez Sierra [2003:364]: «el gato se caracteriza por su capacidad de engaño y su astucia, cualidades que la protagonista despliega para conseguir lo que quiere una vez que

CLARA ¡Buena cara y cuerpo!  
 FINEA Sí,  
       mas no pasa del jubón.  
 CLARA Luego este no podrá andar.  
       ¡Ay, los ojitos que tiene!  
 FINEA [...]  
       No hay casar;  
       que este que se va de aquí  
       tiene piernas, tiene traza.  
 CLARA Y más, que con perro caza;  
       que el mozo me muerde a mí. (p. 1355, vv. 879-888)

Cuando Liseo llega al palacio donde viven las dos hermanas, la única incapaz de seguir el protocolo y emplear buenos modales es su prometida. Esta, al ver que Liseo, cansado por el camino, está bebiendo agua, no solo comenta que lo hace «como una mula», sino que le seca la cara con una toalla de manera indecorosa para una dama:

FINEA Esperad, os limpiaré.  
 OTAVIO Pues ¿tú le limpias?  
 FINEA ¿Qué importa?  
 LISEO ¡Media barba me ha quitado!  
       ¡Lindamente me enamora! (p. 1358, vv. 969)

Desde luego, la secuencia dramática del segundo acto en que Finea desdice especialmente de su nombre de dama es la

se ve envuelta en sus sentimientos amorosos, y el motivo del nacimiento representa a la nueva Finea resultante [...] El relato gatuno [...] muestra la identificación automática e intuitiva entre la boba y la gata romana –a quien la propia Finea llama “mujer notable”; Trambaioli [2015: ]: «Tal como la maga homérica transforma a los compañeros de Ulises en animales, la hechicera urbana convierte simbólicamente al galán en felino, encerrándolo en el desván de los gatos. Al final del acto I, Liseo reconoce paródica e implícitamente el vínculo de la dama boba con Circe cuando teme que, casándose con ella, engendre seres animalizados: “¿qué puede parir de mí / sino tigres, leones y onzas?”».

de la clase con el maestro de danzar. Finea no se ajusta a los lentos movimientos de la danza, prefiriendo el baile popular acompañado por cascabeles y un tamboril: «Haced vos lo que me agrada; / que no es mucha rustiqueza / el traellos en los pies» (p. 1375, vv. 1388-1390). No me cabe duda de que en el tablado sus palabras se subrayan con gestos y meneos del cuerpo adecuados al baile, género que pertenece a la dimensión carnavalesca, al contrario de la danza, que forma parte de la diversión cortesana.

En la misma línea cabe mencionar el guineo, o baile de negros, que las dos hermanas ejecutan en el último acto, cantando una letra donde el amor interesado gana sobre el amor idealizado, tal como acontece en el enredo dramático.<sup>37</sup> Adviértase que el ritmo del son, de origen africano, implica movimientos del cuerpo tribales que debieron escandalizar sobremanera a los moralistas.<sup>38</sup>

Así y todo, la situación más escabrosa por estar relacionada de forma directa con el erotismo es la que se va configurando a lo largo del acto central gracias a los celos de Nise y a la ma-

37 Cfr. Trambaioli [2004]; Cuéllar [2000:85]: «El texto de la canción indica la ejecución de la chacona, danza aún más “sensual y salvaje” que la zarabanda, de origen americano e introducida en España entre 1589 y 1597».

38 Cfr. Cuéllar [2000:69-70]: «Los censores pensaban que los bailes enseñaban a pecar a hombres y mujeres, arguyendo que algunos de ellos -la zarabanda y la chacona-, eran la mismísima encarnación de “las fuerzas del mal”. Ya desde el siglo XVI los perturbadores movimientos de las caderas y los pechos de las bailarinas habían escandalizado a moralistas, teólogos y críticos a tal grado, que en 1583 se decretó la prohibición oficial de la zarabanda y la chacona; quienes fueran sorprendidos bailándolas, además de ser azotados, serían condenados a las galeras si eran hombres, o al destierro si eran mujeres. Pero este tipo de amenazas tampoco tuvo éxito. Era común que los censores considerasen que el propósito de los bailes españoles no era solo provocar el placer sensual de los espectadores, sino también de los ejecutantes, especialmente de las mujeres».

licia de Laurencio quien, para ‘desabrazar’ a la dama, tal como ella ingenuamente le pide para obedecer a su hermana, no hace sino abrazarla de veras. Desde luego, no sirven acotaciones ya que el texto funciona perfectamente como ‘decorado verbal’:

- |           |   |
|-----------|---|
| FINEA     | También me le has de quitar;<br>no ha de reñirme por esto.  |
| LAURENCIO | ¿Cómo ha de ser?  |
| FINEA     | Siendo presto.<br>¿No sabes desabrazar?   |
| LAURENCIO | El brazo derecho alcé,<br>tienes razón, ya me acuerdo,<br>y agora alzaré el izquierdo<br>y el abrazo desharé. |
| FINEA     | ¿Estoy ya desabrazada?  |
| LAURENCIO | ¿No lo ves? (p. 1387, vv. 1756-1765)  |

Antes de concluir, me parece oportuno subrayar que se pueden rastrear personajes femeninos que actúan de forma muy parecida a las protagonistas de las piezas seleccionadas para esta ocasión también en subtipos teatrales distintos al de la comedia doméstica. Por ejemplo, en *El animal de Hungría* Rosaura narra a su madre con un tono presuntamente ingenuo la visión que ha tenido de un joven que se había bañado en un ambiente bucólico:

Por unas zarzas metida,  
ví que aquel se desnudaba  
cierta cosa que vestida  
todo su cuerpo adornaba,  
y a un ramo de un olmo asida,  
en una fuente se echó  
y se lavó y se enjugó,  
y volviéndose a vestir,  
no me harté de bendecir  
la madre que lo parió,

aunque también me reí  
de ver que vestirse pudo,  
y dije, madre, entre mí:  
«Mejor estabas desnudo;  
¿por qué te vistes así?». (p. 736, vv. 1256-1270)<sup>39</sup>

Bien podemos suponer que la actriz que representó esta secuencia dramática utilizó gestos, travesuras de ojos y movimientos alusivos conformes al tema y a la situación evocados.

### *Final*

En conclusión, las obras espigadas a lo largo de estas páginas -aun no agotando, ni mucho menos, el repertorio de gestos escénicos de las cómicas que remiten a la sensualidad- nos han permitido entender las protestas de los moralistas coetáneos que intentaron, sin lograrlo, oponerse a la presencia de las actrices en el tablado y conseguir el cierre de los corrales. Las damas que se mueven en los respectivos enredos presentan todas rasgos censurables de acuerdo con las normas estrictas que reglamentaban el comportamiento femenino, dentro y fuera de los escenarios, ya que todas obedecen, ante todo, al principio del placer y del goce vital, y las cómicas que las interpretaron debieron necesariamente ejercer el oficio de agradar con gestos y ademanes que el público, ya sea masculino, ya sea femenino, por razones muy distintas, debió de apreciar sobremanera. La larga y exitosa historia de la comedia nueva nos lo demuestra

---

39 Cfr. Rubiera, 2003, p. 295: «En el relato de esta divertida escena de voyeurismo se aprecia [...] la dificultad para llamar a las cosas por su nombre [...] La visión del hombre ha encendido en Rosaura la llama natural del deseo, fundamentado por una parte en la contemplación de la belleza y por otro en el deseo de engendrar».

con creces, pese a los ajustes que aquellas actrices debieron de hacer paulatinamente para poder seguir actuando en los teatros.

Ese repertorio de situaciones escénicas y ademanes constituye un corpus reducido de actuaciones que todas las actrices auriseculares tuvieron que interpretar con mayor o menor fortuna y habilidad. La apasionada confesión de amor al galán, junto con la admiración explícita por su prestancia física, las alusiones a la unión erótica, que en el plano escénico se puede manifestar tan solo con el contacto de las manos y el abrazo, sin olvidar el bofetón, la caída fingida, que también facilita el roce de los cuerpos, y las secuencias de baile representan las situaciones más recurrentes en la comedia cómica de la primera etapa lopesca, pero también de una parte de la fase madura que los moralistas y detractores del teatro censuraron con especial ahínco.

Seguramente habrá quien objete que el repertorio gestual recortado corresponde a ademanes cristalizados en la actuación de la época y que las observaciones del presente trabajo no aportan nada a la comprensión de la práctica escénica de la comedia nueva. Sin embargo, la actuación de los actores españoles, de acuerdo con la variedad de caracteres y sobre todo con la experimentación lopesca, no debió ser nada parecida, salvo excepciones, a la de los *comici dell'arte*, y, según ya sugerido, no creo que Lucía de Salcedo o Jerónima de Burgos, por citar a un par de actrices de mucho renombre, adquirieron su fama tan solo por su belleza. A este respecto, no podemos pasar por alto que el Fénix de los Ingenios en más de una ocasión construyó un papel para una cómica determinada, siendo el caso más famoso el de Nise, en *La dama boba*, o el de Gerardra en varias comedias como *La discreta enamorada* para la mencionada Jerónima de Burgos, lo que implicaba que Lope bien sabía cómo la misma hubiera desempeñado los distintos roles en el escenario, distinguiéndose de otras histrionas. Así pues, cada actriz habrá tenido su manera de moverse en el ta-

blado y habrá ejercido su oficio de agradar con un estilo muy personal que es, al fin y al cabo, lo que a las mujeres no se les ha perdonado de ninguna forma, aún sin ser actrices.

### *Bibliografía*

- ARATA, Stefano, «Casa de muñeca», en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, ed. F. Antonucci, L. Arata y M.<sup>a</sup> del V. Ojeda, Edizioni ETS, Pisa, 2002, pp. 191-209.
- ARCE, Joaquín, «Comedias de Lope basadas en cuentos de Boccaccio», en *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Publicaciones del Instituto Español de Cultura y de Literatura, Roma, 1981, pp. 367-383.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, ed. facsímil J. L. Suárez García, Granada, Universidad de Granada, 1997.
- COUDERC, Christophe, «Sobre el sistema de los personajes de *El acero de Madrid*, de Lope de Vega», *Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 189-199.
- COUDERC, Christophe, *Galanes y damas en la comedia nueva. Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Iberoamericana, Vervuert, Madrid, Frankfurt am Main, 2006.
- CUÉLLAR, Donají, «El baile y la danza en el teatro de Lope de Vega: *Con su pan se lo coma y La dama boba*», en *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, ed. A. González, El Colegio de México, México, 2000, pp. 67-89.
- DE SALVO, Mimma, «Notas sobre Lope de Vega y Jerónima de Burgos: un estado de la cuestión», en *Homenaje a Luis Quirante*,

*Cuadernos de Filología*, Anejo L, 2 vols., tomo I, 2003; versión revisada en 2008 s.p., consultable en [www.midesa.it](http://www.midesa.it).

FALCONIERI, John V., «Historia de la “Commedia dell’arte” en España (Conclusión), Capítulo III», *Revista de Literatura*, vol. XII, n.<sup>os</sup> 23-24 (1957), pp. 69-90.

FERRER VALLS, Teresa, «Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia nueva», en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro*, eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Festival de Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2003, pp. 191-212.

GÓMEZ SIERRA, Esther, «*La dama boba*, la autoridad y Stefano Arata, autore», *Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 359-378.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Real Academia Española, Madrid, 1953, reedición 1989, 4 vols.

MARTÍN GAITÉ, Carmen, «Mirando a través de la ventana», en *Desde la ventana*, prólogo E. Martinell, Espasa, Madrid, 1993, pp. 35-54.

PROFETI, Maria Grazia, «Nudità femminili e commedia: un intervento nella polemica sulla liceità del teatro», en *Symbolae pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, ed. B. Periñán y F. Guazzelli, Giardini Editori, Pisa, 1989, pp. 485-495.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «Autoras y farsantas. La mujer tras la cortina», en *La presencia de la mujer en el teatro barroco español*, ed. M. de los Reyes Peña, Consejería de Cultura, Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Sevilla, 1998, pp. 33-65.

ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Progne y Filomena*, en *Obras completas*, vol. III, *Primera parte de comedias*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2011, pp. 425-576.

ROUANE SOUPAULT, Isabelle, «De cómo confesar el deseo o cuando las damas desdicen de su nombre», en *Cuatrocientos años del «Arte*

*Nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega*, ed. G. Vega-Luengos y H. Ursáiz Tortajada, Universidad de Valladolid / Secretariado de Publicaciones, Valladolid, vol. 2, 2010, pp. 917-927.

RUBIERA, Javier, «Amor y mujer en la “Novena parte” de comedias», en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2003, pp. 283-304.

SERRALTA, Frédéric, «El tipo del “galán suelto”: del enredo al figurón», *Cuadernos de Teatro Clásico*, n. 1 (1988), pp. 83-93.

SERRALTA, Frédéric, «Sobre los orígenes de la comedia de figurón: *El ausente en el lugar*, de Lope de Vega (¿1606?)», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, ed. I. Pardo Molina y A. Serrano, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, Almería, 2001, pp. 85-93.

SERRALTA, Frédéric, «Sobre el “pre-figurón” en tres comedias de Lope (*Los melindres de Belisa*, *Los hidalgos del aldea* y *El ausente en el lugar*)», *Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 827-836.

SURTZ, Ronald E., «Daughter of Night, Daughter of Light: the Imagery of Finea’s Transformation in *La dama boba*», *Bulletin of the Comediantes*, XXXIII, n. 2 (1981), pp. 161-167.

TORRES, Milagros, «Algunos aspectos del erotismo en el primer teatro de Lope», *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 323-333.

TORRES, Milagros, «Trois masques pour Leonarda: voir est toucher dans *La viuda valenciana*», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXIX, n. 2 (1993), pp. 37-50.

TORRES, Milagros, «Erotismo mesonil en *El mesón de la corte* y *La noche toledana* de Lope de Vega: de la palabra al gesto», en *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*, ed. L. López-Baralt y F. Márquez Villanueva, El Colegio de México, México, 1995, pp. 439-459.

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 Lope de Vega*, VI (2000), pp. 195-207.

TRAMBAIOLI, Marcella, «Apuntes sobre el guineo o baile de negros. Tipologías y funciones dramáticas», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. M. L. Lobato y F. Domínguez Matito, Iberoamericana / Vervuert, Madrid, Frankfurt am Main, 2004, vol. II, pp. 1773-1783.

TRAMBAIOLI, Marcella, «La madre en la comedia de ambientación urbana de Lope de Vega», en *La madre en el teatro clásico español*, ed. L. García Lorenzo, Editorial Fundamentos, Madrid, 2012, pp. 57-91.

TRAMBAIOLI, Marcella, *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*, Visor Libros, Madrid, 2015.

TRAMBAIOLI, Marcella, «La casa de la dama en la Comedia Nueva (Lope, Calderón, Moreto) y en la resemantización vanguardista de García Lorca», en *Aspectos actuales del hispanismo mundial. Literatura - Cultura – Lengua*, ed. C. Strosetzki, De Gruyter Verlag, Berlin / Boston, 2018, vol. I, pp. 562-575.

TRAMBAIOLI, Marcella, «Dale un bofetón ella», *Hipogrifo*, 7.1 (2019), pp. 421-437.

TRAMBAIOLI, Marcella, «Ventanas y ventaneras en la escritura teatral de Lope de Vega», *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 39, junio (2021), pp. 1-18.

VEGA, Lope de, *El animal de Hungría*, ed. X. Tubau, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Editorial Milenio / PROLOPE, UAB, Lérida / Barcelona, 2007, vol. II, pp. 679-816.

VEGA CARPIO, Lope de, *El acero de Madrid*, ed. S. Arata, Madrid, Clásicos Castalia, 2000.

- VEGA CARPIO, Lope de, *La bella malmaridada*, ed. E. Querol Col, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, Editorial Milenio / PROLOPE, UAB, Lérida / Barcelona, 1998, pp. 1174-1295.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La dama boba*, ed. M. Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Editorial Milenio / PROLOPE, UAB, Lérida / Barcelona, 2007, vol. III, pp. 1293-1466.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La discreta enamorada*, en *Obras de Lope de Vega. XXXI, comedias novelescas*, ed. M. Menéndez Pelayo, Atlas, Madrid, 1971, pp. 127-197.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Las ferias de Madrid*, ed. D. Roas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, Editorial Milenio / PROLOPE, UAB, Lérida / Barcelona, 1998, vol. III, pp. 1823-1967.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los locos de Valencia*, ed. C. Peña López, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, Editorial Milenio / PROLOPE, UAB, Lérida / Barcelona, 2014, vol. II, pp. 165-328.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El perro del hortelano*, ed. M. Armiño, Cátedra, Madrid, 2003.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La prueba de los amigos*, en *Obras selectas*, al cuidado de F. C. Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, vol. I, pp. 1415-1452.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La viuda valenciana*, ed. T. Ferrer Valls, Clásicos Castalia, Madrid, 2001.

DEBORA VACCARI

---

## Las (otras) comedias valencianas del Primer Lope

### *El destierro y Valencia*

El Proceso de Geronimo Velazquez, auctor de comedias y Diego Velazquez, su hermano, contra Lope de Vega, preso, que le acusan haber hecho ciertas satiras contra ellos y sus hijos, en suplicacion. Está condenado en vista en quatro años de destierro desta corte y cinco leguas, y en dos años de destierro del reyno, y en que de aqui adelante no haga satiras ni versos contra ninguna persona de las contenidas en los dichos versos y sátiras y romance, y a que no pase por la calle donde viven las dichas mugeres, y costas. Confirman la sentencia de vista en grado de revista, con que los quatro años de destierro desta corte y cinco leguas sean ocho, demás de los del reyno, y los salga a cumplir desde la carcel los ocho de la corte y cinco leguas, y los del reino dentro de quince días; no los quebrante, so pena de muerte los del reyno, y los demás, de servirlos en galeras al remo y sin sueldo, con costas (Tomillo-Pérez Pastor 1901:79).<sup>1</sup>

Con esta sentencia definitiva, dictada el 5 de febrero de 1588, se condena al destierro a un joven Lope de Vega —todavía era menor de edad—, detenido con la acusación de difamación por parte de la familia de su examante Elena Osorio, hija del autor de comedias Jerónimo Velázquez, en el Corral de la Cruz el 29 de diciembre de 1587 y en aquel momento preso en la cárcel de la calle de Atocha. Se trata de una historia de sobra

---

1 Véase también Rennert-Castro [1919:41].

conocida: para vengarse de Elena, que lo había dejado después de 5 años por otro hombre más adinerado, el Fénix escribió unos libelos difamatorios contra ella y su familia, lo que provocó que estos lo denunciaran. Lo que nos interesa ahora es que, después de su breve aventura con la Invencible Armada (mayo 1588), será Valencia la ciudad que Lope elija para seguir cumpliendo su pena (finales 1588 o comienzos 1589) y donde llegará acompañado por su esposa Isabel de Urbina, su amigo Claudio Conde y el autor de comedias Gaspar de Porres.

La Valencia que conoce Lope en aquellos años es una ciudad próspera y con una intensa actividad comercial y cultural, una industria editorial muy dinámica, y, sobre todo, es uno de los polos teatrales más importantes del momento. De hecho, en la ciudad levantina el joven madrileño entra en contacto con el grupo de dramaturgos que buscaba innovar el teatro renacentista, como Cristóbal de Virués, Francisco Agustín de Tárrega, Gaspar de Aguilar, Guillén de Castro, Carlos Boyl o Ricardo de Turia. La crítica, unánime, considera fundamental esta etapa de la vida de Lope de cara a la gestación de la comedia nueva: a partir de su experiencia valenciana el dramaturgo conseguirá una síntesis de las prácticas escénicas anteriores (cortesana, erudita y populista) que se convertirá en lo que conocemos hoy como teatro áureo.

Ahora bien: entre los años finales de la década de los 80 y el inicio de los 90, Lope empieza a dedicarse a la escritura teatral de forma profesional, *pro pane lucrando*, y la alterna a la creación poética y a la actividad de secretario por un lado, y al ejercicio de las armas, por el otro. Desde Valencia, manda con regularidad sus comedias a Madrid, a su amigo Gaspar de Porres (Arellano-Mata 2011:73). Desde el punto de vista personal, la estancia en la ciudad levantina es marcada por una apacible quietud familiar, tal y como queda plasmado en el magnífico romance pastoril «Hortelano era Belardo / de

las huertas de Valencia» (Lope de Vega, *Poesía selecta*, pp. 181-185).<sup>2</sup>

Terminados los dos años de destierro de la Corte, en 1590 Lope deja Valencia y se traslada antes a Toledo y luego a Alba de Tormes, donde presta servicio al Duque, don Antonio Álvarez de Toledo, hasta 1595, en otra etapa esencial de su vida familiar y de su producción teatral.

El Fénix volverá a Valencia dos veces más: la primera en 1599 (19 de febrero-Madrid 4 de mayo) cuando acompaña al Marqués de Sarria, don Pedro Fernández de Castro, del que era secretario, a la ciudad del Turia con motivo de la doble boda real, la de Felipe III y Margarita de Austria y la de la infanta Isabel Clara Eugenia con el archiduque Alberto; fruto de esta experiencia serán la relación de sucesos titulada *Fiestas de Denia al Rey Católico Filipo III de este nombre* publicada el mismo 1599. El último viaje lo realiza en julio de 1616, cuando Lope se desplaza a Valencia para encontrarse con Fray Vicente Pellicer, el hijo que tuvo en la ciudad en 1599, o, más probablemente, con la actriz Lucía de Salcedo. En esta tercera y última ocasión cae gravemente enfermo, como le escribe al Duque de Sessa el 6 de agosto: «Diecisiete días he estado en una cama con tan recias calenturas, que entendí que era el último tiempo de mi vida» (Arellano-Mata 2011:73).

En un clásico estudio de 1991 Arturo Zabala etiqueta como “comedias valencianas” «aquellas en las que la acción dramática se sitúa en Valencia o está estrechamente vinculada a la ciudad o al área territorial de su antiguo reino», además de «pertener a la producción dramática del primer Lope» (Zabala 1991:143, nota \*).<sup>3</sup> Como pone de relieve el estudioso,

2 Véase también Carreño [2020:64 y sig.].

3 Este no es el lugar para entrar en la cuestión de los límites cronológicos de la “juventud dramática” de Lope (véanse, solo por ejemplo, Weber de Kurlat [1976], Oleza [1981 y 1997], Cañas Murillo [1991] y Gómez

Indudablemente, el imaginario ámbito real en donde nuestro poeta sitúa —en todo o en parte— la acción dramática de sus “comedias valencianas”, se nutre, ya se sabe, de la experiencia por él adquirida a lo largo del tiempo que permaneció en la ciudad del Turia [...] Con semejante bagaje de recuerdos, Lope, en los textos sobre los que nos centramos —algunos de ellos quizá destinados, en un principio, a públicos locales [...]—, reitera o enriquece de distintas formas las constantes alusiones que hace a los parajes y ambientes valencianos vividos por él en aquellas circunstancias (Zabala 1991:144).

Los primeros títulos que se nos vienen a la cabeza son, sin duda, los que llevan inserto en ellos el topónimo de Valencia: *El Grao de Valencia*, *Los locos de Valencia* y *La viuda valenciana*. Este “tríptico” probablemente sea el más estudiado, como demuestra la abundante bibliografía al respecto, pero estas tres obras no son las únicas en las que aparece la ciudad levantina como lugar en el que se desarrolla la acción total o parcialmente. En efecto existen otras comedias, quizás menos conocidas, que responden a la definición de Zabala (piezas del primer Lope ambientadas en Valencia): sobre estos textos nos centraremos con el objetivo de comprobar si, cómo y cuánto la experiencia valenciana reverbera en los versos del Fénix.

### *El corpus*

Tomando como referencia la base de datos ArteLope y adoptando como criterios de búsqueda a) autoría fiable, y b) marco espacial que contiene el topónimo Valencia, se obtienen trece resultados. En la lista que propongo a continuación,

---

[2000]). Por mi parte, al hablar de «primer Lope» tomo como fecha límite el año 1604, cuando se publica la *Parte primera* del Fénix siguiendo así a Oleza [1981].

las obras están ordenadas cronológicamente a partir de las daciones propuestas por Morley y Bruerton [1968], señaladas entre corchetes:

1. *El Grao de Valencia* [1589-1595, prob. 1589-1590]
2. *Los locos de Valencia* [1590-1595]
3. *La viuda valenciana* [1595-1599]
4. *La viuda, casada y doncella* [1595-1603, prob. 1600]
5. *La pobreza estimada* [1597-1603]
6. *Los Ramírez de Arellano* [1597-1608, prob. 1604-1608]
7. *El rústico del cielo* [1604-1605?]
8. *El bobo del colegio* [1604-1610, prob. 1606?]
9. *El Hamete de Toledo* [1606?-1612?, prob. 1608?-1610?]
10. *Don Lope de Cardona* [1608-1612, prob. 1611]
11. *La doncella Teodor* [1610?-1612?, prob. 1610?-1615?]
12. *Las flores de don Juan y rico y pobre trocados* [1612?-1615?]
13. *La vida de san Pedro Nolasco* [1629]

De las trece comedias, las primeras siete (*El Grao de Valencia*, *Los locos de Valencia*, *La viuda valenciana*, *La viuda, casada y doncella*, *La pobreza estimada*, *Los Ramírez de Arellano* y *El rústico del cielo*) se sitúan en un lapso temporal que coincide con la producción del joven Lope (anterior a 1604, según la definición ofrecida por Oleza, como he señalado), y una se queda en el umbral (*El bobo del colegio*).

En las piezas de la lista Valencia aparece como escenario de algún cuadro o de la obra entera: en concreto, tres de ellas —*Los locos de Valencia*, *La viuda valenciana* y *Las flores de don Juan y rico y pobre trocados*— están ambientadas únicamente en la ciudad del Turia, mientras que en las restantes este marco espacial se alterna con otros. Nótese, además, que las comedias ambientadas en Valencia se colocan todas, salvo una (*La vida de san Pedro Nolasco*, 1629), en el intervalo de años entre 1589 y 1612-1615. Es como si, pasados ya más de

veinticinco años desde su partida de la ciudad, el recuerdo de la experiencia se hubiera desvanecido, tanto que la ciudad vuelve a aparecer solo en una comedia del ciclo de *senectute*, *La vida de san Pedro Nolasco*, por razones relacionadas con la biografía del Santo.<sup>4</sup>

---

4 San Pedro Nolasco (Mas Saintes Puelles, Toulouse, ca. 1180-¿Barcelona?, 1245), fundador de la Orden Redentora de la Merced, fue canonizado en noviembre de 1628 (Vázquez Fernández 2022). Valencia fue muy importante para su trayectoria religiosa: en 1203, cuando todavía era mercader, empezó a rescatar cautivos en manos de los musulmanes con su propio patrimonio y, después, gracias a la colaboración de otros jóvenes pudente. Ello hizo que pocos años más tarde, el 10 de agosto de 1218, se constituyera oficialmente la Orden de Santa María de la Merced de la Redención de Cautivos. Jaime I, al conquistar la ciudad del Turia el 9 de octubre de 1238, donó a San Pedro Nolasco la colina del Puig, donde el año anterior el Santo había encontrado, debajo de una campana, la imagen bizantina de María Santísima, conocida desde entonces como Nuestra Señora del Puig. En la colina había unas casas en las que se estableció el convento, y una mezquita que los mercedarios convirtieron en iglesia y dedicaron a santo Domingo de Silos, que fue la primera parroquia que tuvo la Orden (*La orden de Santa María de la Merced* 1997). En 1629, el año siguiente de la canonización, en Madrid y en todas las ciudades en las que había conventos de la Orden se celebraron grandes festejos por el evento y los mercedarios, en la persona de Alonso Remón, le encargaron a Lope una comedia. Así lo comenta Remón: «No le parece a lo común del pueblo que hay fiesta si no hay comedia y representación. Y al final salió el vulgo con la suya, que hubo de haber comedia. Que, habiendo de haberla, se procuró la escribiese, como la escribió, Lope de Vega Carpio, monstruoso ingenio, peregrino en la facilidad, galante en la dulzura, único maestro en este arte, primero en ella, sin que se puedan prometer las plumas poetas y teatros españoles otro segundo. Compuso una comedia de la vida de Nuestro Glorioso Padre y de parte de su triunfante vida, tan bien argentada y hermoseada de tantas farsas y sainetes cómicos, y aun de adornos enfáticos y apariencias misteriosas, que demás de tener lo que confesó Horacio, mezclando a lo útil lo dulce, remató las fiestas con nueva sazón, dando mucho y bueno que oír y ver. Y ver a quien había oído y visto tanto en todo el discurso desta solemnidad» (Remón 1630:113v). La compañía de Roque de Figueroa representó la pieza el 9 de mayo de 1629.

Por lo tanto, más allá de las tres “comedias valencianas” más famosas, hay un pequeño grupo de piezas, poco posteriores, que podríamos definir las “otras” comedias valencianas: *La viuda, casada y doncella*, *La pobreza estimada*, *Los Ramírez de Arellano* y *El rústico del cielo*. Las primeras dos (*La viuda, casada y doncella* y *La pobreza estimada*) han sido estudiadas a fondo por Daniel Fernández Rodríguez en tanto que comedias bizantinas, mientras que *Los Ramírez de Arellano* y *El rústico del cielo* han recibido menos atención por parte de la crítica. En lo que sigue estudiare estas piezas con el objetivo de identificar cómo y cuánto en ellas aparezcan alusiones a los parajes y ambientes valencianos conocidos por el Fénix durante su estancia.

Las comedias valencianas de Lope de Vega			
Título de la comedia	Datación Morley y Bruerton Otros datos <sup>5</sup>	Listas del Peregrino	Presencia del topónimo
<i>El Grao de Valencia</i>	1589-1595, prob. 1589-1590	P1, P2	<b>Jornada 1:</b> Valencia (El Grao); Argel; Manzofa. <b>Jornada 2:</b> Argel; Manzofa; Valencia. <b>Jornada 3:</b> Valencia (El Grao); Manzofa; Argel.
	Otoño 1590 <sup>6</sup>		
<i>Los locos de Valencia</i>	1590-1595	P1, P2	<b>Acto 1:</b> Valencia (Hospital de inocentes). <b>Acto 2:</b> Valencia (Hospital de inocentes). <b>Acto 3:</b> Valencia (Hospital de inocentes).
	1590-1592 <sup>7</sup>		

ante el Presidente y el Consejo Real de Castilla, el 10 de mayo ante el Presidente y el Consejo de Aragón y en el mismo convento de la Merced (DICAT). Véase también Vincent-Cassy [2010] y Massanet Rodríguez [2025].

5 Añado aquí otras propuestas de datación de las piezas, posteriores a las de Morley y Bruerton.

6 Fernández Rodríguez [2022].

7 Lope de Vega, *Los locos de Valencia*.

<i>La viuda valenciana</i>	1595-1599 1599-1600 <sup>8</sup>	P1, P2	<b>Acto 1:</b> Valencia. <b>Acto 2:</b> Valencia (puente del Real). <b>Acto 3:</b> Valencia.
<i>La viuda, casada y doncella</i>	1595-1603, prob. 1600 22/10/1597 <sup>9</sup>	P2	<b>Acto 1:</b> Valencia (puerto de Valencia). <b>Acto 2:</b> Mar Mediterráneo; Valencia; Tremecén. <b>Acto 3:</b> Valencia; Mar Mediterráneo.
<i>La pobreza estimada</i>	1597-1603 1600-1603 <sup>10</sup>	P1, P2	<b>Acto 1:</b> Valencia. <b>Acto 2:</b> Argel; Valencia. <b>Acto 3:</b> Valencia; Argel.
<i>Los Ramírez de Arellano</i>	1597-1608, prob. 1604-1608	P2	<b>Acto 1:</b> Estela, [Estella]; Navarra; Valencia. <b>Acto 2:</b> Valencia (murallas). <b>Acto 3:</b> Valencia (castillo de Fox); Sevilla; Toledo; Montiel.
<i>El rústico del cielo</i>	1604-1605?	P2	<b>Acto 1:</b> Villapalacios, Sierra de Alcaraz; Alcalá de Henares. <b>Acto 2:</b> Alcalá de Henares; Madrid. <b>Acto 3:</b> Madrid; Valencia; Alcalá de Henares; Infierno.
<i>El bobo del colegio</i>	1604-1610, prob. 1606?	P2	<b>Acto 1:</b> Salamanca; Valencia. <b>Acto 2:</b> Salamanca. <b>Acto 3:</b> Salamanca.
<i>El Hamete de Toledo</i>	1606?-1612?, prob. 1608?-1610?	P2	<b>Acto 1:</b> Valencia; Orán; Malta; Málaga; Mar Mediterráneo. <b>Acto 2:</b> Valencia; Málaga; Toledo. <b>Acto 3:</b> Toledo.
<i>Don Lope de Cardona</i>	1608-1612, prob. 1611	P2	<b>Acto 1:</b> Valencia (puerto, interior del palacio real); Sicilia. <b>Acto 2:</b> Valencia (interior del palacio real; pies de la muralla; campamento siciliano; campo de batalla frente a la ciudad; cárcel de la ciudad). <b>Acto 3:</b> Valencia (puerto, interior del palacio real); Mesina.

8 Lope de Vega, *La viuda valenciana*.

9 Iriso Ariz [1997:107].

10 Wilder [2004].

<i>La doncella Teodor</i>	1610?-1612?, prob. 1610?-1615?  18 de abril de 1608- 5 de abril de 1610 <sup>11</sup>	P2	<b>Acto 1:</b> Toledo; Orán; Valencia; Cartagena. <b>Acto 2:</b> Orán; Valencia; Constantinopla. <b>Acto 3:</b> Orán; Persia; Constantinopla
<i>Las flores de don Juan y rico y pobre trocados</i>	1612?-1615?	P2	<b>Acto 1:</b> Valencia (Grao de Valencia et al.). <b>Acto 2:</b> Valencia (Plaza de Predicadores). <b>Acto 3:</b> Valencia (calle de los Mascones; casa de la Condesa de la Flor).
<i>Vida de san Pedro Nolasco</i>	1629	---	<b>Jornada 1:</b> lugar indeterminado de Francia; Barcelona. <b>Jornada 2:</b> Barcelona; Valencia. <b>Jornada 3:</b> Barcelona; Argel.

### *La viuda, casada y doncella<sup>12</sup> y La pobreza estimada*

Para el estudio temático y argumental de *La viuda, casada y doncella* y *La pobreza estimada* remito, como ya he dicho, a la tesis doctoral [2016] y a la monografía de Fernández Rodríguez [2019]. Lo que sí me interesa señalar ahora es la modalidad de presentación de la ciudad de Valencia en estas dos comedias bizantinas.

*La viuda, casada y doncella* fue escrita el 22 de octubre de 1597, como se desprende de la copia realizada por Ignacio de

11 Fichter [1941].

12 Con respecto al título de la comedia, Fernández Rodríguez [2016:24 nota 3] señala que, si en la copia Gálvez aparece el rótulo bimembre *El casado sin casarse / La viuda casada y doncella*, en realidad Lope prefiere emplear solo la segunda parte del título (por ejemplo, lo hace en el titulillo del segundo acto en Gálvez o en el cierre de la obra, vv. 2975-2978, o cuando la cita en el *Peregrino* de 1618). En la Parte VII la comedia se publica como *La viuda, casada y doncella*, y así la llaman los testimonios de la época, como, por ejemplo, las licencias de representación. En cambio, Feit y McGrady en su edición de 2006 optan por eliminar el artículo del título.

Gálvez (Iriso Ariz 1997:107), mientras que *La pobreza estimada*, por su posición en la lista del *Peregrino*, por unos datos internos de la comedia y por las características de la compañía de Porres que la representó, se tuvo que escribir, según Wilder [2004], en los años 1600-1603 (Fernández Rodríguez 2019:311). Como pone de relieve Fernández Rodríguez [2019:328]:

La ciudad de Valencia, uno de los grandes focos de los romances de cautivos, es también el escenario de varias de estas obras, lo que no parece una casualidad: tras su llegada a la capital del Turia en 1589, Lope debió de imbuirse de una realidad histórica y de un ambiente literario que pronto empezaría a trasladar a las tablas.

Una realidad histórica, la valenciana, marcada por la constante amenaza de los corsarios islámicos,<sup>13</sup> que Lope tuvo que experimentar en primera persona y que le permitió aportar abundantes detalles realistas y verosímiles a sus obras.

En el caso de *La viuda, casada y doncella* se ambientan en Valencia todo el acto primero, el primer cuadro del segundo y la parte central del tercero; el resto de la comedia se desarrolla entre Tremecén, en Argelia, y el mar Mediterráneo. La intriga principal tiene como protagonistas a Clavela y Feliciano, dos jóvenes valencianos cuyo amor es obstaculizado por el padre de la doncella, Albanio, que considera al caballero noble sí, pero no lo suficientemente rico para su hija. A partir de este planteamiento se desarrolla el enredo, que lleva a Feliciano,

---

13 Las incursiones corsarias en las costas valencianas eran muy frecuentes, así como lo eran los raptos, incluso en tierra firme o «right in their home regions» (Friedman 1983:4 y 11): «In Spain, the 1580s saw a series of attempts against the coastline, especially the Valencian littoral, which became particularly intense in 1584, when the viceroy of Valencia put the entire coast on a war footing. In the last analysis, then, neither the Christian victory at Lepanto, the Hispano-Turkish truce, nor the Ottoman withdrawal from the western Mediterranean following the truce resulted in a contraction of North African piracy against Spain» (Friedman 1979:2).

después de casarse con Clavela en secreto, a subir a un barco rumbo a Nápoles, para entrar al servicio del Virrey, el Duque de Osuna. Sin embargo, el barco naufraga y Feliciano llega a una playa en Argel donde es capturado por los moros; mientras, en Valencia, Clavela sufre el acoso de Liberio, el pretendiente favorito de su padre, hasta que recibe la noticia falsa de la muerte de Feliciano en el naufragio y cede a las pretensiones de Liberio. Por su parte, Feliciano consigue huir del alcaide moro de Tremecén, Haquelme, después de haberle sustraído treinta mil ducados. Al llegar a Valencia, el galán interrumpe la boda entre Clavela y Liberio y consigue que Albano, conocida su fortuna, confirme su casamiento.

En primer lugar, la ciudad levantina se nos presenta como el escenario perfecto para una comedia urbana: Celio, criado de Feliciano, recuerda el dulce perfume de «los floridos azahares de Valencia» (p. 486b), algo normal en la primavera levantina, cuando los naranjos<sup>14</sup> —que ya se cultivaban intensivamente en la época— empiezan a florecer y los campos se tiñen del blanco característico del azahar.

Por su parte, Feliciano describe Valencia como «la famosa ciudad, / que Turia sus muros bate» (p. 465b). Las referencias a los muros son una constante en las comedias valencianas de Lope: unas veces se trata de la muralla árabe de la ciudad, realizada bajo el reinado de Abd al-Aziz, entre 1021 y 1061, y de cuyas torres hoy en día pueden verse todavía restos en el

---

14 Actualmente la huerta de Valencia es la principal zona de producción de cítricos española y europea. La llegada de la naranja dulce comestible está fechada en el siglo XVI mientras que muy anterior es la introducción de los naranjos por parte de los árabes, exclusivamente con función ornamental: de hecho, fueron ellos quienes introdujeron técnicas avanzadas de riego y cultivo, creando un entorno propicio para el florecimiento de los cítricos (Martínez Moreno 2020).

actual barrio del Carmen,<sup>15</sup> otras veces de la muralla cristiana, construida en 1356, durante el reinado del rey de Aragón Pedro IV el Ceremonioso con motivo de la guerra con Castilla, conocida como la Guerra de los dos Pedros (1356-1366), a saber, el mencionado Ceremonioso y Pedro I el Cruel, y de la que hoy solo se conservan dos puertas de acceso, las Torres de Serranos y las Torres de Quart (Serra Desfilis 2007:887-889). A las torres árabes hace referencia Feliciano al revelar a una mora su verdadera identidad: «ilustre nací en Valencia / y de los padres mejores / que desde su gran conquista / trujo don Jaime a sus torres» (p. 481). En estos versos el galán relaciona las torres árabes con la conquista de Valencia en 1238 por parte de Jaime I, rey de Aragón y conde de Barcelona, la cual llevó a la incorporación a su Corona del territorio de la taifa andalusí de Valencia y de una parte de la de Murcia, de donde surgió el Reino de Valencia (Furió 1995:27 y ss.).

En *La viuda, casada y doncella* se cita también la calle de los Mascones: dice Feliciano que «la calle de los Mascones / tenía entonces un ángel» (p. 465b), refiriéndose así a su amada Clavela. El galán se refiere a una calle, la actual calle Ruiz de Lihory, que conduce desde la Calle del Mar hasta la Calle Libreros. Los Mascones eran una familia valenciana que gestionaba en esa calle el Trinquet dels Pilons o dels Mascons, citado ya en documentos de 1534 (Llopis Bauset 1999:18). El *trinquet* (o sea, un frontón o trinquete, en español) es la cancha donde se juega el *joc de pilota*, o pelota valenciana, un antiguo entretenimiento de nobles y caballeros que Lope menciona también en otras comedias (*El Grao de Valencia* o *Las flores de don Juan y rico y pobre trocados*). La práctica del *joc de pilota*

15 Véase López González-Romaní López [2024]. Según el geógrafo almeriense Al-'Udrí (siglo xi) la muralla estaba construida en piedra, asentada sobre cimientos de adobe, y sus muros, con sus cinco puertas, eran la obra más perfecta y hermosa de al-Ándalus (cfr. Martínez Talón 2014:17-18).

—que se remonta a los años posteriores a la conquista— estaba muy enraizada en todas las clases sociales ya a finales del siglo XII<sup>16</sup> y se consideraba el deporte más importante en la vida de la ciudad. El testimonio más importante es sin duda el de Juan Luis Vives, que del *joc de pilota* habla extensamente en sus *Diálogos* (1538), y concretamente en el vigésimo primero, que lleva por título *Leges ludi*, donde lo considera el juego de la nobleza valenciana por excelencia (Gómez Bayarri 2004). Aunque muchas de las referencias aluden al juego en la calle (*joc de pilota al carrer*), ya en esta misma época existían en la ciudad de Valencia muchos trinquetes donde los caballeros practicaban el juego de pelota en un entorno más reservado: Vives, por ejemplo, menciona cuatro trinquetes concentrados en una zona particularmente restringida de la Valencia renacentista: Trinquet dels Caballers, Trinquet del Miracle, Trinquet dels Carrossos y precisamente el que nos ocupa, el Trinquet de Barcia o de Mascons (Gómez Bayarri 2004:11).

---

16 La primera referencia a la Pilota se remonta a 1276, cuando se menciona una «placeta del Jugador de Pilota» (actualmente englobada en la Plaza de España) en Alcoy (Alicante); en 1305, Arnau de Vilanova en su *Regiment de sanitat* dirigido a Jaime II, habla de las actividades más convenientes para el Rey y excluye el *joc de pilota* por indigno; en 1391 el Consejo de la ciudad de Valencia constataba que «en tant que tots ne fahien officis e tots carrers e tots dies e hores eren bons a tal joch»; entre 1379 y 1380 los libros de cuenta incluyen pequeños gastos realizados por el duque de Gandía Alfons el Vell, cuyo hijo Pere de Villena y cuyos nietos se entretenían jugando; y en 1569 en el *Llibre de consells de la vila d'Alcoi* se afirmaba que «los jocs de pilota se continuen y usen en demasia, de tal manera que a penes se pot passar per los carrers». Era tanta la pasión de los valencianos por el *joc de pilota* que se jugaba en cualquier calle de la ciudad causando serios problemas de orden público: para solucionar la situación las autoridades emitieron un primer bando prohibiendo la práctica del deporte en 1391 y un segundo en 1412. Esto causó muchas protestas e incidentes entre los aficionados (Llopis Bauset 1999; Bravo Garrigues 2011; Pérez Bernabéu *et alii* 2018).

Otro detalle muy significativo ataÑe a lo que cuenta Feliciano acerca de su naufragio:

ví que los vientos contrarios,  
con fieras grupadas, rompen  
el edificio embreado  
y que ya el mar se le sorbe:  
asime a una tabla, y fui,  
sin saber cómo ni dónde,  
llamando a la Virgen pura  
y a nuestro patrón San Jorge. (p. 481b)

El culto a San Jorge en calidad de protector de Valencia es algo casi olvidado hoy en día, aunque tiene raíces lejanas: según las crónicas, en 1238, una vez conquistada la ciudad, Jaime I el Conquistador, llevando la imagen de San Jorge y la *Reial Senyera* se dirigió a la mezquita mayor e hizo celebrar la primera misa en el lugar donde luego se construiría la pequeña capilla de San Jorge, que posteriormente se englobó en la catedral. En la ciudad existía la iglesia de San Jorge de Valencia dependiente de la parroquia de San Andrés y situada junto al denominado Portillo de San Jorge, una de las puertas abiertas en la antigua muralla árabe tras la conquista.<sup>17</sup>

La devoción a San Jorge, por lo tanto, muy arraigada en la monarquía aragonesa y fomentada especialmente por Pedro

17 El portillo de San Jorge o Na Xamorra, abierto hacia 1392 en la muralla islámica, se encontraba junto a la ermita de San Jorge, en la actual plaza de Rodrigo Botet. La ermita de San Jorge era la iglesia donde tenía su sede la milicia conocida como el Centenar del Gloriós Sant Jordi o de la Ploma, una orden laica instituida por el rey Pedro el Ceremonioso en el año 1365 por la ayuda que prestaron los ballesteros de la ciudad de Valencia en el sitio de Sagunto, que dio fin a la Guerra de los dos Pedros, con la misión de cuidar y proteger la ciudad, además de la custodia y escolta de la *Senyera*. Finalmente, se creó la Cofradía de la Orden de San Jorge, que en el año 1391 amplió el número de sus miembros.

el Ceremonioso (Castiñeiras 2021:58),<sup>18</sup> estaba muy vinculada también a la reconquista de Valencia y la estatua del santo se llevaba en procesión no solo el 23 de abril, sino también en cada ocasión importante para la ciudad, y a menudo junto con la *Reial Senyera*. De hecho, en Valencia, la festividad de San Jorge ya se conmemoraba públicamente antes del año 1343. En 1610, por ejemplo, se sacó la imagen en procesión para celebrar la expulsión de los moriscos. Esta tradición se perdió hace más de 300 años cuando, tras la batalla de Almansa (1707) se prohibieron todos los símbolos del Reino de Valencia y se ha vuelto a recuperar solo en tiempos recientes. Sin embargo, cuando Lope residía en Valencia quizás pudo asistir a una de estas procesiones por las calles de la ciudad.

En segundo lugar, en el siglo XVI Valencia aparece bajo otra perspectiva, la del Mediterráneo, como el verdadero campo de batalla entre dos imperios, el otomano y el español, enfrentados por su control. De hecho, fue durante la primera mitad del reinado de Felipe II —y especialmente después de la paz de Cateau-Cambrésis (1559)—, en un contexto de atenuación de las hostilidades en Europa, cuando el conflicto entre las potencias cristianas y el Imperio Otomano alcanzó su apogeo y España pudo centrarse en el Mediterráneo: después de un duro revés en Djerba (1560), los estados cristianos defendieron victoriósamente primero Orán (1563) y luego Malta

18 «De hecho, este último rey fue el verdadero instigador del culto al santo capadocio en la Corona de Aragón. En primer lugar, dicho monarca promovió un programa de sacralización de la monarquía en el que la adquisición de reliquias de san Jorge se convirtió en una verdadera obsesión. En segundo lugar, solo entonces las crónicas catalano-aragonesas empiezan a multiplicar menciones a intervenciones milagrosas de san Jorge en las batallas más importantes de su historia [...] en la misma crónica [*Crónica de San Juan de la Peña* (1369-1372)] se narra cómo el santo capadocio, acompañado de su milicia, irrumpió en la batalla de El Puig (Valencia) (1237) en ayuda del ejército cristiano» (Castiñeiras 2021:58).

(1565), ocuparon el Peñón de Vélez de la Gomera (1564) y ganaron en Lepanto (1571). Fernand Braudel (2015:391) habla del periodo entre 1559 y 1565 como «Los seis últimos años de la supremacía turca», al coincidir el punto culminante del poder otomano con el inicio de su declive, debido sobre todo a la respuesta española, en lo que él denomina «recuperación hispánica» (2015:409).

En este marco, la costa valenciana estaba constantemente expuesta a los ataques por mar de la flota corsaria berberisca, especialmente la argelina, que es la que destacaba por la intensidad de sus correrías a partir de mediados del siglo xv. En particular, la década de los 50 del siglo XVI fue dramática, con figuras de corsarios como Dragut o los hermanos Barberroja.<sup>19</sup> El miedo de la población de la costa a los asaltos de piratas y corsarios tenía que ser algo muy palpable en la ciudad y Lope lo recrea en muchas comedias bizantinas, también «con la intención de explotar dramáticamente la inquietud que suscitaban los ataques» (Fernández Rodríguez 2016:49-50) y permitir así la identificación del público con las escenas

19 Véase el capítulo §2.2 dedicado a «Corsarios y prisioneros» en Fernández Rodríguez [2016]. Emblemático es el caso de Cullera: en 1503 los piratas argelinos atacaron y saquearon Cullera por primera vez. La ciudad fue incendiada, incluso su iglesia, y se asesinaron y secuestraron a muchas personas. «El ataque causó un grave quebranto en la mentalidad de los valencianos, pues se trataba de una villa con buenas comunicaciones y próxima a la capital, y sin duda alimentó más aún el temor contra la comunidad islámica en tierras cristianas» (Arciniega García 1999:74). Treinta años después, en 1532, Cullera fue nuevamente saqueada aunque con menor violencia: en esta ocasión, el mismísimo Carlos V ordenó al Virrey de Valencia que la proveyese de armas y reparase su castillo. Lo mismo se hizo en Peñíscola, Valencia y Alicante, pero también en Castellón, Villajoyosa y Benidorm, e incluso en el interior, como en Morella, Alpuente, Játiva y Onteniente (Arciniega García 1999:74). Cullera sufrió un tercer ataque en 1550 por parte del pirata Dragut con veintiséis galeras y galeotas, que sembró nuevamente el terror entre la población (Arciniega García 1999:76).

llevadas a las tablas, escenas a las que tantas veces se podía asistir en la vida cotidiana de la ciudad.<sup>20</sup> En este contexto se enmarca, por ejemplo, la figura del moro Haquelme que, además de alcaide de Tremecén, en Argelia, es dueño y capitán de galeotas corsarias:

Alcaide de Tremecén,  
señor de diez galeotas,  
con ellas discurro el mar,  
y por mi nombre en sus costas  
enciende Valencia fuegos,  
y Málaga se alborota.

(p. 471a)

Aquí Haquelme se refiere al sistema de alerta de las atalayas, una línea de torres defensivas contra los corsarios y piratas berberiscos y turcos que infestaban el Mediterráneo: estas torres de vigilancia tenían la función de avistar a lo lejos las naves hostiles y de comunicárselo a las otras encendiéndo un fuego,<sup>21</sup> aunque «l'avvistamento era esercitato costantemente, mentre la difesa lo era soltanto in rare occasioni» ya que «la difesa era anzitutto autodifesa della torre da un eventuale assalto» (Bono

20 Ricardo García Cárcel, de hecho, habla de «psicosis del turco en la España del Siglo de Oro», título de un trabajo suyo de 1994: «the limited coastal defense system of the sixteenth century seems to have decayed even further in the seventeenth» (Friedman, 1983:41). Así lo comenta Salvatore Bono: «Secoli di incursioni e di terrore; e proprio il terrore degli abitanti, pronti piuttosto a fuggire e nascondersi che a reagire e a difendersi, aveva in tante occasioni determinato il successo dei corsari, anche quando —come spesso accadeva— non erano che un gruppo sparuto di uomini» (Bono 1993:151).

21 «Estratégicamente alzadas, avistaban al enemigo antes de que llegara a la costa. Por medio de ahumadas, de día, y luminarias, en la noche, se comunicaban entre sí. Su custodia estaba encomendada a cuatro hombres: dos de a pie, que realizaban continua vigilancia, y dos de a caballo, encargados de la vigilancia del trayecto comprendido entre dos torres, comunicación, petición de auxilio, etc.» (Seijo Alonso 1978:11-12).

1993:165).<sup>22</sup> Su función principal, pues, era fundamentalmente preventiva: en caso de amenaza, las torres eran capaces de ofrecer una resistencia limitada ante incursiones puntuales, pero no estaban concebidas estructural ni logísticamente para soportar un asedio prolongado ni para repeler con eficacia a embarcaciones corsarias, si bien algunas disponían de piezas de artillería ligera (Martínez Ruiz 2011:53).

Por las características señaladas, *La viuda, casada y doncella* se presenta como un híbrido de comedia urbana (con marco espacial valenciano) y novelesca (con marco espacial mediterráneo), hibridez genérica que comparte con la otra pieza bizantina, *La pobreza estimada*, cuya acción se desarrolla entre dos polos: por un lado Valencia y por otro Argel, una vez más. En Valencia están ambientados el acto primero, la segunda parte del segundo acto y la primera del tercero. Leonido, un hidalgo pobre, pretende a Dorotea, pero su rival, el rico Ricardo, también busca a su amor. Indecisa, Dorotea escribe a su padre Aurelio, cautivo en Argel, pidiéndole consejo. Siguiendo las sugerencias del rey Audalla, Aurelio elige a Leonido como esposo. Tras casarse, la pobreza obliga a Leonido a partir en busca de fortuna pero acaba naufragando en las playas de Argel, donde capturen y luego libera a Audalla, quien lo ayuda a rescatar a Aurelio. Al regresar a Valencia, la familia se reúne y descubre que Isabel, la esclava mora de Dorotea, es en realidad la hija de Au-

22 Algunas de las torres ya existían en la Edad Media, pero el siglo XVI es cuando el sistema adquiere su plenitud «pues se reconstruyen las que se habían arruinado y se levantan otras de nueva planta, emplazadas unas y otras en sitios estratégicos para vigilar la llegada de navíos enemigos y avisar de su proximidad con tiempo de que los vecinos se aprestaran a la defensa» (Martínez Ruiz 2011:52). La mayoría de las torres se construyeron en tiempos de Felipe II, «monarca que mandó asimismo fortificar todos los castillos de la costa alicantina» (Seijo Alonso 1978:11-12). De hecho, es el momento en que la Generalitat toma a su cargo la gestión de las torres de vigilancia.

dalla raptada por los cristianos años antes. El rey moro y su hijo deciden convertirse al cristianismo, y su generoso regalo pone fin a la pobreza de Leonido y Dorotea, asegurando su felicidad.

De Valencia Leonido destaca la presencia de unas «campañas fertilísimas» (v. 2831), referencia a la famosa Huerta valenciana de origen andalusí,<sup>23</sup> de la ciudad, en otro momento, se menciona una de las dos puertas fortificadas de la muralla cristiana, la de Quart, una de las dos que aún permanecen en pie hoy (la otra es la de las Torres de Serranos).<sup>24</sup> En concreto,

23 *L'Horta de València* es una extensa llanura agrícola situada en las inmediaciones de la ciudad y en varios municipios de su área metropolitana. Su red de acequias constituye un complejo sistema hidráulico diseñado para el riego intensivo que «tiene una antigüedad de alrededor de 1200 años pues sus orígenes se remontan a la instalación de los grupos tribales musulmanes que empezaron a llegar a la Península Ibérica a lo largo del siglo VIII alrededor de la entonces muy pequeña ciudad episcopal romano-visigoda de *Valentia*» (Guinot Rodríguez 2008:98). El sistema fue luego adoptado tal y como funcionaba «en temps de sarraïns» por los repobladores cristianos de Jaime I en el siglo XIII (Guinot Rodríguez 2005:168), y sobrevivió en la monarquía absoluta, la revolución burguesa del siglo XIX y el crecimiento capitalista del XX. Por este motivo se considera también uno de los paisajes culturales más emblemáticos de la Comunidad Valenciana. Véase, por ejemplo, Guinot 2005 y 2008.

24 «El portal de Quart —uno de los doce de la muralla valenciana— representa uno de los máximos exponentes arquitectónicos del siglo XV, denominado el “Siglo de Oro” de Valencia» (Benlloch *et alii* 2010:78). El portal se localiza en el trazado de la muralla perimetral que hizo levantar Pedro el Ceremonioso; su construcción se inició en el año 1356 como respuesta inmediata al estallido del ya mencionado conflicto entre las coronas de Castilla y Aragón. En 1440, las autoridades municipales decidieron erigir un nuevo portal que sustituyese al primitivo (de forma cúbica y menores dimensiones), ubicándolo estratégicamente en el punto de intersección con el camino de Quart, en la fachada occidental del núcleo urbano. Las primeras intervenciones constructivas comenzaron hacia 1441; sin embargo, no sería hasta el año siguiente, en 1442, cuando las obras adquirieron un impulso sostenido, manteniendo un ritmo continuado de ejecución que apenas conocería interrupciones durante las más de dos décadas en las que se desarrollaron

es la puerta por la que Leonido sale de la ciudad para dirigirse al puerto de Valencia y embarcarse en busca de fortuna:

DOROTEA	¡Adiós, mi bien!
	Oíd.
LEONIDO	¿Qué queréis?
DOROTEA	¿Por dónde
	vais, o por qué puerta salís?
LEONIDO	Por la de Cuart. (vv. 2170-2173)

A menudo los personajes de la obra hacen referencia al peculiar contexto social de Valencia, caracterizado por la larga convivencia de cristianos y moriscos: recordemos que la comedia está ambientada en 1565, año en el que está fechada la carta de Dorotea a su padre Aurelio, cautivo en el palacio del rey de Argel Audalla,<sup>25</sup> es decir, más de cuarenta años

las fases principales del proyecto arquitectónico, concluido en 1489 con la colocación de las puertas definitivas de madera. La monumentalización del acceso de Castilla, cuyo principal responsable fue Francesc Baldomar, hizo que la ciudad tuviera un acceso natural para los viajeros provenientes de Aragón y Cataluña en las Torres de Serranos, y para los llegados de Castilla en las de Quart (Benlloch *et alii* 2010). Desde 1649 hasta 1808 (año del sitio de los franceses) las Torres de Quart se usaron como Galera de mujeres, realizándose obras para su adecuación como cárcel. Esta puerta y la de Serranos fueron las únicas que sobrevivieron al derribo del recinto amurallado de la ciudad en 1865 (Pingarrón-Esaín 2007).

25 «En Valencia, diez de marzo, / año de sesenta y cinco, / sobre los mil quinientos / del nacimiento de Cristo» (vv. 1241-1244). No he conseguido encontrar noticias relacionadas con la fecha de la carta de Dorotea; no obstante, en el complejo contexto mediterráneo del s. XVI, 1565 es recordado por el sitio de Malta por parte de los turcos (18 de mayo-8 de septiembre): «Solimán el Magnífico (Suleymán I), en su implacable lucha por el dominio del Mar Mediterráneo, había decidido acabar por completo con la Orden Militar de los Caballeros Hospitalarios de San Juan Bautista, a los que había derrotado personalmente en 1522 conquistando Rodas y expulsándolos. Asentados en Malta, aquellos cruzados se convirtieron en un temible poder naval, siendo los grandes corsarios cristianos que desbarataban el comercio marítimo mu-

antes de la expulsión de los moriscos de 1609. Además, incluso cuando Lope vivía en la ciudad del Turia, entre 1589 y 1590, y en los años en los que probablemente escribió *La pobreza estimada*, todavía los moriscos residían en el Reino de Valencia, donde representaban alrededor de un tercio de la población.<sup>26</sup> El uso de la lengua árabe era corriente, en una situación de bilingüismo con el valenciano y el castella-

---

sulmán. Sus ataques se incrementaron a medida que Felipe II recomponía el poder naval español, y aquello resultó intolerable a la Sublime Puerta. La decisión de ocupar Malta se reforzó con la noticia de la conquista del Peñón de Vélez de la Gomera por don García de Toledo el 6 de septiembre de 1564. Solimán iba a responder en Malta con la misma escala colossal de fuerzas que Felipe II lo había hecho en Vélez de la Gomera. 1565 se presentaba con una perspectiva aterradora» (Bustamante García 2010, v. 1, 227-228).

26 Segundo Epalza (1992:64), en Valencia en 1572 había 85.000 moriscos, número que alcanzaba las 135.000 personas en 1609: por aquel entonces, los moriscos valencianos representaban dos tercios de todos los de la Corona de Aragón. El incremento se debe a la llegada al Reino de Valencia de muchos moriscos desterrados de Granada después de la Guerra de las Alpujarras (1568-1570). Si en el Reino de Castilla las conversiones forzadas de los mudéjares habían empezado a comienzos del siglo XVI, en la Corona de Aragón el proceso se dio más tarde, a raíz de la rebelión de las Germanías valencianas entre 1521 y 1522, cuando los sublevados empezaron a someter a los mudéjares a bautizos masivos. A finales de 1525 se emitió un decreto que extendía la obligación a todos los mudéjares de la Corona de Aragón, convirtiéndolos así en moriscos, lo que «marcó un punto importantísimo de inflexión, ya que a partir de esa fecha quedaron prohibidas todas las manifestaciones religiosas musulmanas, la aplicación de la ley islámica y las instituciones comunitarias inspiradas en ella» (Labarta Gómez 2011-2013:224). En 1526, después de la revuelta de Benaguasil, se firmó la llamada Concordia de Toledo, con la que, a cambio de aceptar el bautismo y pagar un servicio de 40.000 ducados, la comunidad morisca de Valencia logró conservar durante unos años más sus mezquitas y alfaquíes, además de su lengua y sus hábitos y el mantenimiento de las aljamas como comunidades autónomas (Boronat y Barrachina 1901; Epalza 1992:64-65; Goñi Gatzambide 2007; Puig Montada 2010).

no, como el Fénix pudo experimentar en primera persona durante su estancia.<sup>27</sup>

La pieza refleja perfectamente estas circunstancias, siempre desde el punto de vista árabe: por ejemplo, al curioso rey Audalla que le pregunta dónde ha aprendido la lengua árabe, Leonido le contesta: «Cualquier cristiano que en los pueblos trate / de moriscos del Reino de Valencia, / la aprende como yo» (vv. 2712-2714).<sup>28</sup> Para el galán, hablar árabe significa poderse comunicar con el Rey y salvar su vida cuando naufraga en las costas argelinas, tanto que exclama: «Del cielo fue clemencia / aprender el arábigo en Valencia» (vv. 2607-2609). En el segundo acto, es Audalla el que expresa su sorpresa al ver la forma de escribir de los cristianos cuando, junto con Aurelio, leen la carta de Dorotea:

27 «La población morisca del Reino de Valencia conservó mayoritariamente hasta la expulsión el uso de la lengua árabe. Así lo señalan las referencias contemporáneas y las sucesivas medidas proyectadas por las autoridades con el fin de erradicarla» (Labarta Gómez 2011-2013:225). Por ejemplo, según Ignacio de las Casas, «los [moriscos] de Valencia hablan la lengua arábiga y son raros dellos los que entienden bien la española o sean capaces de un razonamiento o discurso, principalmente en cosas de la fe por muy ladinos que sean; los más deste reino saben leer y escrevir su lengua arábiga, tienen escondidos muchos libros de su secta, ritos y ceremonias; sustentan alfaquíes que se la enseñan» (Labarta Gómez 2011-2013:225-226). Si en las áreas rurales los moriscos hablaban solo árabe dialectal andalusí, en las ciudades los hombres tendían a ser bilingües (con el castellano pero también con el valenciano, según el contexto) (Epalza 1992:114-118; Vincent 1993-1994; Ciscar Pallarés 1994; Constán-Nava 2024).

28 También Barceló (1984:145-146) cita estos versos de Lope para demostrar que el bilingüismo «no era sol d'anada, sinó també de tornada» (Constán-Nava 2024:53) y ofrece una larga lista de ejemplos de cristianos viejos que conocían el árabe. Las razones de este bilingüismo eran esencialmente de índole práctica: además de los religiosos comprometidos con la evangelización de los mudéjares antes y los moriscos después, conocían el árabe traductores, intelectuales interesados en los textos científicos, señores con la necesidad de comunicarse con sus súbditos, mercaderes y burgueses.

- AUDALLA La fecha dice: «En Valencia».  
 Los cristianos escribís  
 al revés del moro; en todo  
 de nuestra ley diferís.
- AURELIO El vuestro es bárbaro modo;  
 pero tal como vivís.
- AUDALLA ¿Por qué arriba ponéis cruz?
- AURELIO Porque para todo es luz  
 que alumbra al hombre más ciego. (vv. 1154-1162)

También es interesante la presencia de una palabra árabe que emplea Tancredo para referirse despectivamente a los moros:

- TANCREDO [...] Señor, las cartas vinieron,  
 y un decreto nos trajeron  
 de los *chupeques* de Argel.
- RICARDO ¿Qué es *chupeque*, Julio?
- JULIO *Perro*,  
 en arábigo lenguaje. (vv. 1948-1952)

Según Ortiz Bordallo (1989-1990:125), Lope habría sacado el término *chupeque* de la *Topografía e historia general de Argel*, tratado atribuido al monje benedictino y abad de Frómista fray Diego de Haedo,<sup>29</sup> donde se lee: «Los turcos y moros despiadados les escupen en la cara en pasando, diciéndoles cien mil injurias, llamándolos *chupech* [...] que quiere decir perro» (1927-1929:II, pp. 177-178). Sin embargo, la obra se publicó en Valladolid en 1612, unos diez años después de la presunta fecha de composición de *La pobreza estimada*, aunque no se puede excluir que el tratado circulara antes de esta fecha. En datas más cercanas a la comedia, encontramos

---

29 No entro aquí en las cuestiones relacionadas con la paternidad del tratado, atribuido al portugués Antonio de Sosa (Camamis 1977), quien había coincidido con Miguel de Cervantes en Argel entre 1577 y 1581, e incluso al propio Cervantes (Eisenberg 1996). Véase Marín Cepeda [2010].

la palabra en el *Viaje de Turquía* (1555)<sup>30</sup> y *El tratado de la redención de cautivos* (1603) de Jerónimo Gracián de la Madre de Dios.<sup>31</sup>

Un detalle más: cuando Leonido se encuentra en medio de la mar, nadando asido a una tabla, desesperado, invoca la ayuda de la Virgen del Milagro, y promete llevarle un exvoto en caso de salvarse:

¡Valedme, Virgen bella,  
más pura que los ángeles!  
Estrella de la mar, ¡valedme ahora!  
Virgen que del Milagro  
os llaman en Valencia,  
¡sacadme a tierra, a tierra, a tierra, a tierra!  
Yo colgaré esta tabla,  
y en ella pondré escrito  
este milagro vuestro. (vv. 2571-2579)

La imagen de esta Virgen, menos conocida que la de los Desamparados, a mediados del siglo XIII se encontraba ya en el primer recinto del conjunto del Hospital de San Juan de Jerusalén, ubicado en unos edificios árabes frente a la Puerta de la Xerea, junto a la judería, concedidos por Jaime I a los Caballeros de la Orden del Hospital de Jerusalén después de la toma de la ciudad. En este espacio se hallaba, bajo un arco,

30 «PEDRO Dios te dé una calentura héctica, o, si no queréis, el Diablo te reviente. Como el turco lo oyó, airose lo más del mundo, y dijo: “¿Nesuiler su *chupec*?”: “¿Qué dijo ese perro?”» (Cristóbal Villalón, *Viaje de Turquía*, p. 136).

31 «El trabajo ordinario que tienen en mar y tierra es insufrible. Nunca se compadecen de ellos los patrones, aunque los vean reventar. Mándanles hacer cosas incompatibles, sin mirar más comodidad en lo que mandan que seguir su propio apetito. El mejor nombre que de su boca se oyen es *chupeque*, que quiere decir perro de los más viles, y finalmente parece ser imposible conservarse la naturaleza con lo que allí se padece» (Jerónimo Gracián, *El tratado de la redención de cautivos*, p. 53).

la Capilla de la Virgen del Milagro, cuya existencia es atestiguada por un documento del año 1254. En 1356 se fundó la Antigua Cofradía de la Virgen del Milagro, aprobada por el obispo Hugo de Fenollet e inserta en el Real Privilegio de 10 de junio de 1371 por Pedro IV. En 1522 el papa Adriano VI concedió la gracia de indulgencia plenaria al que rezara ante la imagen. Asimismo, la Virgen se cita en los *Sagrarios de Valencia* de Alfonso del Castillo de Solórzano de 1635.

Como en *La viuda, casada y doncella*, también en *La pobreza estimada* las costas valencianas son castigadas duramente por los ataques de las naves turcas: lo cuenta Zulema, hijo de Audalla, que describe detalladamente al padre las correrías por el litoral levantino (desde Denia hasta Tortosa) que ha llevado a cabo para buscar a su hermana, capturada por los cristianos cuando tenía seis años:

Las márgenes de Valencia,  
de Denia a Tortosa corro:  
vi a Córcega y a Cerdeña,  
y de españoles y corzos  
tres barcas y tres tartanas  
con cuarenta esclavos tomo.  
Cuando las torres hacían  
humos, riendo nosotros,  
mirábamos desde el agua  
los caballos perezosos.  
Como no era mi intención  
robar, la derrota pongo  
a la fuerza de Tabarca,  
de esclavos puerto dichoso.  
Lomelinos genoveses  
son sus dueños, de quien cobro  
rescate de mis cautivos,  
y allí se los dejo y torno.  
A Limami pongo en tierra

junto a Valencia, animoso,  
en el valle de Sagó.<sup>32</sup> (vv. 1839-1859)

El relato de Zulema es muy interesante por los detalles que ofrece acerca de las prácticas piratas de la época que Lope conocía por oír hablar de ellas en las calles de Valencia. Las correrías del moro se extienden por todo el litoral levantino y por el Mediterráneo, hasta Córcega y Cerdeña, y acaban con un buen botín, cuarenta esclavos. De hecho, los corsarios también representaban un peligro en alta mar: los abordajes se cerraban frecuentemente con la toma de cautivos, cuyos cuantiosos rescates representaban una inagotable fuente de ingresos (Lope trata el tema, por ejemplo, en *El Argel fingido* y *Los esclavos libres*). Los prisioneros de Zulema acabarán vendidos en Tabarka,<sup>33</sup> «puerto dichoso de esclavos» (v. 1852). De he-

32 Muy probablemente aquí Lope se refiere al Vall de Segó (un pequeño valle delimitado por las montañas de Almenara al norte y el pico de Les Corbs al sur), cuyo nombre oficial es Valles de Sagunto, llamado también les Valletes y, durante la reconquista y aún mucho después, Vall de Segó (Llorente 1887:365-366). Durante el reinado de Pedro el Ceremonioso, el Vall de Segó formaba parte del patrimonio de la Corona. En el marco de una reorganización señorial, el monarca instituyó el 6 de julio de 1372 el Condado de Jérica, al que incorporó el citado valle junto con Suera, Fanzara y la Vall de Uxón. Dicho conjunto fue otorgado a su segundo hijo, el infante Martín —futuro Martín I el Humano—, probablemente como parte de las disposiciones vinculadas a su enlace matrimonial con María de Luna, celebrado el 13 de junio de ese mismo año (*Toponímia dels Pobles Valencians. Jérica* 2003).

33 La isla fortificada de Tabarka se encuentra en el noroeste de Túnez, junto a la costa y cerca de Argelia, y no debe confundirse con la homónima isla situada a pocos kilómetros de la costa alicantina. Desde el siglo XVI Tabarka fue codiciada por su valor estratégico y por la riqueza de sus pesquerías de coral rojo. En el marco de las campañas de Carlos V contra el poder otomano (1535-1541), la Corona hispana incorporó la isla y, mediante acuerdos con la República de Génova, financió la construcción de un fuerte a cambio de una quinta parte del valor del coral capturado. Familias ligures (Lomellini y Grimaldi) se establecieron allí de forma per-

cho, durante mucho tiempo fue refugio de los piratas que atacaban el litoral levantino, y desde la mitad del siglo xv estuvo bajo el control de los genoveses al obtener estos un privilegio para la pesca y el comercio del coral —aunque solo en 1542 se firmó el primer contrato para la explotación del coral entre la corona española y las familias genovesas de los Grimaldi y de los Lomellini (los «Lomelinos genoveses» citados por Zulema, v. 1853) que lo renovaron en exclusiva en 1570—. Nótese, aquí también, la referencia a las torres que «hacían / humos», las atalayas, algo que, como destaca Zulema, suscita la risa de los corsarios al considerarlas totalmente ineficaces.

### *Los Ramírez de Arellano*

La comedia, publicada en la *Parte XXIV* (1641), es fechada por Morley y Bruerton en 1597-1608, probablemente 1604-1608. La obra, que se basa en la *Crónica de Pedro I* de Pedro López de Ayala y en los *Anales de la Corona de Aragón* de Jerónimo Zurita, fue escrita, muy probablemente, por encargo de la familia Ramírez de Arellano, con la que el Fénix mantuvo una relación de amistad intermitente, y a la que pertenecían los dos memorios más conocidos de la época, Luis el de la *Feliz Memoria* o *Gran Memoria*, y su hermano Juan, el *Memorilla* (Caseda Teresa 2019). Por lo tanto, se trata de

---

manente al recibir la concesión de pesca y comercio de la isla de por parte del Emperador y con la connivencia de Túnez, y los pactos se mantuvieron estables hasta finales del siglo xvii. Sin embargo, el aumento de la presión del reino otomano, el declive de la rentabilidad del coral y la pérdida de interés estratégico por parte de España al final de la dinastía de los Austrias provocaron un cambio profundo que llevó, en 1741, al asalto de las fuerzas tunecinas, que destruyeron el fuerte hispano-genovés y capturaron a los algo más de 800 habitantes (Vidal *et alii* 2010; Pérez Burgos 2016, 2017).

una comedia genealógica y, más precisamente, de un drama de hazañas militares (Ferrer Valls 2001) en el que se lleva a las tablas la vida de uno de los miembros más célebres de la familia, Juan Ramírez de Arellano (primera mitad del s. XIV-*ca.* 1385) (Pérez Carazo 2022):

noble originario del Reino de Navarra que durante su vida estuvo al servicio de tres diferentes monarcas hispanos: Carlos II de Navarra, Pedro IV de Aragón y Enrique II de Castilla. Llegó a ser señor de vasallos en estos tres reinos, aunque al final de su vida la mayor parte de su patrimonio se concentraba en el Reino de Castilla, donde terminó estableciéndose e integrándose en el grupo de la alta nobleza (Diago Hernando 2003:556).

De la vida del caballero navarro, Lope elige dramatizar justamente su intensa actividad política y militar, y por esto construye la intriga poniendo al centro de cada acto su relación con uno de los monarcas antes mencionados: a grandes rasgos, a Carlos de Navarra le dedica el acto I, a Pedro de Aragón el II, y a Enrique Trastámara el III, en un *crescendo* que culmina con la exaltación de Castilla. Esto se debe a la amistad que Ramírez de Arellano tuvo con Enrique de Trastámara, al que apoyó en la guerra civil castellana de 1366-1369 contra su hermanastro, el rey Pedro I el Cruel, por lo que abandonó Aragón y pasó con sus criados y vasallos a Castilla. Es más: participó directamente en la muerte de Pedro I en Montiel, lo que le convirtió en un estrecho colaborador de Enrique, al que proclamó rey en Calahorra y a cuya coronación asistió en Burgos (Pérez Carazo 2022).

Al lado de esta intriga política de inspiración histórica, Lope introduce el motivo de la lucha contra los moros, algo completamente anacrónico respecto a los acontecimientos puestos en escena en la comedia, pero que le sirve para redondear la figura de Juan Ramírez de Arellano: de esta forma el navarro se nos presenta, por un lado, como un vasallo siempre fiel a su señor

y por tanto blanco de las envidias cortesanas, y, por el otro, como un héroe épico de la Reconquista a la altura del Cid. En el enredo, pues, se mezclan elementos históricos y elementos ficticios funcionales al encumbramiento del protagonista: así, la obra se abre con una escena en la que las tropas de Carlos II de Navarra se están enfrentando al rey moro Alid. Cuando Ramírez de Arellano interviene para incorporarse a la batalla, los soldados cristianos, presos del temor, han desertado y el ejército está a punto de ser derrotado. Pero la llegada providencial de Ramírez de Arellano da un vuelco a la batalla, ya que este mata al moro Alid y guía las huestes navarras a la victoria.

Pero lo que más nos interesa aquí es la segunda parte del acto primero, en la que la acción se desplaza a Valencia, donde el rey don Pedro de Aragón, que sitia la ciudad todavía en manos de los moros, comunica a sus caballeros que le ha mandado una carta al rey de Navarra pidiéndole que envíe a Ramírez de Arellano para ayudarles a tomar la ciudad, lo que ocurrirá a lo largo del segundo acto, enteramente ambientado fuera de las murallas de la ciudad levantina. En realidad, se trata de otro evidente anacronismo, ya que, como he apuntado varias veces, Valencia fue conquistada en 1238 por Jaime I, es decir, más de un siglo antes de la época en que se desarrolla la intriga de *Los Ramírez de Arellano* (la segunda mitad del siglo XIV, durante el enfrentamiento entre Pedro el Cruel y su hermano, el futuro Enrique II). Pero la finalidad de Lope es la de ensalzar la imagen del protagonista, y para conseguir su objetivo no escatima recursos dramáticos.

¿Y cómo es la Valencia de *Los Ramírez de Arellano*? Es la ciudad de las murallas, en este caso, las árabes, de las que ya he hablado. En efecto, la palabra *muro* se repite treinta y siete veces a lo largo de la comedia, siendo el muro el inevitable telón de fondo de la toma de la Valencia del que nadie se aleja: por ejemplo, Pedro de Aragón afirma que «la falta de

un hombre que a la empresa asista / con espada y con seso,  
me ha obligado / a no apartarme [...] del muro» (vv. 614-  
616). Como apunta el cristiano Antiste: «Valencia es fuerte, el  
muro belicoso / y enseñado a sufrir cercos y asaltos» (v. 604).  
Más adelante, la mora Rosarda habla de los «lienzo / que la  
antigua ciudad ciñen» (vv. 1644-1645), donde el *lienzo* es,  
según *Autoridades*, «el espacio de muralla, que corre en línea  
recta de baluarte a baluarte, o de cubo a cubo. Llámase más  
comúnmente cortina». Ramírez de Arellano lo sabe bien, tan-  
to que lo vemos inspeccionar con gran atención las murallas  
(técnicamente se decía «reconocer el muro»):

ARAGÓN Vamos a ver, Arellano,  
¿por dónde asaltar podemos  
el muro?

JUAN                    Lo flaco y llano,  
                      de aquella parte asaltemos.  
                      [...]  
Pero señor, vuestra Alteza  
se retire a lo seguro,  
mientras reconozco el muro;  
que os guardo como a cabeza  
y como pies me aventuro.    (vv. 1040-1042, 1044-1048)

Y más adelante, cuando vuelve de su exploración, Ramírez de Arellano le dice al Rey que lo esperaba en su tienda en el campo de batalla:

Que todo el muro miré,  
sus defensas y pertrechos,  
hasta el valor de los pechos  
donde tan cerca llegué. (vv. 1496-1499)

Desde el punto de vista de la puesta en escena, la fachada del vestuario servía para representar la muralla, y el corredor se convertía en el parapeto, a menudo decorado con

almenas. En concreto, ya que en la comedia el muro separa materialmente a moros y cristianos, el escenario representa alternativamente el lado moro (el interior de la ciudad) y el lado cristiano (el campo de batalla).<sup>34</sup> Al final del acto, de hecho, Juan Ramírez de Arellano les pide a los soldados que arrimen una escala al muro (es decir, al vestuario) para poder trepar y llegar a lo alto (es decir, el corredor) donde se encuentran los moros peleando: «*La escala arriman, y en el muro se ponen los moros y entre ellos Bolaños, vestido como ellos, aunque con donaire*» (v. 1901acot); «*Da Bolaños a los del muro muchas cuchilladas, y entra en él Juan Ramírez, aunque por los lados otros moros pelean con los cristianos*» (v. 1907acot).

Gracias a su exploración de los muros, Ramírez de Arellano ha identificado el punto por el que deje entrar al Rey, al que promete que cenará en el alcázar de la ciudad, lo que efectivamente ocurrirá: el navarro esa misma noche levanta la cruz de su espada sobre el muro (v. 1915), decretando así la victoria cristiana.

Ya tengo dicho, gran señor, la parte  
por donde habéis de entrar, que de la mía  
no suelo decir nada cuando tengo  
tan cerca la ocasión en que mostrarla.

---

34 Esto ocurre, por ejemplo, en los vv. 1084-1091:

JUAN Quedo, que vienen dos moros  
con furia a entrar por allí.  
[...]

BOLAÑOS Ya tendrán, de verte aquí,  
nieve por sangre en los poros.

*Zulema y Clorindo, moros, traen a doña Elvira en hábito de hombre, cautiva, atadas las manos.*

CLORINDO Cristianos hay junto al muro.

ZULEMA Si se ha perdido Valencia,  
que no es el lugar seguro.

Hoy cenaréis en el famoso alcázar  
del moro de Valencia, o esta sangre  
quedará por testigo de mi celo,  
haciendo jaspe las almenas blancas. (vv. 1805-1812)

Juan Ramírez de Arellano alude aquí al «alcázar / del moro de Valencia»: construido entre el siglo XI y el XIII en el noroeste de la ciudad, frente a la mezquita mayor, había acogido al Cid en 1094; de allí había salido Zayyan, el último gobernador musulmán de la taifa valenciana, el 8 de octubre de 1238. Solo entre los años 80 y 90 del siglo pasado se ha identificado el recinto amurallado con torres cuadradas, con jardines y cuyas características eran típicas de edificios palatinos andalusíes como el alcázar (Iborra Bernad-Martí Oltra 2019; Iborra 2020). Ahora bien: ¿qué pudo ver Lope? ¿Qué quedaba del alcázar a finales del siglo XVI? Muy probablemente nada: Jaime I nunca ocupó los palacios reales y fue donando y vendiendo partes del conjunto arquitectónico, entre otros, a la Iglesia. La disgregación culminó con la donación del alcázar a su tercera esposa, Teresa Gil de Vidaurre, en 1255, y el traslado de la corte al Palacio del Real, fuera de la ciudad. A partir de 1261 en alguna zona abierta de la muralla septentrional se empezó a levantar el Almudín o alhóndiga municipal, un edificio que ha sobrevivido hasta hoy y que se ubica en la actual plaza de san Luis Beltrán. Quizás lo que sí quedara todavía cuando Lope residió en la ciudad era el recuerdo del palacio «del moro de Valencia», algo que, de todas formas, se podía encontrar en todas las ciudades moras.

Muy interesante también es la breve descripción de la ciudad que hace la mora Rosarda:

A los muros de Valencia  
llegaste. ¡Oh gran Ramírez  
de Arellano, cuyo nombre  
los polos del mundo mide!

Llegaste por ver los lienzos  
que la antigua ciudad ciñen,  
con las bien labradas puentes  
que el fresco Turia dividen.  
(vv. 1640-1647)

El personaje se refiere a «las bien labradas puentes» de Valencia: en la época de Lope había cinco puentes que cruzaban el Turia y por los que el Fénix pudo transitar (*Guía de Arquitectura de València* 2010):<sup>35</sup>

- el puente de la Trinidad, que se levantó en 1402 y que debe su nombre al monasterio medieval de la Trinidad, situado en su lado norte;
  - el puente de Serranos, que se construyó en 1518 y era conocido como al-Qantara (“el puente”) por los musulmanes; su nombre se debe a la puerta de Serranos, por la que entraban los viajeros procedentes del interior de la comarca de Los Serranos;
  - el puente del Mar, que se encontraba extramuros y comunicaba la ciudad con el puerto y los poblados marítimos; sufrió diferentes percances a causa de las riadas y fue levantado en piedra entre 1592 y 1596;
  - el puente del Real, que se construyó después de que la riada de 1517 destruyera el antiguo de madera; comenzó a levantarse en 1595 y se finalizó tres años después coincidiendo con la celebración de la Exposición Universal de Madrid.

<sup>35</sup> En 1590, a causa del exceso de trabajo de la Junta de Murs i Valls, se creó la *Fàbrica Nova dita del Riu*, encargada principalmente de construir las nuevas puertas y puentes de la ciudad, conservar los fosos y levantar pretilles para contener las crecidas del Turia. Los pretilles comenzaron por el margen derecho (7 km), finalizado en 1674, mientras que el margen izquierdo (12 km) se completó en el siglo XIX. Las ampliaciones culminaron con la construcción de los cuatro puentes clave que conectaban con el margen izquierdo (Serranos, del Mar, del Real y de San José) y que se añadían al ya existente puente de la Trinidad (Durá-Aras *et alii* 2020).

diendo con la celebración de la boda de Felipe III con la reina Margarita en la ciudad;

- el puente de San José, que era conocido antiguamente como el de la Santa Cruz; se levantó en madera en 1517 y se reformó el siglo siguiente (1608) frente al desaparecido portal Nou de la muralla para comunicar con el barrio de la Zaidia.

### *El rústico del cielo*

La comedia dramatiza la vida de Francisco Pascual Sánchez, el Beato de Alcalá y del Niño Jesús y, como afirma el editor Jacobo Llamas [2019:617], «debió de ser escrita semanas después de la muerte del protagonista, el 26 de diciembre de 1604»; según Morley y Bruerton, una referencia al embarazo de Margarita de Austria (vv. 2236-2238) confirmaría que la comedia sería anterior al 8 de abril de 1605, fecha del nacimiento del futuro Felipe IV. Además, hay que considerar que el proceso de beatificación de Francisco Pascual Sánchez comenzó el 29 de marzo de 1605.

Se trata, pues, de una comedia hagiográfica sobre un personaje cronológicamente muy cercano a Lope, que

incluyó varios episodios que reconstruyen la vida de Francisco: la niñez y juventud como pastor, el asesinato involuntario de un guardabosque en Villapalacios (Albacete); la huida a Alcalá impuesta por el padre para evitar la condena, donde sirve como monaguillo en la iglesia de San Justo y San Pastor y tiene la primera visión; las dudas suscitadas por las tres naturalezas de Dios (Padre, Hijo y Espíritu Santo); el trabajo de enfermero en el hospital de Antezana y la capacidad para atraer limosnas; la mediación entre estudiantes, prostitutas y el marido de una de estas; la compra de un buey para el banquete de Navidad de los

pobres en Alcalá; el deseo y ordenación como carmelita en Madrid; el trato cercano con Felipe III y con Margarita de Austria en particular; la estancia en Valencia tras tomar los votos definitivos en abril de 1599 para fundar un convento de arrepentidas y continuar con las labores mendicantes; el sometimiento del Diablo y el regreso a Madrid (Llamas Martínez 2021:334)

donde el Santo muere de un dolor de costado, tal como le había solicitado a Dios.

Al paso de Francisco Pascual Sánchez por la ciudad del Turia, en la que por entonces residía la Corte y era arzobispo el patriarca Juan de Ribera, Lope dedica la parte central del acto tercero. En ella, vuelve a hablar de las bodas entre Felipe III y Margarita de Austria, celebradas en 1599 y que él mismo ya había relatado en sus *Fiestas de Denia*, publicadas ese mismo año. Gracias a la magnitud de los festejos, dice Belardo, «Valencia, de Aragón corona y gloria, / ciudad hermosa y de grandezas llena, / hoy consagra su nombre a la memoria» (vv. 2308-2310). Un compañero de Francisco añade que «entre muchas grandezas que atesora / Valencia [...] / para servir sus reyes, acostumbra / dar una colación» (vv. 2376-2379), por lo que «pone en la Lonja una famosa mesa» (v. 2380). La Lonja de la Seda, también conocida como Lonja de los Mercaderes, constituye uno de los monumentos más representativos del esplendor económico y cultural alcanzado por Valencia durante su Siglo de Oro. Finalizada en 1548, este edificio se erigió como el principal centro de transacciones mercantiles en una época en la que la ciudad del Turia desempeñaba un papel estratégico como enclave de intercambio comercial en el Mediterráneo. El proyecto fue impulsado en 1469 por el Consell de la Ciutat, que encomendó su construcción a Pere Compte, maestro de obras de reconocido prestigio en la Corona de Aragón, junto con Joan Ibarra. Las obras de la Sala de Contratación comenzaron en 1483 y, junto con

la edificación de la Torre, concluyeron en 1498. La Lonja albergaba también el Consulado del Mar, institución fundada en virtud del Privilegio Magno otorgado a Valencia por Pedro III el Grande en 1283, que regulaba el comercio marítimo y la jurisdicción mercantil. Pere Compte dirigió las obras hasta su fallecimiento en 1506, siendo sucedido por Joan Corbera, quien continuó la construcción hasta 1536. La fase final fue completada por Domingo Urtiaga, que concluyó el conjunto arquitectónico en 1548. Además de su función como centro de transacciones comerciales, la Lonja acogía la sede del Tribunal Mercantil, constituyéndose así en un espacio clave para la vida económica y jurídica de la ciudad (*Guía de Arquitectura de Valencia* 2007; Santisteban Cazorla *et alii* 2015).

Más adelante, la ciudad es celebrada también como «tierra de santos» (v. 2503) y «centro de santos» (v. 2516) por el Demonio, que cita a san Vicente Ferrer, «hierro a mis pies» (v. 2509), canonizado en 1455 y patrón del Reino de Valencia; al beato Nicolás Factor (1520-1583), «que lo es [hierro] del cielo» (v. 2510);<sup>36</sup> san Luis Beltrán (1526-1581), «que cielo es» (v. 2511);<sup>37</sup> además del propio Francisco Pascual Sánchez «que ya / de Madrid y de Alcalá / viene a este centro de santos» (vv. 2513-2515)<sup>38</sup> y de san Juan de Ribera, arzobispo de Valencia (1532-1611), «un Ánade, cuyo vuelo / será en el cielo después» (vv. 2511-2512).<sup>39</sup> Según el Demonio, fue justamen-

36 Quizás el menos conocido de los santos varones citados por el demonio, el beato Nicolás Factor, franciscano, destacó por su dedicación a los enfermos, incluyendo apóstoles y leprosos. Fue amigo de san Luis Bertrán y san Juan de Ribera, y reconocido como pintor y escritor. Fue beatificado en 1786 (Llin Cháfer 2022).

37 Beatificado en 1608, fue canonizado en 1671 (Esponera Cerdán 2022).

38 Beatificado en 1605, en 1769 se le declaró venerable (Llin Cháfer 2022a).

39 Beatificado en 1796, fue canonizado en 1960 (Navarro Sorní 2022).

te gracias a la presencia de «muchos santos varones» (v. 2534) y a «la santa fe valenciana» (v. 2564) que la peste no flageló la ciudad tan duramente como en otros lugares. El propio Francisco afirma que el Niño Jesús defendería a Valencia de la peste mientras la ciudad conservase la casa de san Gregorio, vulgarmente dicha «de las arrepentidas» (v. 2550).

Ahora bien: en Valencia se encontraba una de las mancebías más conocida y grande de toda Europa, fundada en 1321 por Jaime II en los arrabales de la muralla árabe.<sup>40</sup> Quizás por esto, unos veinte años después, en 1345, una mujer de la Venerable Orden Tercera de San Francisco fundó en la calle de San Vicente una Casa de Mujeres Arrepentidas, con el bienestar del Consell General: se trataba de una institución encaminada a acoger a prostitutas para intentar que recondujeran su vida (Vidal Gavidia 2001). Pero fue solo con la llegada de Francisco Pascual Sánchez a Valencia, en 1599, cuando la institución empezó a funcionar de verdad y se decidió construir un convento anejo al que pasaran a vivir en clausura y comunidad las mujeres arrepentidas que desearan cambiar de vida y hacerse monjas. Además, se acordó que la Casa de Arrepentidas y su iglesia se pusieran bajo la advocación de San Gregorio. El convento de San Gregorio fue abandonado en el año 1888 tras la

40 La primera referencia documentada al burdel de Valencia —conocido también como *Pobla de les fembres pecadrius o de les males dones*— data de 1325, cuando el rey Jaime II dispuso que las prostitutas ejercieran su actividad exclusivamente en un espacio destinado a tal fin, prohibiendo su presencia en las calles. En uno de los arrabales fuera de la muralla islámica se situó la mancebía, que luego quedó incorporada al perímetro urbano tras la construcción de la muralla cristiana en 1356, en un área comprendida entre la calle de los Tintes y la futura calle del Portal Nou. El burdel siguió funcionando con la misma estructura y organización, de origen medieval, durante aproximadamente cuatro siglos, hasta su desaparición en el siglo XVII, y más precisamente en 1677, cuando Carlos II ordena su cierre definitivo (Carboneres 1876; Graullera Sanz 1990).

desamortización de Mendizábal, trasladándose las monjas al convento hermano de Santa Úrsula, y se convirtió en cárcel de mujeres, hasta su derribo definitivo en 1913 (Montoya Belén 2020:218-219). Como he apuntado, Francisco del Niño Jesús llegó a Valencia en 1599 en un contexto crítico, marcado por una epidemia de peste que afectaba a Castilla y a ciudades valencianas como Játiva, Denia y Alcoy. Por esto, propuso a las autoridades reforzar el apoyo municipal a la Casa de Arrepentidas como medida para proteger la ciudad:<sup>41</sup>

FRANCISCO Sepan que me ha dicho ya  
el niño Jesús, hermanos,  
que la peste no entrará  
en su Valencia.

JURADO 2º                            Las manos,  
    Francisco santo, nos da,  
    que lo que dices creemos.

FRANCISCO Esto es mientras hacemos  
la casa de arrepentidas,  
porque en recoger perdidas,  
gran servicio le ofrecemos.  
Mas cierto que si dejamos  
nuestra hermana casa así,  
que en peligro nos veamos.

(vv. 2543-2555)

Las autoridades finalmente decidieron hacer lo que Francisco les había aconsejado y esto hizo que la ciudad quedase milagrosamente a salvo de la peste.

---

41 Cuenta la historia fray José de Jesús María, en los capítulos XX-XXIII de su *Historia de la vida y virtudes del venerable hermano Fray Francisco del Niño Jesús*, Uclés, 1624.

## *Conclusiones*

El examen de las que he denominado las “otras” comedias valencianas del primer Lope evidencia la decisiva impronta que su estancia en la ciudad del Turia dejó en su producción dramática. Más allá del tríptico canónico integrado por *El Grao de Valencia*, *Los locos de Valencia* y *La viuda valenciana*, las piezas analizadas —*La viuda, casada y doncella*, *La pobreza estimada*, *Los Ramírez de Arellano* y *El rústico del cielo*— revelan una incorporación sistemática de referentes topográficos, monumentales, históricos y culturales que trascienden la mera función escenográfica para convertirse en componentes estructurales de la acción dramática.

La recreación de la geografía urbana, las murallas, los puentes, las calles emblemáticas, las festividades, las devociones locales, las prácticas lúdicas y las tensiones derivadas de la amenaza corsaria, así como la representación de un contexto social marcado por la convivencia de cristianos y moriscos, ponen de manifiesto un conocimiento directo de la realidad valenciana. Dichos elementos, filtrados por la memoria personal y las exigencias de la ficción teatral, contribuyen a dotar a las obras de un acusado realismo y de un marcado color local, favoreciendo así la identificación del público que quizás pudo verlas en los corrales de la ciudad.<sup>42</sup>

---

42 No tenemos constancia de representaciones valencianas tempranas de las comedias aquí analizadas (DICAT). Aun así, hay que poner de relieve una vez más la intensa actividad teatral de la ciudad levantina, incluso antes de la existencia de locales estables. Ya en 1566, la denominación de la calle Comedias refleja la temprana vinculación de ciertas zonas de la ciudad con las representaciones escénicas, probablemente por la actividad desarrollada en el Hostal del Gamell. En los años 80 del siglo XVI funcionaba el espacio teatral denominado *Els Santets* —situado junto a la capilla de la Adoración de los Reyes (cuyas imágenes, conocidas como *Els Santets*, daban nombre al edificio), en la actual Plaza de San Vicente Ferrer,

En este sentido, Valencia se erige no solo en espacio de ambientación, sino en auténtico catalizador creativo, cuya presencia en estas comedias confirma su papel como laboratorio para la configuración de la *comedia nueva*. La ciudad se integra así en la poética lopesca como un referente dramático de primer orden, cuya huella perdura en la construcción de su imaginario literario y en la consolidación de un modelo teatral que combina la tradición, la innovación y la impronta de la experiencia vivida.

### *Bibliografía*

- ARCINIEGA GARCÍA, Luis, «Defensas a la antigua y a la moderna en el Reino de Valencia durante el siglo XVI», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.<sup>a</sup> del Arte*, 12 (1999), pp. 61-94.
- ARELLANO, Ignacio, MATA, Carlos, *Vida y obra de Lope de Vega, Homo Legens*, Madrid, 2011.
- ARTELOPE = *Base de datos y Argumentos del Teatro de Lope de Vega*, dir. Joan Oleza, Universitat de València, València; <https://arte-lope.uv.es/>

---

propiedad de Ana Camps— o la sala capitular de la cofradía de San Felipe Neri, en la misma plaza que la Casa dels Santets, en la que es hoy Capilla del Milagro y de Santo Tomás. Sin embargo, fue la fundación de la Casa de Comèdies de l'Olivera en 1584 la que marcó un punto de inflexión. Impulsada por el Hospital General —que había recibido de Felipe II el monopolio de las representaciones teatrales en la ciudad y el Reino para financiar parte de su actividad asistencial—, este espacio se concibió inicialmente como un edificio híbrido entre coliseo y corral. Tras un incendio en 1619, fue reconstruido siguiendo el modelo del teatro *all'italiana*. Durante los siglos XVI y XVII, la Olivera se convirtió en el principal foco teatral valenciano, recibiendo compañías itinerantes. Lope de Vega, quien, como se ha apuntado, residió en la ciudad entre 1588 y 1590, seguramente fuera un espectador atento y asiduo frequentador de estos espacios teatrales. Véase, por ejemplo, Mouyen [1991] o Sirera [1986].

Autoridades = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española, Madrid; <https://apps2.rae.es/DA.html>

BENLOCH, Marco, RAMÍREZ BLANCO, Javier Jesús, FERRANDIS MONTESINOS, Manuel José, «Estudio, diagnóstico, limpieza y consolidación de las torres del Portal de Quart, Valencia», *Loggia: Arquitectura y restauración*, 22-23 (2010), pp. 78-91.

BEUTER, Pedro Antonio, *Primera Parte de la crónica general de toda España, y especialmente del reyno de Valencia*, Valencia, 1546.

BONO, Salvatore, *Corsari nel Mediterraneo. Cristiani e musulmani fra guerra, schiavitù e commercio*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1993.

BORONAT Y BARRACHINA, Pascual, *Los moriscos españoles y su expulsión. Estudio histórico-crítico*, Impr. Francisco Vives i Mora, València, 1901.

BRAUDEL, Fernand, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II. Tomo segundo*, Fondo de Cultura Económica, México, 2015.

BRAVO GARRIGUES, Antoni, *El juego de pilota valenciana*, Museo del Juego, Vigo, 2011.

BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, «El asedio de Malta de 1565. Visión de la guerra desde la corte», en *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos XV-XVIII)*, eds. José Martínez Millán, Manuel Rivero Rodríguez, Polifemo-Fundación Lázaro Galdiano-Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, 2010, vol. 1, pp. 227-246.

CAMAMIS, George, *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1977.

CAÑAS MURILLO, Jesús, «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro», *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV (1991), pp. 75-95.

CARBONEROS, Miguel, *Picaronas y alcabuetes, o la Mancebía de Valencia*, Imp. de el Mercantil, Librería de Pascual Aguilar, Valencia, 1876.

CARREÑO, Antonio, «*Que en tantos cuerpos vive repetido*». *Las voces líricas de Lope de Vega*, Cátedra, Madrid, 2020.

CÁSEDA TERESA, Jesús Fernando, «En tiempos de Lope de Vega: El memorón Luis Ramírez de Arellano», *Studia Aurea*, 13 (2019), pp. 297-317.

CASTIÑEIRAS SANTOS, Manuel, «San Jorge, un santo transcultural del Mediterráneo: de Capadocia a Cataluña», en *Santos y reliquias: sonido, imagen, liturgia, textos*, coords. María del Carmen Gómez Muntané-Joan Francesc Mira, Editorial Alpuerto, Madrid, 2021, pp. 45-76.

CISCAR PALLARÉS, Eugenio «“Algarabía” y “algemía”. Precisiones sobre la lengua de los moriscos en el Reino de Valencia», *Al-Qantara*, 15.1 (1994), pp. 131-162.

CONSTÁN-NAVA, Antonio, «La praxi lingüística de la comunitat morisca valenciana: una visió de conjunt», *Capllettra*, 77 (Tardor 2024), pp. 39-64.

DIAGO HERNANDO, Máximo, «Un noble entre tres reinos en la España del siglo XIV: Juan Ramírez de Arellano», *Príncipe De Viana*, 230 (2003), pp. 523-556; <https://revistas.navarra.es/index.php/PV/article/view/2363>

DICAT = Ferrer Valls, Teresa *et alii*, *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, Universitat de València, Valencia; <https://dicat.uv.es/>

DURÁ-ARAS, M. Montiel, GIELEN, Eric, PALENCIA-JIMÉNEZ, José Sergio, «Evolución de los puentes del antiguo cauce del Río Turia: orígenes y efectos sobre el desarrollo de la ciudad», en *IV Congreso ISUF-H: Metrópolis en recomposición: prospectivas proyectuales en el Siglo XXI: Forma urbis y territorios metropolitanos*, Barcelona, 28-30 Septiembre 2020, DUOT, UPC, Barcelona, 2020, pp. 1-20.

- EISENBERG, Daniel, «Cervantes, autor de la *Topografía e historia general de Argel* publicada por Diego de Haedo», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 16.1 (1996), pp. 32-53.
- EPALZA, Míkel de, *Los moriscos antes y después de la expulsión*, MAPFRE, Madrid, 1992.
- ESPONERA CERDÁN, Alfonso, *San Luis Bertrán*, 2022; <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/27854-san-luis-bertran>
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Nuevos datos acerca de los repertorios teatrales en el primer catálogo de *El peregrino en su patria*», *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, VIII (2014), pp. 277-314.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, *Las comedias bizantinas de Lope de Vega: caracterización genérica, tradición y trascendencia*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2016.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, *Entre corsarios y cautivos: las comedias bizantinas de Lope de Vega, su tradición y su legado*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2019.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Valencia, Rodrigo Osorio, hacia 1589: público, autor y fecha para *El Grao de Valencia*, de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XX-VIII (2022), pp. 367-400.
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia», en *La teatralización de la historia del Siglo de Oro Español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua, celebrado en Granada, del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, eds. Roberto Castilla Pérez-Miguel González Dengra, Universidad de Granada, Granada, 2001, pp. 13-51.
- FICHTER, William L., «New Aids for dating the Undated Autographs of Lope de Vega's Plays», *Hispanic Review*, IX (1941), pp. 79-90.
- FRIEDMAN, Ellen G., «North African Piracy on the Coasts of Spain in the Seventeenth Century: A New Perspective on the Expulsion

- sion of the Moriscos», *The International History Review*, 1.1 (Jan. 1979), pp. 1-16.
- FRIEDMAN, Ellen G., *Spanish Captives in North Africa in the Early Modern Age*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1983.
- FURIÓ, Antoni, *Història del País Valencià*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1995.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo, «La psicosis del turco en la España del Siglo de Oro», en *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro. Actas de las XVI Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1993*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez-Rafael González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1994, pp. 23-24.
- GÓMEZ BAYARRI, José Vicente, «El juego de la pelota valenciana en tiempos de Juan Luís Vives» *Serie histórica*, 26 (2004), pp. 135-158.
- GÓMEZ, Jesús, *Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2000.
- GOÑI GAZTAMBIDE, José, «La polémica sobre el bautismo de los moriscos a principios del siglo XVI», *Anuario de estudios de la Iglesia*, 16 (2007), pp. 209-215.
- GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, Fray Jerónimo, *El Tratado de la redención de cautivos en que se cuentan las grandes miserias que padecen los cristianos que están en poder de infieles, y cuán santa obra sea la de su rescate*, Madrid, 1603.
- GRAULLERA SANZ, Vicente, «Los hostaleros del burdel de Valencia», *Revista d'història medieval*, 1 (1990), pp. 201-216.
- Guía de Arquitectura de Valencia, CTAV, Valencia, 2007.
- Guía de Arquitectura de Valencia, CTAV, Valencia, 2010.
- GUINOT RODRÍGUEZ, Enric, «L'Horta de València: la fi d'un patrimoni històric», *Revista L'Espill*, 20 (2005), pp. 162-175.
- GUINOT RODRÍGUEZ, Enric, *El paisaje de la huerta de Valencia: elementos de interpretación de su morfología espacial de origen me-*

- dieval, en *Historia de la ciudad. V: Tradición y progreso*, CTAV, Valencia, 2008, pp. 115-129.
- HAEDO, Fray Diego de, *Topografía e historia general de Argel*, La Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1927-1929.
- IBORRA BERNAD, Federico, «El Alcázar musulmán de Valencia: una hipótesis funcional», *FORTMED2020. Defensive Architecture of the Mediterranean*, X (2020), pp. 71-78.
- IBORRA BERNAD, Federico, MARTÍ OLTRA, Javier, «Aproximación histórica y topográfica al Alcázar islámico de Valencia», en *Història de la ciutat VIII. Relat urbà de València*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 2019, pp. 41-60.
- IRISO ARIZ, Silvia, «Estudio de la colección Gálvez: fiabilidad y sentido de los apógrafos de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 3 (1997), pp. 99-143.
- JESÚS MARÍA, José de, *Historia de la vida y virtudes del venerable hermano Fray Francisco del Niño Jesús*, Uclés, 1624.
- La orden de Santa María de la Merced* (1218-1992), Instituto histórico de la Orden de la Merced, Roma, 1997.
- LABARTA GÓMEZ, Ana, «La cultura de los moriscos valencianos», *Sharq al-Andalus. Estudios Árabes*, 20 (2011-2013), pp. 223-247.
- LLAMAS MARTÍNEZ, Jacobo, «Prólogo» a *El rústico del cielo*, en Lope de Vega, *El rústico del cielo*, ed. J. Llamas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, coords. A. Sánchez Jiménez y A.J. Sáez, Gredos, Madrid, 2019, vol. II, pp. 617-794.
- LLAMAS MARTÍNEZ, Jacobo, «El rústico del cielo, de Lope de Vega, la biografía dramatizada de Francisco Pascual Sánchez, el beato de Alcalá y del Niño Jesús», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVII (2021), pp. 330-376.
- LLIN CHÁFER, Arturo, Beato Nicolás Factor Estaña, 2022; <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/16120-beato-nicolas-factor-estana>.

- LLIN CHÁFER, Arturo, Francisco Pascual Sánchez, 2022a; <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/34371-francisco-pascual-sanchez>
- LLOPIS BAUSET, Frederic, *El joc de pilota valenciana*, Carena, València, 1999.
- LLORENTE, Teodoro, *Valencia*, Estab. tip. editorial de D. Cortezo, Barcelona, 1887.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Concepción, ROMANÍ LÓPEZ, Conxeta, «La Puerta de la Xarea de la muralla árabe de Valencia», *FORTMED2024. Defensives Architecture of the Mediterranean*, XVII (2024), pp. 405-412.
- MANCELLI, Antonio, *Nobilis ac regia civitas Valentie in Hispania*, 1608, reproducción facsímil, Societat Bibliogràfica Valenciana Jerònima Galés, Valencia, 2017; <https://www.ign.es/web/catalogo-cartoteca/resources/html/031303.html>
- MARÍN CEPEDA, Patricia, «Cuatro personajes en busca de autor para la *Topografía e historia general de Argel*: Haedo (arzobispo de Sicilia), Haedo (abad de Frómista), Sosa y Cervantes», en «*Hos ego versículos feci...*». *Estudios de atribución y plagio*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2010, pp. 103-140.
- MARTÍNEZ MORENO, Fernando, «Historia y evolución de las especies de naranjo en España y en Sevilla», en *Desarrollo e innovación del sector citrícola de Cantilla*, Ra-Ma, S.A., Editorial y Publicaciones, Madrid, 2020, pp. 33-50.
- MARTÍNEZ RUIZ, Enrique, «La defensa de las costas mediterráneas», en *La expulsión de los moriscos y la actividad de los corsarios norTEAMERICANOS: XLI Jornadas de Historia Marítima, ciclo de conferencias-octubre 2010*, cuadernos monográficos, 61 (2011), pp. 47-70.
- MARTÍNEZ TALÓN, Talía, *Estudio y puesta en valor del tramo de muralla islámica de la Plaza del Ángel de Valencia*, trabajo final de Máster en conservación y restauración de bienes culturales, Valencia, 2014.

MASSANET RODRÍGUEZ, Rafael, «San Pedro Nolasco y la Orden de la Merced, asunto literario en la obra de Alonso Remón», *Carthaginensis*, XLI.79 (2025), pp. 97-117.

MONTOYA BELEÑA, Santiago, «Las clausuras femeninas desaparecidas en Valencia: lo que va de ayer a hoy», en *La Clausura femenina en España e Hispanoamérica: historia y tradición viva*, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, San Lorenzo de El Escorial, 2020, pp. 205-240.

MORLEY, S. Griswold, BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968.

MOUYEN, Jean, «El corral de la Olivera de Valencia y su público en la segunda mitad del XVII», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Universitat de València, València, 1991, p.p 407-432.

NAVARRO SORNÍ, Miguel, *San Juan de Ribera*, 2022; <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/24844-san-juan-de-ribera>

OLEZA, Joan, «Del primer Lope al Arte nuevo», en Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, edición, prólogo y notas de Donald McGrady y estudio preliminar de Joan Oleza, Crítica, Barcelona, 1997, pp. I-LV.

OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, III (1981), pp. 251-308 (reeditado en *Teatro y prácticas escénicas. II: La Comedia*, Tamesis, Londres, 1986, pp. 251-308).

ORTIZ BORDALLO, M Concepción, «Contribución al estudio del léxico del Siglo de Oro español», *Langues et Littératures*, 8 (1989/1990), pp. 107-139.

PÉREZ BERNABEU, Vicent *et alii*, *Unitat didàctica. La pilota valenciana*, Generalitat Valenciana Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport, València, 2018.

PÉREZ BURGOS, José Manuel, *Nueva Tabarca, patrimonio integral en el horizonte marítimo*, tesis doctoral, Universidad de Alicante,

- Alicante, 2016; [https://rua.ua.es/bitstream/10045/73330/1/tesis\\_jose\\_manuel\\_perez\\_burgos.pdf](https://rua.ua.es/bitstream/10045/73330/1/tesis_jose_manuel_perez_burgos.pdf)
- PÉREZ BURGOS, José Manuel, «La ilustrada utopía de una ínsula fortificada», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 36 (2017), pp. 353-372.
- PÉREZ CARAZO, Pedro, *Juan Ramírez de Arellano*, 2022; <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/37249-juan-ramirez-de-arellano>
- PUIG MONTADA, Josep, «Los moriscos, su expulsión y la situación de Valencia», en *Diálogo e Historia. Actas del III Encuentro Internacional del Diálogo de Civilizaciones*, Centro Mohamed VI para el Diálogo de Civilizaciones, Santiago de Chile, 2010, pp. 197-214.
- REMÓN, Alonso, *Las Fiestas solemnes, y grandiosas que hizo la sagrada religión de N. Señora de la Merced, en este Convento de Madrid, a su glorioso Patriarca, y primero fundador san Pedro Nolasco este año de 1629*, Imprenta del Reyno, Madrid, 1630.
- RENNERT, Hugo A., CASTRO, Américo, *Vida de Lope de Vega: 1562-1635*, Imprenta Hernando, Madrid, 1919.
- SANTISTEBAN CAZORLA, María Petra, RODRÍGUEZ PASAMONTES, Jesús, PASTOR VILLA, Rosa, «La Lonja de la seda de Valencia», en *Actas del II Congreso Internacional de Buenas Prácticas en Patrimonio Mundial: Personas y Comunidades*, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, Madrid, 2015, pp. 560-572.
- SEJO ALONSO, Francisco G., *Torres de vigía y defensa contra los piratas berberiscos en la costa del reino de Valencia*, Alicante, 1978.
- SERRA DESFILIS, Amadeo, «Ingeniería y construcción en las murallas de Valencia en el siglo XIV», en *Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Burgos, 7-9 junio, I. Juan de Herrera, SEdHC, CICCP, CEHOPU, Madrid, 2007, pp. 883-894.
- SIRERA, Josep Lluís, «La infraestructura teatral valenciana», en *Teatro y prácticas escénicas*, II: *La Comedia*, Tamesis Books, Londres, 1986, pp. 26-48.

TOMILLO, Atanasio, PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, Madrid, 1901.

Toponímia dels Pobles Valencians. Jérica, Publicacions de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua, Valencia, 2013,

VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Luis, *San Pedro Nolasco*, 2022; <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/35899-san-pedro-nolasco>

VEGA CARPIO, Lope de, *Poesía selecta*, ed. Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 2012.

VEGA CARPIO, Lope de, *Fiestas de Denia al Rey Católico Felipe III de este nombre*, Valencia, 1599.

VEGA CARPIO, Lope de, *Los locos de Valencia*, ed. Carlos Peña López, Gredos/ProLope, Madrid, 2024.

VEGA CARPIO, Lope de, *La viuda valenciana*, ed. Teresa Ferrer, Castalia, Madrid, 2001.

VEGA CARPIO, Lope de, *Viuda, casada y doncella*, eds. Ronna S. Feit-Donald McGrady, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 2006.

VEGA CARPIO, Lope de, *Los Ramírez de Arellano*, eds. Jesús Gómez-Paloma Cuenca, en *Comedias, XV / Lope de Vega*, Turner, Madrid, 1998, pp. 679-768.

VEGA CARPIO, Lope de, *La pobreza estimada*, eds. Jesús Gómez-Paloma Cuenca, en *Comedias, IX / Lope de Vega*, Turner, Madrid, 1994, pp. 552-655.

VEGA CARPIO, Lope de, *La viuda, casada y doncella*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española [nueva edición]. Obra dramática*, ed. Emilio Cotarelo, Imprenta de Galo Sáez, Madrid, 1930, tomo X, pp. 455-491.

VEGA CARPIO, Lope de, *El rústico del cielo*, eds. Jesús Gómez-Paloma Cuenca, en *Comedias, XIII / Lope de Vega*, Turner, Madrid, 1997, pp. 395-465.

VINCENT-CASSY, Cécile, «Fiestas de santos, fiestas de poetas: en torno a los festejos madrileños de 1629 en honor de San Pedro Nolasco», en *Nuevos caminos del hispanismo. Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Iberoamericana-Ver*vert, Madrid-Frankfurt am Main, 2010, vol. 2, p. 133.

VIDAL, Francisco Juan, LARA ORTEGA, Salvador, NAVARRO FAJARDO, Juan Carlos, MERLO Alessandro, «Fundaciones tabarkinas. Tabarka, Carloforte y Nueva Tabarca», *Arché*, 4-5 (2009-2010), pp. 273-278.

VIDAL, Francisco Juan, «El dibujo anónimo de la antigua Tabarka, Túnez», *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 17(19) (2012), pp. 90-101.

VIDAL GAVIDIA, María Amparo, *Las casas de Arrepentidas, instituciones del perdón de mujeres pecadoras*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2001.

VILLALÓN, Cristóbal de, *Viaje de Turquía* [1919], edición y prólogo de Antonio G. Solalinde, Espasa-Calpe, Madrid, 1965.

VINCENT, Bernard, «Reflexión documentada sobre el uso del árabe y de las lenguas románicas en la españna de los moriscos (ss. XVI-XVII)», *Sharq Al-Andalus*, 10-11 (1993-1994), pp. 732-748.

WEBER DE KURLAT, Frida, «Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del sub-código propio de la comedia de Lope y su época», *Segis-mundo*, XXIII-XXIV (1976), pp. 111-131.

WILDER, Thornton, «Nuevos instrumentos para fechar las comedias tempranas de Lope de Vega», en *Lope en 1604*, Universitat Autònoma de Barcelona-ProLope-Milenio, Bellaterra-Lleida, 2004, pp. 189-196.

ZABALA, Arturo, «El decorado verbal y otras observaciones en y sobre las comedias valencianas de Lope de Vega», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Universitat de València, Departament de Filología Espanyola, Valencia, 1991, pp. 143-164.



Figura 1: Antonio Mancelli, *Nobilis ac regia civitas Valentie in Hispania*, 1608<sup>1</sup>

1 Véase <https://www.ign.es/web/catalogo-cartoteca/resources/html/031303.html>. Consulta del 25 de junio de 2025.

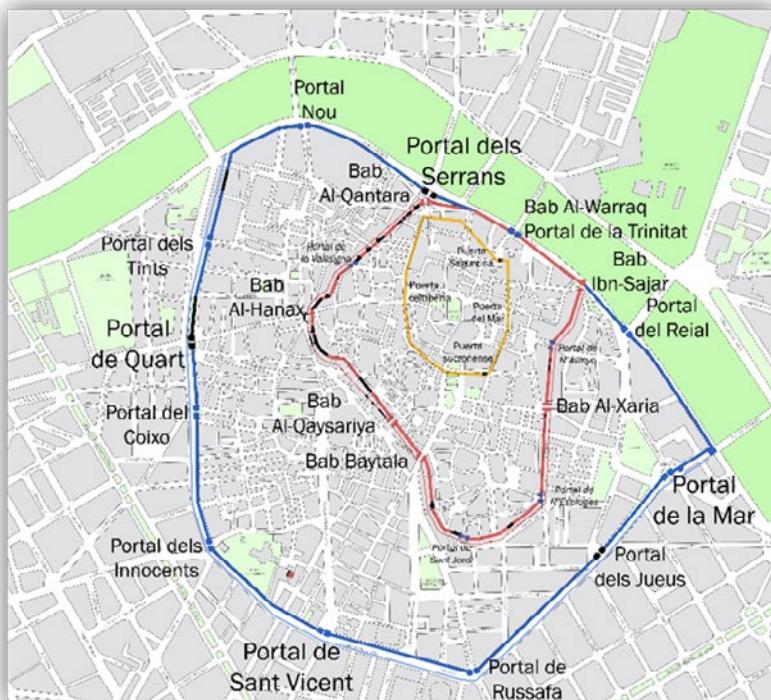


Figura 2: Situación aproximada de las murallas cristiana, árabe y romana de la ciudad de Valencia en el callejero actual. En color amarillo, la muralla romana; en rojo, la muralla árabe; en azul la muralla cristiana; en negro, los tramos observables en la actualidad.<sup>2</sup>

2 Véase [https://es.wikipedia.org/wiki/Muralla\\_%C3%A1rabe\\_de\\_Valencia#/media/Archivo:Murallas\\_de\\_Valencia.png](https://es.wikipedia.org/wiki/Muralla_%C3%A1rabe_de_Valencia#/media/Archivo:Murallas_de_Valencia.png). Consulta del 25 de junio de 2025.



Figura 3: La construcción del nuevo recinto amurallado de Valencia en el siglo XIV según el grabado del frontispicio de la Primera Parte de la crónica general de toda España, y especialmente del reyno de Valencia de Pedro Antonio Beuter (Valencia, 1546) (Serra Desfilis 2007:889).



Figura 4: Dibujo anónimo de Tabarka (Túnez), sin fecha (Vidal 2012:90)

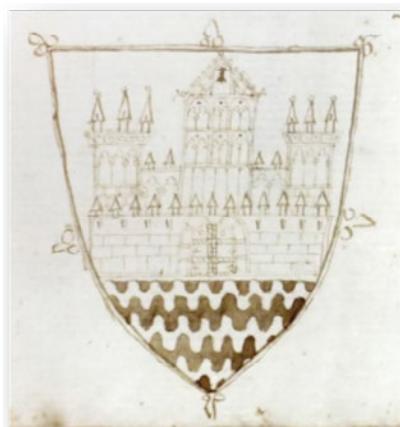


Figura 5: Representación del alcázar en el primitivo escudo municipal de Valencia. Archivo Histórico Municipal de Valencia, tercer libro de Valls y Portals (Iborra Bernad-Martí Oltra 2019:47)

**E**l volumen recoge las actas de las primeras Jornadas “En torno al primer Lope” celebradas en la Università degli Studi di Perugia los días 3 y 4 de marzo de 2025, un encuentro entre investigadores de la primera etapa del teatro comercial español del Siglo de Oro. Las ocho contribuciones que aquí se recogen tocan cuestiones importantes que tienen que ver con múltiples aspectos de la dramaturgia de Lope de Vega, desde la estructuración de las tramas de sus comedias a la constitución de un sistema de géneros, al empleo de la polimetría, a la relación entre texto y representación, a los referentes culturales evocados en sus piezas.

**LUIGI GIULIANI** ha enseñado Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la UAB y la UEEx y actualmente es profesor de Literatura Española en la UniPg. Ha realizado ediciones críticas de obras de Lope de Vega y otros autores del Siglo de Oro. Miembro de los grupos de investigación Prolope y TeSpa, es responsable científico de la plataforma Gondomar Digital.

**MARCELLA TRAMBAIOLI** es profesora de Literatura Española en la UPO. Especialista en poesía y teatro del Siglo de Oro (sobre todo en Lope de Vega), miembro del grupo TeSpa, ha estudiado también las relaciones literarias entre Italia y España, la condición socio-cultural de la mujer escritora en el Barroco, los códigos teatrales y literarios auriseculares en García Lorca, Valle-Inclán y Max Aub.

