

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació

Departament de Filologia Espanyola



UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

«Mas yo ¿por qué he de mirar al suelo?»

La mujer como agente en la comedia de Lope de Vega

Edición y estudio de *La discreta enamorada*

TESIS DOCTORAL

Presentada por

Gemma Burgos Segarra

Dirigida por el Dr. Joan Oleza Simó

Doctorado en Estudios Hispánicos Avanzados

València, octubre de 2019

A mis padres.

Esta tesis ha contado con una ayuda para la Formación del Profesorado Universitario [referencia FPU13/04784] del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte vinculada al proyecto de investigación ARTELOPE II (Base de datos, argumentos y textos del teatro clásico español) [FFI-2012-34347] dirigido por el Dr. Joan Oleza Simó.

ÍNDICE

Introducción	9
I. ESTUDIO INTRODUCTORIO	
I.1. LA DISCRETA ENAMORADA, UNA COMEDIA URBANA EN EL CANON DE LOPE DE VEGA	
1. <i>La discreta enamorada</i> de Lope de Vega	19
1.1. Datación	21
1.2. El autor y su contexto	23
1.3. Argumento	25
1.4. Título.....	27
2. <i>La discreta enamorada</i>, comedia urbana	37
2.1. Madrid, 1606: espacio y tiempo en <i>La discreta enamorada</i>	41
2.2. La acción.....	46
2.3. Los personajes.....	48
2.3.1. Fenisa	49
2.3.2. Lucindo.....	51
2.3.3. Belisa.....	51
2.3.4. El capitán Bernardo.....	55
2.3.5. Hernando	56
2.3.6. Gerarda y Doristeo	57
2.4. El conflicto amoroso	59
2.5. Los conflictos secundarios.....	60
3. <i>La discreta enamorada</i>: tradición y pervivencia	65
3.1. Las fuentes de la comedia	67
3.1.1. Los <i>novellieri</i> italianos. Boccaccio y el <i>Decamerón</i>	67
3.1.2. La <i>commedia dell'arte</i>	76
3.2. Pervivencia de la comedia	79
3.2.1. <i>La discreta enamorada</i> en Italia.....	79
3.2.2. <i>La discreta enamorada</i> ¿fuente de <i>L'école des maris</i> ?.....	83
3.2.3. Pervivencia de la comedia en la literatura española.....	86
3.2.3.1 <i>Doña Francisquita</i> , zarzuela	86
3.2.3.2. <i>Las bodas del capitán</i>	89
3.3. Traducciones	91
3.3.1. <i>Die Schlaue Susanne</i> . Traducción al alemán	91
3.3.2. <i>In love but discreet</i> , Lope al inglés para su representación.....	93
3.3.3. <i>Preríkonné Milenka</i>	94
I.2. LA DAMA DISCRETA PARA SÍ. EMOCIONES Y DESEOS DE LA MUJER EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA	
4. Teoría de los afectos. Aplicaciones al teatro de los siglos XVI y XVII	99
4.1. Teoría de los afectos: introducción a la metodología	105
4.2. Vocabulario emocional en los siglos XVI y XVII.....	113

4.3. La teoría de los afectos y el teatro	118
5. Contexto histórico-social. Mujer y matrimonio en el siglo XVII.....	127
5.1. Contexto histórico-cultural	128
5.2. El matrimonio	133
5.2.1. El matrimonio y la Iglesia: El Concilio de Trento	135
5.2.2. El matrimonio en la prosa legal.....	139
6. Prosa moral: educación, matrimonio y comunidades afectivas	149
6.1. Imagen de la mujer en la pedagogía cristiana.....	151
6.2. Comunidades emocionales en la prosa moral.....	155
6.2.1. Mujer y sentimiento	159
6.2.2. El enamoramiento	165
6.2.3. El amor y el matrimonio	167
6.2.4. La virginidad	173
7. El matrimonio en la comedia.....	179
8. <i>La discreta enamorada</i> en la producción de Lope de Vega. Una traza para el deseo.....	191
8.1. La dama donaire.....	193
8.1.1. La dama discreta para sí.....	196
8.2. Fenisa, las armas de la discreción	204
8.4. Hacia una traza del deseo femenino.....	208
8.4.1. Corpus aproximativo para el establecimiento de la traza.....	210
8.4.2. Establecimiento del corpus.....	212
8.5. Comunidades emocionales en la comedia áurea.....	224
II. EDICIÓN CRÍTICO-DIGITAL DE <i>LA DISCRETA ENAMORADA</i>	
9. Edición crítica de <i>La discreta enamorada</i>	231
9.1. Tradición y transmisión textual de <i>La discreta enamorada</i>	231
9.2. Testimonios disponibles de la obra.....	233
9.3. Tradición textual y <i>stemma</i> de <i>La discreta enamorada</i>	235
9.4. Criterios de edición	238
<i>La discreta enamorada</i> (edición crítica)	243
10. Edición digital, multilingüe e hipervinculada	407
10.1. Las humanidades digitales, nuevas herramientas para nuevas investigaciones.....	408
10.2. Nuestra edición digital	411
10.3. Edición multilingüe e hipervinculada	423
Conclusiones.....	427
Summary and conclusions	433
Bibliografía.....	441
Agradecimientos	459

INTRODUCCIÓN

En la encrucijada del paso del brillante siglo XVI al más complejo y lleno de tensiones siglo XVII se sitúa de lleno el momento de auge de la comedia nueva. En consecuencia, no es de extrañar que algunos de los conflictos sociales que marcaron esta época se conviertan en materia teatral. Unos temas que aparecerán con mayor o menor frecuencia según el dramaturgo, al igual que serán tratados desde diferentes perspectivas por estos.

En un siglo de tensiones sociales y políticas como el XVII, en el que empieza a instaurarse el modo de pensamiento propio de las sociedades precapitalistas y la organización estamental de la sociedad comienza a desajustarse, se observa una «alteración de los valores, y de los modos de comportamiento congruentes con ellos» (Maravall, 1975: 66) que al ser cuestionados provocarán una serie de malestares¹ que permearán en las producciones culturales de muy diversas formas. Atendiendo a estas circunstancias históricas, la comedia de Lope de Vega lleva a escena un conflicto que afectaba a una gran parte de la sociedad que, sin embargo, estaba en gran medida silenciada. Las mujeres, que representaban una gran parte del público del Fénix, estaban sometidas a un sistema patriarcal que bebía de los discursos de la pedagogía cristiana y, en este relato moral, la doncella no tenía voz para escoger con quién contraer nupcias. Un conflicto social y generacional que Lope conocía bien y que no dudó en llevar a las tablas tanto en su vertiente trágica como en la más cómica. *La discreta enamorada*, de Lope de Vega, es una de esas comedias que aborda abiertamente este conflicto que nosotros

¹ La crisis social puede determinarse por diversos aspectos, según J. A. Maravall. Entre ellos, «se producen transformaciones en las relaciones y vínculos que anudaban a los individuos entre sí [...]; se comprueba la formación dentro de la sociedad de ciertos grupos nuevos o resultantes de modificaciones en grupos antes ya reconocidos [...] cuyos papeles sociales sufren perturbaciones [...]; la aparición de críticas que denuncian el malestar de fondo y suscitan, con un índice de frecuencia mayor o menor, la presencia de casos de conducta desviada y de tensiones entre unos grupos y otros» (Maravall, 1975: 67).

analizaremos desde variadas perspectivas en esta tesis doctoral, que lleva por título «Mas yo ¿por qué he de mirar al suelo?» *La mujer como agente en la comedia de Lope de Vega*. Edición y estudio de *La discreta enamorada*.

La primera de estas perspectivas tiene que ver con un imperativo filológico, el de dotar a esta comedia de una edición crítica, pues carece de ella. Una constatación sorprendente dado que se trata de una comedia que continuamente ha atraído la atención de los investigadores del teatro áureo, quienes han examinado los más diversos aspectos de esta obra, por lo que es patente el interés que un estudio crítico de esta comedia puede tener.

Una carencia que queremos suplir con la elaboración de esta edición, asumiendo la tarea de establecer el texto crítico de la obra teniendo en cuenta los escasos testimonios que de ella se conservan. El texto recogerá las variantes textuales y se anotará literariamente. Además, la edición se integrará en la Biblioteca ARTELOPE, concretamente en la Colección EMOTHE en forma de edición crítica digital compleja, multilingüe e hipervinculada de la comedia, lo que sitúa esta investigación en el ámbito de las humanidades digitales.

Con esta finalidad se realizará un estudio completo que aborde aspectos más tradicionales de la filología como la datación del texto, su contextualización en la historiografía literaria, el análisis genérico y su tradición literaria. Una labor puramente filológica que se complementa con un análisis socio-cultural de la obra tanto en su contexto histórico como dentro de la producción del dramaturgo, que se aborda con una perspectiva de género y desde la teoría de los afectos, un enfoque novedoso en el estudio del teatro español de los siglos XVI y XVII en el ámbito del hispanismo peninsular.

En ambos casos nos hallamos ante un aporte que renueva el estado de la cuestión respecto de *La discreta enamorada*: por un lado, se sistematiza el conocimiento que a lo largo de décadas se ha producido sobre esta comedia y se la dota de una edición crítica hasta ahora inexistente, por el otro, se efectúa su análisis desde la perspectiva de los estudios culturales —teoría de los afectos y estudios de género—, lo que supone un enfoque poco frecuentado que aspiramos a convertir en una de las principales contribuciones de esta tesis doctoral al estudio de la *comedia nueva*.

De este modo presentamos este trabajo como la integración de tres componentes que, lejos de constituirse como compartimentos estancos, se busca interrelacionar estrechamente. Cabe notar, sin embargo, que cada uno de estos componentes se ha abordado desde una corriente metodológica distinta, que aporta respuestas diferenciadas

sobre *La discreta enamorada* en particular, y, cuando sea posible, sobre la comedia barroca en general.

La primera parte de nuestra tesis la constituye el estudio introductorio de la obra que se divide, a su vez, en dos apartados. El primero de ellos, «I.1. *La discreta enamorada*. Una comedia urbana en el canon de Lope de Vega», aborda la obra desde una perspectiva filológica. El primer capítulo da cuenta de los datos generales de la obra: datación, situación dentro la producción de Lope de Vega, descripción del argumento y explicación del título. *La discreta enamorada* es una comedia urbana de la época de madurez del dramaturgo, y el segundo capítulo aborda las características básicas del género: el análisis del espacio, del enredo y de los personajes ocupará la mayor parte de esta sección.

El bloque se cierra con el tercer capítulo, dedicado a la circulación de argumentos y motivos en el espacio teatral europeo. Se recopilan y analizan las fuentes italianas de la comedia —el *Decamerón* y la *Commedia dell'arte*— y su posterior influencia en otras dramaturgias del contexto europeo como la italiana o la francesa. Un camino de ida y vuelta que en su reelaboración sufre una serie de transformaciones genéricas, pero que mantiene la esencia de la comedia Lopesca. Un tema, como se verá, que ha perdurado vivo en el teatro español a pesar del paso de los siglos, pues en la literatura española posterior no solo encontramos algunos personajes que comparten características o actitudes con los de *La discreta enamorada*, sino que también ha inspirado producciones de distinto género como la zarzuela *Doña Francisquita* de Amadeo Vives y Guillermo Fernández Shaw. Durante el siglo xx la comedia se tradujo en diversas ocasiones a idiomas diferentes como el alemán, el checo o el inglés. *In love but discreet* es la traducción a esta última lengua, y se trata del texto que formará parte de la edición digital hipervinculada de la comedia. Por último, dada la canonización escénica de esta comedia desde diversos medios —no solo en el teatral, sino también el televisivo— se repasará brevemente la historia de su puesta en escena desde principios del siglo xx hasta la actualidad.

El segundo apartado de los que conforman el estudio introductorio, «II.2. La dama discreta para sí. Emociones y deseos de la mujer en el teatro de Lope de Vega», propone el análisis de *La discreta enamorada* desde una metodología propia de los estudios culturales como es la teoría de los afectos o *affect theory*. Esta metodología de análisis que se presenta de manera pormenorizada en el capítulo cuarto, busca no solo fundamentar el análisis que se llevará a cabo en los siguientes capítulos, sino presentar cuál es el estado de la cuestión con respecto a su aplicación a los estudios de la comedia

nueva. Conocer el tratamiento y la concepción de las pasiones en autores *contemporáneos* como Descartes nos dará la medida de cómo interpretar, en los siguientes capítulos, el nutrido vocabulario emocional que manejaban teólogos, filósofos y humanistas en sus tratados sobre la moralidad y el comportamiento de las mujeres. En este mismo capítulo se presentará la noción central para dicha investigación, la de comunidad emocional. Desde la consideración de la existencia de distintas comunidades afectivas en una misma sociedad y un mismo tiempo histórico se pueden analizar las relaciones que los individuos establecen entre sí en correspondencia con los discursos de poder.

El capítulo quinto sirve como estudio del marco sociohistórico en que se encuentra inmersa la mujer del siglo XVII, un contexto que rige, igualmente, la forma de vida de las protagonistas de la comedia. Dada la relevancia que cobra el matrimonio para las doncellas tanto en la vida real como en la comedia, en este capítulo se abordan de manera detallada los textos que regulaban el matrimonio en este periodo. Desde la perspectiva eclesiástica es fundamental recurrir a los cánones del Concilio de Trento, mientras que los preceptos civiles, muy ligados a los primeros, se reglamentaban a partir de distintos textos legales como la *Nueva Recopilación*. No obstante el afán por regular todos los aspectos del matrimonio y de los cónyuges, con especial atención a las mujeres, observaremos que también en los procedimientos legales se encuentran testimonios de los resquicios por los que la mujer puede hacer valer su voluntad. En un sistema patriarcal tan sujeto como el que analizamos, las brechas que se abren en este son esenciales para identificar los lugares de subversión por donde pueden internarse las mujeres.

Tomando en consideración el marco histórico y regulador del capítulo anterior, el capítulo sexto se centra en el estudio de un conjunto de obras pertenecientes a la prosa moral cuyo destinatario era la mujer. La lectura atenta de estos textos, con especial atención al tratamiento que reciben en ellos las pasiones, nos dan la medida de cómo se ejercía un control emocional sobre el género femenino, cuya educación estaba orientada hacia el casamiento y, con ello, hacia la agencia de un tipo de amor muy concreto.

Con este objetivo, en los capítulos sexto, séptimo y octavo, pondremos en contacto el discurso sobre la figura de la mujer que se puede encontrar en los manuales didácticos destinados a la mujer que se escribieron durante los siglos XVI y XVII con el contexto histórico-social y la imagen que algunas comedias proyectan sobre esta institución.

El capítulo octavo, en concreto, examina el modo en que todas estas relaciones entre la mujer y los discursos del poder se reconstruyen en la comedia. Estas correspondencias se examinarán a partir de la propuesta de un nuevo subtipo de personaje femenino, el de

la *dama discreta para sí* y de un corpus acotado de comedias de Lope de Vega vinculadas por compartir una traza o conjunto de funciones narrativas que propician este análisis de cómo, a pesar de tratarse de una voz de autor masculina, la comedia evidencia las tensiones existentes en la sociedad entre aquello que se considera como normativo y las (posibles) reacciones que podía suscitar en uno de los sectores más oprimidos de la sociedad, el femenino. En el corpus de comedias que proponemos se prueba no solo la construcción de este tipo de personaje femenino agente, sino una serie de actitudes que Lope parecía mostrar respecto de la situación social en que se daba su producción. Estas jóvenes subvierten los discursos normativos fingiendo acomodarse a ellos, y en esta interpretación es donde podemos observar el diálogo que entablan los distintos círculos o comunidades emocionales que podemos observar tanto dentro como fuera de la comedia. Mientras los manuales de conducta proponen un comportamiento que niega la capacidad de sentir deseo de la mujer y los afectos más allá del amor centrado en la familia y el matrimonio desde su nacimiento, estas jóvenes proponen con sus aspiraciones una comunidad afectiva alternativa, de mujeres que expresan sus deseos y navegan entre lo normativo y lo subversivo para lograr su objetivo: la libertad para escoger con quién contraer matrimonio.

Finalmente, la segunda parte de la tesis la constituye la edición crítica anotada de *La discreta enamorada*, que se abre con la exposición del proceso ecdótico por el que se establece el texto base: la descripción de los testimonios, su comparación y las normas de edición. Tras la edición, se presenta el trabajo desarrollado hasta obtener la edición digital que puede consultarse en https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0560_LaDiscretaEnamorada.php y la edición hipervinculada que incluye la traducción al inglés arriba mencionada.

Las conclusiones, además de reflexionar acerca de la comedia que ha sido objeto de nuestro análisis y de algunas observaciones que podemos extraer de su evolución en la historiografía literaria, resaltarán los elementos de conexión que, como hemos dicho, se establecen entre los diferentes apartados de este trabajo. Una serie de conexiones que, a lo largo de todo el texto han ido tendiendo puentes y remitiendo de unos capítulos a otros, de modo que tanto el estudio más puramente filológico como el relacionado con los estudios culturales se encuentran en simbiosis.

PARTE I
ESTUDIO INTRODUCTORIO

I.1.

LA DISCRETA ENAMORADA, UNA COMEDIA URBANA EN EL
CANON DE LOPE DE VEGA

1

LA DISCRETA ENAMORADA DE LOPE DE VEGA

Considerada como canónica e incluida en la colección de *Las cien mejores obras de la Literatura española* por Ramón M. Tenreiro (Vega, 1930), sorprende al investigador que *La discreta enamorada* de Lope de Vega no haya sido objeto de edición crítica. Sobre todo, si se tiene en cuenta que esta comedia ha seguido representándose de manera continuada, y se trata de una de las obras que forma parte cada año de la programación del corral de comedias de Almagro, entre otras muestras de su perduración escénica, que recuperaremos con mayor detalle en el apartado dedicado a su pervivencia en escena en el capítulo tercero.

En consecuencia, abordamos el estudio crítico y edición de *La discreta enamorada* conscientes de estar cubriendo una necesidad dentro del panorama de la crítica textual áurea. Estamos ante un proceso de canonización escénica de una obra que no ha trascendido a la vertiente de la crítica literaria, pues actualmente todas sus ediciones se encuentran descatalogadas² y carece todavía de edición crítica moderna. Tan solo hallamos una excepción, una edición escolar que data de 2008, también hoy fuera de

² Sí se encuentra en el volumen 15 (1998) de las *Obras completas de Lope de Vega* de la Fundación Castro, pero se trata de publicaciones que por su tipología (compilación de distintas obras y precio) están dirigidas a un público investigador o especializado, que aleja la posibilidad de acercarla a un público más variado o incluso escolar.

catálogo, y que sería lo más cercano a un trabajo crítico³ realizado en los últimos años. Sin embargo, a pesar de ese interés incluso para el ámbito escolar, la comedia ha sido relegada de los círculos editoriales. Por el contrario, el montaje profesional más reciente del que tenemos noticia es el del argentino Santiago Doria que ha formado parte del programa del Festival de Olmedo 2019, y que en 2017 recibió diversos premios ACE⁴. Todo esto confirma la vigencia de esta obra más allá de las programaciones especializadas en teatro clásico e, incluso, fuera de los círculos peninsulares. Una situación que abordaremos en el capítulo tercero, dedicado a la pervivencia y difusión de la comedia desde su composición hasta la actualidad.

Es por esta falta de interés editorial que resulta paradójica la cantidad de estudios que giran alrededor de esta comedia o que la incluyen de alguna manera en sus corpus de análisis: datación, título, fuentes, influencia en otras dramaturgias, adaptaciones, personajes, y un largo etcétera de motivos, han tenido en *La discreta enamorada* su centro de interés o la han incorporado como parte de corpus de análisis más amplios. Trabajos de los que en buena parte se nutre nuestra investigación que, al menos en cuanto a las características de la obra y su presentación, convierten esta primera parte del estudio introductorio en una suerte de estado de la cuestión que recopila y reúne lo que hasta el momento se ha estudiado sobre dicha comedia con el fin de evaluarlo, matizarlo, corregirlo o ampliarlo cuando sea necesario. En consecuencia, nos preguntamos por qué todavía no se ha preparado una edición crítica, y por qué siguen publicándose ediciones como mucho modernizadoras, de las que en su día realizaran Hartzenbusch y, siguiéndole, de Federico Sainz de Robles en el Tomo III de sus *Escogidas*.

Quizás esto pueda explicarse, aunque nos parece un motivo insuficiente, por el mayor interés crítico mostrado por los textos lopescos eminentemente tragicómicos o dramáticos. La preferencia por la tragicomedia, cuyos asuntos son de mayor seriedad, parece haber ido en contra de la edición de otros textos de base cómica, pero de igual calidad. Una inclinación que seguramente se encuentre ligada al tipo de ideologización

³ Así lo consideramos ya que el autor, en la nota preliminar afirma «El presente texto es una adaptación de la obra de Lope de Vega “La discreta enamorada” (sic) que recoge las tres versiones más importantes sobre dicha obra que, a intervalos de cien años aproximadamente, han ido apareciendo» (Marín, 2008: 7). Aunque nos parece poco riguroso llamarlas *versiones*, se refiere a la *Parte Tercera* de 1653, el manuscrito de la biblioteca Palatina de Parma de 1735 y la edición de Hartzenbusch de 1868. A todos ellos haremos referencia cuando abordemos la fijación del texto en el capítulo noveno.

⁴ Asociación de Cronistas de Espectáculos de La Argentina.

que durante años ha sufrido la obra de Lope de Vega, fundamentada esencialmente en la selección que hicieron los teóricos alemanes del siglo XIX, que destacaron sobre todo el carácter fundador de un teatro propiamente «nacional» y su función de propaganda⁵ monárquica, junto con la exaltación de valores conservadores. Un rumbo teórico que deja fuera del conjunto un gran volumen de obras que no se incluyen dentro de este canon repleto de casos de la honra y de episodios épicos (Oleza, 1994), que ha sido en consecuencia el más editado.

1.1. DATACIÓN

La datación de una comedia que no dispone de un manuscrito autógrafo que nos proporcione su fecha de composición es siempre una tarea complicada. Este es el caso que nos encontramos al abordar el estudio y edición de *La discreta enamorada*, pues el primer testimonio impreso es de 1653, en la *Parte tercera de comedias de los mejores ingenios de España*, y los manuscritos de los que disponemos son modernos, derivados, como se detallará en la PARTE II de esta tesis, de la imprenta de 1653. Lo que sí podemos afirmar con seguridad es que se trata de una obra de autoría fiable, pues aparece citada en la segunda lista de *El peregrino en su patria* publicada en 1618, lo que sitúa la escritura de la comedia en el periodo comprendido entre la primera lista, publicada en 1604, y esta segunda.

No han sido pocos los investigadores que han hecho su contribución al establecimiento de una cronología para las comedias de Lope de Vega, y tampoco esta comedia ha escapado al baile de fechas. Cuando Morley y Bruerton (1968) publicaron su valioso estudio *The Chronology of Lope de Vega's Comedias* (1940), en él apuntaban, siguiendo su conocida metodología de análisis de patrones métricos, que *La discreta enamorada* pudo haber sido compuesta en una fecha que podía oscilar entre 1604 y 1608

⁵ Un claro ejemplo de la permanencia de estas ideas es el del crítico Maravall, quien ha desarrollado ampliamente su concepción del teatro barroco como mecanismo de propaganda del poder en sus obras *Teatro y literatura en la sociedad barroca* (1972) y en *La cultura del barroco* (1975). Como es bien conocido, el autor dirá sobre la fiesta barroca que esta se emplea con el fin de: «socializar un sistema de convenciones, sobre las cuales en ese momento se estimó había de verse apoyado el orden social concreto vigente del país» (Maravall, 1990: 20). Consecuentemente, todo el intento de restablecer el orden social se encuentra contenido en el relato barroco. Para el crítico, la presencia del pueblo en la escena tendrá como finalidad que el pueblo participe de los valores de las capas superiores y acaben defendiéndolos, no desafiándolos.

(Morley y Bruerton, 1968: 297), siendo cercana a otras comedias como *El ruiseñor de Sevilla* o *La inocente Laura*.

Junto con el patrón métrico, los datos que aportan las referencias epocales de los personajes en comedias coetáneas pueden aportar pistas para situar la fecha de composición de la comedia. Algunos investigadores han tomado como posible referencia para la fecha de composición las palabras de uno de los personajes, el capitán Bernardo, quien indica haber nacido en 1560, considerado en el tiempo presente de la comedia ya como un viejo. Por este motivo, Metford (1952) indica la posibilidad de una representación posterior a 1610: «“Yo nací el año del sesenta”,[...] would suggest some time after 1610 for the performance of the play, but this inference is by no means conclusive» además, «there is a reference in the first escene of Act III to *La doncella Teodor*⁶, a play which Professor W. L. Fichter dates between 1608-10» (Metford, 1952: 77). No obstante, ninguno de estos argumentos resulta suficiente para contradecir la datación aportada por Morley y Bruerton basada en la versificación.

Tyler (1952), a quien Morley y Bruerton toman en consideración⁷, se sirve de otros dos pasajes distintos para ajustar todavía más la fecha barajada. Utiliza una referencia a la corte por parte de Fenisa —«Suplícoos, por vida mía, / la corte no alborotéis» (v. 689)⁸— y la explicación de Gerarda acerca de cuando fue llevada a la corte siendo niña: «Nací en Burgos, ciudad noble,/ y mis padres, que Dios haya,/ me trajeron a la corte/ niña en los brazos del ama» (vv. 2503-2506). Ambos fragmentos constituyen anclajes temporales en la comedia a partir de los que aventurar posibles fechas de escritura, pues la corte —como explicamos en nota al verso 659 en la edición crítica— tras su marcha a Valladolid en 1601, regresaría de nuevo a la villa de Madrid en marzo de 1606.

Este autor es consciente de que su argumento podría ser rebatido aludiendo que con esas mismas palabras bien podría referirse a un tiempo anterior a 1601, pero justifica la falta de lógica de esta teoría por las edades que se les puede atribuir a los personajes. Así,

⁶ Consideramos que, el hecho de que Lope nombrara a la doncella Teodor no tiene por qué ser autorreferencial, ya que se trata de una historia que circuló por España al menos desde el siglo XIII, por lo que Lope pudo conocerla con anterioridad a la composición de su pieza dramática inspirada en la leyenda.

⁷ En la primera edición de *The Chronology of Lope de Vega's Comedias*, que data de 1940, se asigna el periodo de 1604-1608. Sin embargo, la edición que manejamos, una traducción de la edición revisada por Morley en 1968, añade algunos estudios que en el momento de su primera publicación no se habían llevado a cabo todavía, tal y como se hace eco el segundo prólogo de la obra (Morley y Bruerton, 1968: 13). Este es el caso de *La discreta enamorada*, para la que recogen como certera la datación de Tyler, autor que, además, colaboró en esta revisión de la obra.

⁸ Cito todos los versos de *La discreta enamorada* siguiendo mi edición.

«it seems probable that the MB date of 1604-08 (p. 188) can be amended to: 1606-08, probably 1606» (Tyler, 1952: 3), corrección que, como hemos apuntado, recogerán años después los autores en la reedición de su estudio. Una fecha acertada, ya que, como se indica en la Base de Datos Artelope, Girolamo da Sommaia⁹ anotó en su diario haber visto representar *La discreta enamorada* en Salamanca en 1606, información que la base de datos DICAT (Ferrer Valls, 2008) amplía, detallando que tanto el 25 de octubre como el 1 de noviembre de 1606 se representó esta obra en Salamanca¹⁰.

1.2. EL AUTOR Y SU CONTEXTO

Tras la muerte de Felipe II en septiembre de 1598, los teatros quedaron clausurados, pero con las dobles bodas reales de Felipe III con Margarita de Austria y de Isabel Clara Eugenia con el archiduque Alberto de Austria en 1599 se abría una nueva época de esplendor para la actividad teatral. Estas bodas se celebraron en Valencia y el dramaturgo acudió a ellas en el séquito del marqués de Sarria.

Esta misma fecha marca el comienzo del periodo de madurez en el Fénix. Han pasado los años del destierro y el dramaturgo está consolidando ya la fórmula de la *Comedia Nueva* que le dio el éxito. Poco antes se había casado con Juana de Guardo (25 abril 1598), y es también en 1599 cuando Lope inicia su relación con Micaela de Luján, que se extiende hasta 1608 aproximadamente. Durante estos años, Lope no deja de moverse por la península: a caballo entre Sevilla y Toledo, entre Micaela y Juana, hasta que Micaela se instaló en Toledo en 1604 después del fallecimiento de su marido, Diego Díaz. Esta etapa se alargó hasta 1607, cuando el dramaturgo volvió a Madrid tras el regreso de la corte a la Villa en el primer tercio de 1606, hecho al que se alude en *La discreta enamorada*, convertía a la ciudad del Tajo en un lugar menos propicio económicamente para el poeta.

Próxima a la publicación de *El peregrino en su patria* (1604), Lope muestra ya su preocupación por la cuestión de la autoría, sobre todo en cuanto a la atribución a su pluma

⁹ Girolamo de Sommaia fue un estudiante de derecho procedente de Florencia que escribió un diario en Salamanca, ciudad en cuya universidad estudió durante ocho años. Su diario presenta una simbiosis entre vida privada y actualidad internacional, que aporta numerosos datos relevantes para el estudio cultural de la época, como bien apunta su editor (Sommaia, 1977: 7-8).

¹⁰Obtenemos esta información a través de la figura de Juan de Morales, actor, que posiblemente participó en estas representaciones. Se trata del esposo de Josefa Vaca, un actor muy conocido en la época, pues es nombrado en distintas composiciones satíricas y en *El buscón*.

de obras que no son propias. Por este motivo, el dramaturgo crearía una lista de comedias de su autoría que publicaría en el prólogo de *El peregrino*, con una clara intención editorial que se confirmaría más adelante cuando tomara las riendas de la publicación de sus comedias en partes, frente a otras iniciativas editoriales de impresores que unían su obra a la de otros autores o publicaban comedias que no eran suyas, bajo su nombre. Este listado lo actualizaría en 1618 y en él aparece registrada la obra que aquí nos ocupa. Consecuentemente, aunque no se puede asegurar el lugar de composición de dicha comedia, no es extraño que esta aconteciera en una de las dos ciudades, Toledo o Madrid, probablemente Madrid, o que se compusiera para ser representada allí, pues como se verá más adelante, son numerosas las referencias a la ciudad en tono laudatorio, si bien las noticias de representación de esta comedia de las que disponemos se localizan en Salamanca¹¹.

Fecha la comedia en 1606 la sitúa de lleno en el proceso de consolidación de la comedia nueva. Compuesta pocos años antes de la exposición del *Arte Nuevo*¹² por parte del dramaturgo en la Academia de Madrid, contiene ya todas las características de la nueva fórmula, que se habían ido configurando en el periodo anterior, el del primer Lope, ahora ya superado. Para entonces, la comedia urbana, género que definiría en buena medida la producción cómica de Lope junto con la comedia palatina y categoría en que se puede incluir *La discreta enamorada*, ya se hallaba plenamente configurada como subgénero.

En grandes ciudades como Madrid, Valencia o Sevilla se asiste a una creciente demanda de espectáculos públicos que ahora serán gestionados ya no por la Iglesia o la corte, sino por los propios municipios (Oleza, 2013a: 66). Es el momento, en definitiva, en que se consolida la profesionalización del teatro —corrales, actores y autores—, que ahora dependerá de las leyes del mercado, y para el que será clave el espacio teatral del corral, dando lugar al «primer mercado cultural en la historia de España» (Oleza, 2013a: 72). Un sistema de mercado de espectáculos que se sustentó primordialmente en un «público urbano plural, con un nutrido componente femenino y con predominio de las clases medias, de la caballería urbana sobre todo» (Oleza, 2013a: 73). En este contexto,

¹¹ Arata (2000: 19) afirma que esta comedia se escribió entre abril y octubre de 1606, periodo que se encuentra entre el traslado de la corte a Madrid en abril de 1606 y la primera noticia de representación disponible, en octubre de este mismo año.

¹² Se baraja que pudo exponerse a finales de 1608 o muy a principios de 1609.

Lope se erige como el dramaturgo que encabeza la renovación teatral cuyo terreno había sido abonado por autores anteriores y en el que el poeta es, según Oleza, «capaz de ganar la pugna por el abastecimiento de un mercado sediento de obras nuevas, o mejor dicho, de obras en renovación constante» (Oleza, 2013a: 77).

Desde mediados del siglo XVI asistimos a una doble profesionalización, la del actor, dada la creciente demanda de representaciones, y la del autor de comedias, pues

las obras teatrales ganaron autonomía al convertirse en el centro del espectáculo, libres del contexto de las fiestas nobiliarias o de la celebración religiosa. Por otro lado, porque el teatro se convirtió en fuente de ingresos, de modo que el valor económico adquirió una importancia decisiva. Esta profesionalización supuso la conversión del hecho teatral en un negocio institucionalizado¹³ (García Reidy, 2013: 76-77).

El Fénix profesionaliza su escritura, ya no sometida a los encargos de mecenas y cortesanos, sino a la ley de un mercado que demanda, cada vez más, nuevas comedias para los corrales. Una profesionalización que, como señala García Reidy (2013: 84-85), está estrechamente vinculada a la mayor demanda por parte de las compañías de obras de los mejores dramaturgos, pues esto suponía un gran atractivo para los espectadores y, por tanto, una mayor recaudación. Lope no se vinculó a ninguna compañía concreta, sino que compuso algunas de sus obras pensando a quién las vendería y otras sin tenerlo tan claro, pero «[s]u éxito como dramaturgo garantizaba que estas comedias tendrían salida en el mercado teatral porque existía una demanda» (García Reidy, 2013: 114).

En este contexto de profesionalización de la práctica teatral en el ámbito urbano, Lope compone *La discreta enamorada*, que acontece en Madrid y cuenta con personajes que bien podrían pertenecer al público asistente a las representaciones de cualquiera de los corrales de comedias de la villa.

1.3. ARGUMENTO

La comedia da comienzo en Madrid, con Fenisa, joven dama, y Belisa, su madre viuda, discutiendo a la salida de la iglesia. Mientras la madre exige a la joven que baje la mirada como signo de recato, la joven se muestra disconforme con ello y su réplica le

¹³ Señala García Reidy (2013: 78) que en Inglaterra se estaba desarrollando el mismo proceso hacia la creación de espacios de representación y compañías de actores profesionales vinculadas a un mercado teatral. Sobre esta cuestión, ver también Oleza (2017).

vale la calificación de bachillera. En el mismo lugar, se encuentran Lucindo, galán, Hernando, su criado, y Gerarda, una cortesana en amores con el primero, que se marchará con Doristeo para dar celos al galán.

Nada más ver a Lucindo, Fenisa se enamora de él y decide pasar por delante de este dejando caer un lienzo para poder hablarle, acercamiento que provocará la ira de la madre, que la apremia para marchar a casa. Sin embargo, este instante ha sido suficiente para decir al galán dónde vive y, además, despertar su interés. No obstante, es Hernando quien le aconseja que es mejor olvidarse de la libre Gerarda y pretender a esta joven virtuosa y bella. Recomendación que, por el momento, poco convence al galán.

Al llegar a casa, la desavenencia entre madre e hija continúa, motivada por el control al que Fenisa se ve sometida, cuando un vecino llama a la puerta. Es el capitán Bernardo, y cuál será la decepción de la madre al conocer que viene a pedir en matrimonio a Fenisa y no a solicitar su mano, quedando así la viuda ridiculizada. El capitán resulta ser el padre de Lucindo, por lo que Fenisa acepta el casamiento con la única intención de poder acercarse al joven. Se inicia entonces su estrategia, y finge ante el capitán que su hijo la requiebra, con el fin de que Lucindo entienda que la reprimenda no es más que un mensaje que Fenisa le envía.

Mientras, en la calle, Lucindo siente celos de la relación entre Gerarda y Doristeo y envía a su criado para que simule buscar a otra dama llamada Estefanía. Aparece en ese mismo lugar el capitán, quien reprende a su hijo tras las palabras de Fenisa, pero este se confunde y cree que habla de Gerarda, por lo que ofende con sus palabras al capitán. Tras esto, Hernando descifrará la amonestación del capitán y Lucindo se sentirá atraído por la joven al descubrir su inteligencia.

La segunda jornada se abre con Doristeo, Finardo y Gerarda con unos músicos en el Prado. Lucindo, celoso de Gerarda, aparecerá acompañado de una dama, que no será otra que el criado disfrazado de mujer para dar celos a la cortesana que, zaherida, declara su amor a Lucindo, pero este ya ha perdido su interés por ella. Esa misma noche, Lucindo y su criado se acercarán a casa de Fenisa, que describe su plan, y se prometen amor. A partir de este momento se intensifican los enredos y las confusiones, pues Doristeo creerá que Estefanía es su hermana. Fenisa solicita al capitán conocer a su hijo y la actitud de este ante su futura madrastra empuja al Capitán a enviarlo a Portugal, lo que notifica a la doncella por medio de un billete que entregará en una fingida caída. Como maniobra para

evitar que Lucindo vaya a Portugal, Fenisa dirá a su madre que, en el billete, el joven le confiesa que desea a su madre para que la viuda intervenga.

La tercera jornada presenta una acción frenética y se inicia con una escena altamente cómica. Amo y criado van esa noche a la casa de Fenisa para que Hernando finja ser Lucindo y así requebrar a Belisa mientras Lucindo y Fenisa hablan por su parte.

Al día siguiente, la viuda anuncia su próximo matrimonio con el joven, ante lo que el capitán se muestra conforme, pero sospecha algo de unos amores con una tal Estefanía, lo que provoca miedos en Fenisa. Mientras tanto, Gerarda y Doristeo han trazado un plan en el que aparentarán ser un matrimonio, que les provee la excusa para entrar en la casa de Fenisa, donde Gerarda finge buscar refugio de un marido que quiere matarla por haber cometido adulterio con un joven alférez, que no es otro que Lucindo. Ante estas noticias, Fenisa decide no casarse y rechaza a Lucindo. Sin embargo, todo el embrollo se resuelve al contarle Hernando que Estefanía era él vestido de mujer.

Fenisa urdirá un nuevo plan que dispara la resolución de la comedia. Pide al Capitán que se acicale para que aparezca rejuvenecido y le anima a acudir esa noche a casa. De este modo envía el mismo mensaje a Lucindo a través de su padre diciendo a este que alguien ronda su casa de noche, engañándolo una vez más. En consecuencia, esa noche se producirá un cruce de parejas, pues Fenisa hará pasar al capitán a un aposento en el que en realidad está su madre mientras ella se encuentra con Lucindo.

Todo se descubre cuando Doristeo, que se ha enamorado de Fenisa, ronda la casa esa misma noche, que también está vigilando Gerarda vestida de hombre, y ambos gritan que hay fuego, de modo que quienes están en el interior de los aposentos saldrán y Belisa y el Capitán descubrirán que no estaban con quien creían estar. Tras revelarse esto, aceptan el casamiento de sus respectivos hijos y el suyo mismo, siendo, irónicamente, bendecidos por Gerarda, y marchando juntos a la casa de Bernardo a cenar.

1.4. TÍTULO

Los paratextos dicen mucho del texto al que preceden. Especial relevancia cobran cuando se utilizan para crear una serie de expectativas sobre el público como sucede en el caso del título de *La discreta enamorada*. Fenisa, la protagonista de la comedia, es merecedora de distintos halagos y calificativos a lo largo de la obra, pero el que más la

caracteriza, y así lo quiso hacer notar el dramaturgo a través del título de la comedia, es el de discreta. El título recoge el epónimo con que diversos personajes se refieren a ella.

En el último verso de la primera jornada, Lucindo, tras recibir el último de los mensajes de Fenisa, comenta a Hernando:

LUCINDO Pues con discreción tan alta
supo engañar a dos viejos
de edad y experiencia tanta.
y enamorada de quien
apenas le vio la cara,
ha dicho su pensamiento,
y le han entendido el alma:
bien la podemos llamar
la discreta enamorada (vv. 1100-1108).

La propia dama es conocedora de sus capacidades, así que no duda en afirmar: «Discreta he sido en decir/ que este casamiento acepto» (vv. 636-637).

También en la segunda jornada, cuando por fin se encuentran Fenisa y Lucindo y pueden hablar solos, el joven galán alaba su disposición y capacidad para dirigir sus acciones y las de los demás de la siguiente manera:

LUCINDO Discreta debéis de ser,
y de ánimo varonil,
bien se ha visto en la invención (vv. 1516-1517).

Fenisa resta importancia a los halagos y señala que todavía es capaz de hacer más:

FENISA Pues hasta agora no es nada.
LUCINDO La discreta enamorada,
llamaros será razón (vv. 1519-1521).

Lucindo añade al de discreta otro calificativo que, según se emplee, será positivo: Fenisa es de ánimo varonil, es decir, se compara su inteligencia con la de los hombres e incluso se la comparará con la doncella Teodor¹⁴, personaje legendario al que Lope de Vega dedicó una comedia. Por lo que respecta al atributo de varonil es un rasgo que con frecuencia se aplica a aquellas mujeres que se desvían de la norma, pero de un modo más bien elogioso, como ha podido constatar¹⁵ Melveena McKendrick (1974) en su amplio y

¹⁴ Ver nota al verso 2120 de la edición.

¹⁵ Apunta McKendrick (McKendrick, 1974) que a partir de 1570 este tipo deviene uno de los caracteres más populares en el teatro español. Aclara que no se trata de la mujer vestida de hombre, sino de mujeres

detallado estudio sobre la mujer varonil *Woman and society in the spanish drama of the Golden Age* (1974).

En el teatro de Lope, el concepto de discreta se asocia con otros afines, así Nancy D'Antuono atribuye al título una posible influencia de la *novella* del *Decamerón* en que se basa *La discreta enamorada*, la «Tercera narración del Tercer día», de la que nos ocuparemos más adelante al abordar las fuentes de la comedia. Esto se debe a que, como reza el título de dicha jornada, los protagonistas de estas narraciones toman ventaja de su fortuna adversa para, utilizando su *industria* o *ingenio*, conseguir un beneficio personal. Según la autora, Lope dota a esta dama de claros ecos boccaccianos en su discreción, pues «Lope's heroin is indeed *ingeniosa* as she challenges her mother's reprimands with a scholarly argument (Act I), wins Lucindo's love and deceives both Belisa (his mother) and Bernardo in order to achieve her goal» (D'Antuono, 1975: 28), pero, según esta autora, es posible que el dramaturgo utilizara el término discreta y evitara el uso de industriosa o ingeniosa porque esto implicaría una agudeza que resultaría poco coherente con el nivel de conocimientos que se les suponía a las mujeres de su tiempo.

Del mismo modo, según D'Antuono, aunque el término industria fundamenta las trazas orquestadas por Fenisa de manera precisa, está connotado negativamente, ya que el beneficio personal obtenido a través de la industria se logra en menoscabo de otros. En esta comedia, señala D'Antuono y coincidimos con ella, aunque el capitán es utilizado por la dama, se verá recompensado en su matrimonio con Belisa:

while *discreción* implies *industria* it does not carry the negative charge, the notion of trickery often associated with the second Word. *Discreción* reflects a discriminating, intelligent approach to situations; *industria* implies the use of surreptitious, less-than-exemplary means to achieve a specific end. *Discreción* is a desirable trait [...]. Although discretion may at times focus on gains of an immediate or temporal nature, there remains the idea of the eventual attainment of a greater good (D'Antuono, 1975: 29).

extraordinarias que por su comportamiento merece la comparación con el hombre. En este sentido, Fray Luis también habla de la mujer varonil con la que equipara la mujer de valor, con virtud de ánimo y fortaleza de corazón (León, 1987: 86). McKendrick incluye *La discreta enamorada* en su corpus en el capítulo «The 'bandolera'» un modelo femenino más agresivo que el que presenta Fenisa, pero comprende un personaje como este porque en este apartado analiza el conflicto que origina el concierto de un matrimonio forzado y las posibles fuentes de estos personajes, que se encuentran en el *Decamerón*. No obstante, hay que tomar con precaución las afirmaciones de esta autora, pues considera que el tratamiento de las cuestiones femeninas en el teatro del Fénix es bastante negativo, no reconociendo el paso adelante que las actitudes del dramaturgo (que analizaremos en parte en este trabajo) pudieron suponer en la época.

Este análisis de D'Antuono queda desautorizado en cuanto se analizan las definiciones que los diccionarios históricos aportan de dicho término. El *Diccionario de Autoridades*¹⁶, en su primera acepción, califica la industria como «destreza o habilidad en cualquier arte», mientras la segunda acepción define: «se toma también por ingenio y sutileza, maña o artificio». Si bien su equivalencia con *maña* o *artificio* nos podría aportar una visión menos positiva del término, cabe destacar que tampoco éstas son palabras totalmente connotadas de manera negativa. En consecuencia, la elección del término discreta para el título fue hecha seguramente con el fin de destacar esta característica de su protagonista, pero no en oposición a estos dos términos provenientes de la historia boccacciana, ya que estos son plenamente asimilados por Fenisa en su comportamiento y una palabra como industria aparece asociada incluso como halago a los movimientos de las mujeres en numerosas comedias.

Por tanto, coincidimos con la afirmación de esta autora acerca de que la elección de una palabra frente a otra en el título de la comedia no es un detalle insustancial, pues el término discreción define a la protagonista y, en nuestra opinión, también el tono de la comedia. Ya desde los paratextos se advierte de la inteligencia de la protagonista y se aporta al espectador un horizonte de expectativas concreto sobre el comportamiento de esta enamorada que no decepcionará a nadie.

No son pocas las ocasiones en que Lope emplea la palabra industria para referirse al buen hacer de sus protagonistas, ofreciendo una perspectiva nada negativa, como se aprecia en *La discreta enamorada*:

LUCINDO Vámosla a hablar esta noche,
que si es verdad que me llama
con esta industria que dices,
es la cosa más gallarda
que ha sucedido en el mundo (vv.1083-1087).

Hasta en cuatro ocasiones se emplea esta expresión en *La discreta enamorada* asociada a los planes tanto de Fenisa como de Gerarda. En cambio, cuando se utiliza en referencia al galán será para indicar que no ostenta tal capacidad:

HERNANDO (No fue discreta [Aparte.]
la industria de Lucindo.)

¹⁶ En adelante, *Autoridades*.

El vocablo discreción no era ajeno a Lope. Por un lado, otras dos obras de Lope contienen el atributo «discreta» en el título con un significado similar al que se le atribuye en esta obra. Se trata de *La gran comedia de la boba para los otros y discreta para sí* y de *La boba discreta*, más conocida como *La dama boba*¹⁷, en las que se emplea la calificación de discreta con la finalidad de resaltar el ingenio de las damas protagonistas. Sin embargo, cabe señalar que, mientras Fenisa evidencia su discreción desde el primer momento, en estas dos comedias la dama oculta su capacidad intelectual para lograr sus objetivos.

«Discreción» proviene del verbo latino DISCERNIRE y es este el motivo porque el que Covarrubias sitúa su definición «la cosa dicha, o hecha con buen seso» al amparo del verbo *discernir*. En el caso de *Autoridades* la palabra se ha emancipado ya de su origen y presenta hasta tres acepciones que coinciden todas ellas en el fondo con el sentido que aportara en 1611 Sebastián de Covarrubias. Discreción es «Prudencia, juicio y conocimiento con que se distinguen y reconocen las cosas como son, y sirve para el gobierno de las acciones y modo de proceder, eligiendo las más a propósito», siendo por tanto el discreto aquel «Cuerdo y de buen juicio, que sabe ponderar y discernir las cosas, y darle a cada una su lugar», si bien se llama así también «el que es agudo y elocuente, que discurre bien en lo que habla o escribe» (*Autoridades*).

Este calificativo aparecía con frecuencia en la literatura de la época constituyendo una especie de término epocal¹⁸. Un claro ejemplo lo constituye *El Discreto* de Baltasar Gracián (1646), manual destinado a enumerar las características del hombre discreto. Que Lope no llegara a leer este tratado por haber sido publicado años después de su muerte, no significa que el concepto de discreción no fuera conocido en la época, pues un autor como *Descartes* teorizaría sobre el concepto en su *Discours de la méthode* (1637), lo que puede significar que en una etapa anterior este concepto no era infrecuente.

Afirma Maravall que la cultura barroca es una cultura dirigida. Sin embargo, para lograr este gobierno sobre los hombres, es necesario ostentar un profundo conocimiento

¹⁷ D'Antuono (1975) sugiere que, mientras Finea pasa de un estado de *necedad* a otro de *discreción* debido a su enamoramiento, mostrando un posible proceso de madurez, en *La discreta enamorada* se da por supuesto que ya ha sucedido, ya que Lope la califica como tal desde el primer momento. No obstante, relaciona directamente esta capacidad intelectual con su amor por Lucindo, algo que no consideramos que sea correcto, pues ya en los primeros versos, en la disputa con su madre, sus palabras desprenden inteligencia y gran agilidad mental.

¹⁸ Para un análisis sobre la frecuencia de aparición de los términos discreción y prudencia en los siglos XVI y XVII, remito al estudio sobre la discreción en Gracián de Sebastian Neumeister (2005:70).

sobre la naturaleza humana que actúa en dos planos, el individual y el colectivo. En el nivel individual, «el saber del hombre empieza por un saber de sí mismo» (1975: 136), y recupera la cita gracianesca: «comenzar “a saber, sabiéndose”» (Maravall, 1975:137). Un conocimiento de uno mismo que conduce al dominio que los demás:

El acceso al segundo plano nos lleva al conocimiento de los demás hombres, alcanzando un práctico saber sobre los resortes internos de la conducta de los otros, de manera que [...] podamos prevenir su comportamiento, ajustar a él nuestro manejo de los datos y conseguir los resultados que perseguimos (Maravall, 1975: 137).

Este saber hacer, un conocimiento que tiene una aplicación práctica en la vida cotidiana, se describe a través de una serie de características que encarna la protagonista de esta comedia cuyo comportamiento analizaremos en el capítulo octavo, en el apartado «Fenisa, las armas de la discreción» y que coincide con las deficiones del término discreto aportadas.

Sin embargo, todas estas definiciones y concepciones del adjetivo discreto las hemos encontrado hasta el momento aplicadas siempre al género masculino. Un universal que no lo es tanto si tenemos en cuenta la poca estima que algunos autores tenían del intelecto femenino. A esto se suma que la mayoría de las características propias de la discreción se empleaban en un contexto vedado a la mujer: el público. La literatura, por el contrario, aporta otra perspectiva, y aplica el adjetivo discreta a un buen número de mujeres como en el caso de *La discreta enamorada*. Lope de Vega lo utiliza en referencia a muchas de las mujeres de sus comedias, en las que ciertamente podemos distinguir un doble uso del adjetivo. Por un lado, en su significado más cercano al sentido de aquel que tiene buen juicio, especialmente cuando las jóvenes han realizado una buena elección; pero no son pocos los casos en que el término *discreta* se aplica a doncellas para alabar su elocuencia y buen hacer. Así lo vemos en *El anzuelo de Fenisa* (Vega, 2017a) donde Celia afirma: «por lo menos es mujer/ discreta, gallarda, hermosa/ y de honrado proceder» (vv.377-379). Alabo de discreción que aquí se asocia también a la gallardía o valentía.

En una divertida escena de *Las bizarrías de Belisa* el criado Tello enumera a su señor don Juan los «treinta mundos de mujeres» que hay en Madrid y entre ellos «discretas, mentecatas, bachilleras,/ airosas en las burlas y en las veras» (Vega, 2015a: vv. 395-396). Y, curiosamente, en *La doncella Teodor* (Vega, 2017b) se explica la sutil distinción entre ser discreta y ser bachillera al describir Teodor cómo ha de ser una mujer:

TEODOR: A mí no me toca

decillas; mas si saber
quieres en distancia poca
cuál ha de ser la mujer
por las partes interiores,
oye: ha de ser generosa,
y en las virtudes mayores,
que es ser casta y vergonzosa,
merecer eternos loores;
discreta y bien entendida,
esto sin ser bachillera;
laboriosa y recogida,
muy humilde y verdadera,
limpia en el cuerpo y la vida,
callada, mansa y quieta,
caritativa, apacible.

FENISA: Mucho será, si es discreta,
el dejar de ser terrible (vv. 3112- 3129).

Cabe destacar en estos dos últimos versos la respuesta de Fenisa a Teodor, pues la inteligencia y discreción en la mujer seguramente se asociaría a un carácter más bravo y menos manejable.

Pero no solo Lope construía protagonistas discretas. Las encontramos también en autoras de la época como María de Zayas. Señala Tonina Paba (2017) que en algunas novelas breves de la escritora se realiza una defensa de la mujer discreta y señala que en una novela como *El prevenido engañado*, a las protagonistas «no les queda más remedio que pecar con discreción» (Paba, 2017: 177), una idea que en cierta medida se desarrollará por extenso cuando analicemos el modo en que un conjunto de protagonistas de la comedia de Lope de Vega se mueven en favor de su deseo pero siendo conecedoras de un contexto que las oprime, por lo que, haciendo gala de su discreción, como Fenisa en *La discreta enamorada*, trazarán planes y manejarán a los personajes para satisfacer su deseo sin perder la honra.

D'Antuono relaciona la frecuencia con que aparece esta palabra en la literatura de la época con las aspiraciones de perfeccionamiento de la sociedad que promovía el ambiente renacentista, si bien siempre en referencia a los hombres. El cambio de referente en la comedia antes mencionado implica un cambio semántico: de la mujer no se espera una

participación activa en la toma de decisiones, sino el acatamiento de aquellas que provengan de los hombres de su alrededor.

Para Damasio de Frías, «la discreción no ha de ser una y la misma en todos... La discreción de un mancebo bien hablado sería necedad y bachillería en una doncella [...], desvergüenza o desenvoltura» (apud D'Antuono, 1975: 30). Bachillera llama Belisa a Fenisa después de que esta exprese sus quejas por las restricciones a las que su madre la somete en un parlamento erudito. Así, con este calificativo se nos aporta la medida para interpretar la discreción en Fenisa, comparable con la masculina y, por tanto, mal vista en la doncella¹⁹.

A Fenisa la define su capacidad de reacción y el manejo de los límites que la sociedad le impone. No acepta que otros tomen las decisiones por ella, y cuando esto sucede es capaz de reconducir la situación en su propio beneficio. Así, se convierte en agente de su propio destino, aprovechando los márgenes de los que dispone para conducir sus deseos a buen puerto, haciendo gala de ese ser discreta, es decir, «cuerd[a] y de buen juicio, que sabe ponderar y discernir las cosas, y darle a cada una su lugar» (*Autoridades*). Es esta capacidad de dar a cada cosa su lugar la que impulsa que todas las piezas del puzzle que conforman el enredo de esta comedia acaben encajando en favor de la protagonista.

La caracterización de Fenisa como discreta, forma parte, para D'Antuono (1975: 30), de la intención siempre lúdica de Lope, quien busca el mayor entretenimiento para el público. Al fundamentar las actitudes transgresoras en el teatro lopesco, Díez Borque afirmaría algo muy similar:

La mujer llena de solicitud hacia el hogar y su familia no se reflejó en la literatura del XVII, ni en teatro, ni en novela. Sin duda presentaba poco interés para el público, que buscaba contemplar, no la norma, sino lo excepcional. Aparece, pues, la mujer libre, moviéndose a impulsos del amor, aunque limitada por el código del honor. Esta libertad gusta porque es excepción y la excepción divierte, y no el reflejo objetivo de la realidad. [...] Lo no habitual como forma de diversión, aunque [...] se produzcan estas relaciones según el sistema de valores sociales vigentes, y se constituye la comedia en defensa de los mismos (Díez Borque, 1976: 85-86).

En consecuencia, se transgreden algunas convenciones sociales por el mero hecho de situar a la dama en una serie de circunstancias épicas poco habituales. Un conjunto de

¹⁹ Sobre la educación y la inteligencia en la doncella volveremos en la PARTE I.2 de este estudio.

peripecias con que ganarse la atención y el favor del público, especialmente el femenino, cuyas transgresiones se *solucionarán* cómodamente con un casamiento en el desenlace. Una concepción del matrimonio, como estrategia neutralizadora de la subversión, que discutiremos en el capítulo séptimo.

Parece que, mientras se mantenga este final que devuelve a la dama a su situación normal, Lope puede dotar a su heroína con «the same degree of *discreción* normally accorded the male, provided its objectives are sanctioned by the society it represents» (D'Antuono, 1975: 30-31). En consecuencia, parece que estos autores atribuyen la proliferación de damas discretas en el teatro de Lope por las posibilidades que esta actitud aporta en la escena al ser menos frecuentes en la vida cotidiana del público.

Convenimos con D'Antuono en que la palabra *discreción* se escogió con precisión y con la intención de crear expectativas en el espectador, pues, en apariencia, dos términos como discreta y enamorada no funcionarían de manera conjunta en el imaginario de la época. No obstante, no consideramos que esta caracterización tenga una mera intención lúdica, sino que puede responder a una serie de actitudes del dramaturgo sobre las circunstancias de la mujer en la época. Al analizar el personaje de Fenisa con detalle, es evidente su *discreción*, especialmente si es comparada con su madre o con Gerarda²⁰, diferenciándose de otras heroínas lopescas que devienen discretas por amor. Esta doncella es discreta ya antes de conocer a Lucindo, y es esta *discreción*, la que, al igual que el ingenio a los protagonistas boccaccianos, sirve de remedio a la protagonista contra la fortuna adversa de un matrimonio impuesto.

²⁰ Gerarda no es capaz de conservar a Lucindo con sus juegos de celos y Belisa resulta desacreditada por ser demasiado enamoradiza.

*«Mas yo ¿por qué he de mirar al suelo?». La mujer como agente en la comedia de Lope de Vega.
Edición y estudio de La discreta enamorada.*

2

LA DISCRETA ENAMORADA, COMEDIA URBANA

La discreta enamorada pertenece al conjunto de comedias que, dentro del sistema de géneros teatrales de la comedia nueva, han sido denominadas como comedia urbana. Un género dramático cuya definición tomamos de Oleza, quien las caracteriza como comedias que «dibujan una divertida acción amorosa, sustanciada en el enredo, el ingenio, la ocultación de la personalidad, en un medio urbano, contemporáneo, perfectamente reconocible y rico en contenidos costumbristas» (Oleza, 1997: xvii), convenciones que se observan claramente en el argumento de esta comedia. Estas suceden en un universo de verosimilitud de modo que aportan una serie de anclajes espaciotemporales reconocibles para los espectadores de la época, contrariamente, por ejemplo, a las situadas en un universo de irrealidad, tales como las comedias palatinas, cuya acción se traslada a un espacio y tiempo exóticos y alejados de la realidad.

Dentro de la producción de Lope de Vega, la comedia urbana ocupa un lugar a destacar. El dramaturgo nunca dejaría de escribir obras que podrían incluirse en este género, y son, además, las más numerosas en todas y cada una de sus etapas literarias, por lo que este género constituye aproximadamente un cuarto de sus piezas dramáticas, si bien no mantiene el mismo esquema a lo largo de su vida dramática, sino que sus rasgos evolucionan y cambian con el tiempo (Oleza y Antonucci, 2013: 708).

Según esta cronología, *La discreta enamorada* pertenece a la época de madurez²¹ en la producción del Fénix, que se extiende entre 1599-1600 y 1626 aproximadamente. Escrita alrededor de 1606, nos encontramos en esta segunda etapa de la producción de Lope iniciada con la reapertura de los teatros en 1599, lo que produjo un aumento en la demanda de obras y consolidó la profesionalización de la práctica escénica. Es el mismo periodo en que presenta (entre 1607-1608) y publica (1609) *El Arte Nuevo de hazer comedias*, en el que definiría su poética teatral y la de un gran número de dramaturgos que seguirían aplicando estos preceptos durante un dilatado periodo de tiempo.

A pesar de que en este momento el género dramático ganaba terreno en el sistema teatral lopesco, seguiría escribiendo comedias cómicas de ambientación urbana dada la inclinación que el público sentía por ellas, y cuyo principal exponente sería *La dama boba* (1613): «Lope consigue además una calidad media más que notable en las muchas comedias con que insiste en el subgénero, seguro de su aceptación entre el público» (Oleza, 1997: xx).

Señala Arellano en diversos estudios (1995b; 2000) que *La discreta enamorada* es un ejemplo temprano de comedia urbana o de costumbres que se encuentra en la génesis del género conocido como *comedia de capa y espada*. Así, la obra que nos ocupa, se encuentra, según este autor, en los inicios de un género que cosecharía enormes éxitos y afición por parte del público, cuyas convenciones irían especializándose a lo largo del XVII hasta convertirse en lo que hoy en día conocemos como *comedia de capa y espada*. Según nuestro modo de ver las cosas, más que un ejemplo temprano de *comedia de capa y espada*, esta comedia es un caso acabado de comedia urbana pura.

Por este motivo, cuando Arellano cataloga *La discreta enamorada* entre las comedias de capa y espada, no tiene más remedio que insertarla, de los tres estadios que distingue, en aquel que recoge un grupo de comedias que todavía presenta un conjunto de carencias o aspectos del modelo todavía ausentes. Sin embargo, aunque se encuentre en la base de este subgénero, resulta más productivo indicar que se trata de un género que originaría otro, que no considerar que una comedia que responde a un modelo perfectamente acabado presenta carencias por el hecho de querer adscribirla a otro subtipo. Sucede algo semejante con otras comedias que este autor sitúa en esta misma etapa de su clasificación.

²¹ Distinguimos tres etapas en la producción literaria de Lope de Vega: el primer Lope (hasta 1598 aproximadamente), la etapa de madurez (1599-1626) y la época de senectud (hasta 1635, año de su muerte). Seguimos la periodización que propone Oleza (2004).

Es el caso de *El acero de Madrid*, otra comedia puramente urbana, que responde a la definición aportada y que, si bien se encuentra en la génesis de los conflictos que darían lugar a las escenas de capa y espada, todavía no desarrolla este aspecto en todo su potencial, sino que basa su acción en el enredo amoroso que atrapa a todos los personajes, sin necesidad de recurrir a las escenas de capa y espada, característica nuclear del género.

En su propuesta de periodización, el autor afirma que, mientras en la escritura de Calderón encontramos los rasgos de este subgénero totalmente definidos, en la producción de Lope todavía son vacilantes (Arellano, 1995b: 209). Nos parece necesario profundizar un poco más en la propuesta de Arellano para ver cómo, a pesar de poder apreciar dicha evolución en el género, resulta bastante forzado entender como fases preparatorias las que no se adaptan al modelo establecido desde el final de la evolución. De la misma manera que rechazamos el concepto de teatro pre-lopista para caracterizar todo el teatro anterior a Lope, pues elimina la capacidad de entender sus diferencias con respecto a las fórmulas de Lope, y convierte a todos los dramaturgos en precedentes incompletos, entender desde el modelo de Calderón el de la comedia de Lope es no entender lo que la comedia de Lope tiene de diferente. Y, sobre todo, no entender la genealogía de la comedia urbana, que tiene su origen en el teatro latino —Plauto, Terencio—, su desarrollo en el italiano del Renacimiento —Ariosto, Maquiavelo, etc.— y su entrada en España por medio de Torres Naharro y su adaptación a fórmulas propias por Lope de Rueda, entre otros.

La primera de las etapas que establece el autor se correspondería con «estas primeras comedias costumbristas de Lope» en las que observa una posible adaptación de la comedia antigua grecolatina; en un segundo estadio, que se identifica con la última época de Lope y el momento de plenitud de Calderón y Tirso, el género se consolida; finalmente, el tercer y último estadio derivaría hacia «una degradación cómica entremesil» (Arellano, 1995b: 209).

Sin embargo, aplicar esta etiqueta a las comedias urbanas del primer Lope y algunas de su época de madurez resulta poco preciso. Una obra como *La discreta enamorada* carece justamente de aquello que daría nombre al género: no hay escenas de capa y espada propiamente dichas. Tampoco el ambiente bajo, casi prostibulario, que atribuye Arellano a esta primera etapa, se observa en esta comedia, que refina sus referencias e insinuaciones eróticas, adaptándolas a una clase social determinada, la clase media

caballeresca. Tan solo se mantiene en personajes como Hernando y Gerarda, más por su caracterización, criado y cortesana respectivamente, que por el ambiente general.

Cuando Arellano sitúa *La discreta enamorada* entre un conjunto de piezas que pertenecerían al primer periodo de la comedia de capa y espada, ya es consciente de la problemática que supone calificarlas bajo este membrete, pues se trata de un grupo de obras que «[n]o responden, pues, a la definición de capa y espada [...], aunque plantean ya ciertas características que conducirán a ese género» (Arellano, 1995b: 210). Sin embargo, en su análisis, el autor la calificará como «otra de las más perfectas» (Arellano, 1995b: 212), de modo que su valoración resulta confusa como consecuencia de una excesiva rigidez en su etiquetado.

Es, por tanto, una de las más perfectas comedias urbanas, pues lleva al extremo el componente lúdico de la acción basada en la seducción amorosa y el enredo, que se extiende como una telaraña que atrapa a todos los personajes, y cuya organización estructural «apunta a la composición de un enredo que todavía no llega a la complejidad de Calderón, pero que se va acercando» (Arellano, 1995b: 214). Lo más probable es que esto se deba a la reducción en el número de personajes frente a comedias anteriores como *La francesilla* o *Los embustes de Celauro*, pues *La discreta enamorada* presenta doce personajes, sin contar los músicos, de los que al menos cuatro no intervienen en la acción. Fulminato y Finardo, además de Liseo y Fabio, músicos, personajes cuyas intervenciones tienen nulo efecto sobre el desarrollo de la acción, ya que esta se impulsa en las dos parejas principales Fenisa/Lucindo y Capitán/Belisa con una muy secundaria rivalidad del dúo Gerarda/Doristeo. Todo ello sin olvidar la importancia que tiene el criado Hernando para el buen funcionamiento del enredo. Una disminución numérica de *dramatis personae* que Arata (2000: 24) también constata en relación con *El acero de Madrid* frente a esas tumultuosas primeras comedias que dieron origen al género.

El ambiente urbano que se plasma en estas comedias se corresponde en parte, como han visto Oleza (2013: 708) y Arellano (Arellano, 1995b: 210), con la influencia de la *novella* italiana en Lope, de la que nos ocuparemos por extenso en el siguiente capítulo al tratar las fuentes. La comedia urbana sigue el camino iniciado en Italia, cuyas comedias circularon por España, siendo sus modos sobradamente conocidos. Estas trataban de asuntos de actualidad, y su modelo sería adoptado por los primeros autores de comedias, como Torres Naharro, experimentando un gran desarrollo durante el siglo XVI. Además

de la influencia italiana, Wardropper apunta a una influencia argumental de Menandro y Terencio adaptada a la vida del siglo XVII, pues su estructura esencial es la de que «el joven adecuado acaba casándose con la damisela adecuada» (Wardropper, 1978: 215).

La comedia urbana presenta una configuración genérica claramente identificable, pues la historia tiene lugar en un entorno urbano fácilmente reconocible para el espectador, que se caracteriza con aspectos costumbristas. Un espacio que se concentra primordialmente en la casa de la dama, lo que creará interesantes juegos escénicos —y argumentales— entre la casa y la calle, el interior y el exterior. Junto con este espacio reconocible, el tiempo es contemporáneo al del espectador.

El conflicto nuclear en la comedia urbana es el amoroso. Los amantes deben vencer los obstáculos que se oponen a su unión. Un conflicto que tiene lugar en un ámbito privado, no público, y es propio de la comedia, frente a los asuntos más graves de la tragedia. Además, el punto de vista desde el que se plantea el problema se identifica con el de los jóvenes amantes, no con el de los padres que, a menudo, quedan ridiculizados o desautorizados. La intriga suele basarse, por lo general, en el desdoblamiento de amantes, y se resuelve mediante el enredo, que acaba, después de muchos rodeos, por conducir al final feliz. Los personajes, en su configuración, presentan una tipología estable: la pareja principal, los secundarios, los criados, los progenitores, etc. Unos personajes cuya clase social se corresponde con la del destinatario preferido para estas comedias, los integrantes de la caballería urbana: caballeros y damas de clase media urbana y rentista. Una serie de características que se encuentran completamente desarrolladas en *La discreta enamorada*.

2.1. MADRID, 1606: ESPACIO Y TIEMPO EN *LA DISCRETA ENAMORADA*

La comedia urbana sitúa la acción en lugares reconocibles para el público, generalmente en las principales ciudades españolas —Madrid, Valencia, Toledo, Sevilla—. La acción de *La discreta enamorada* transcurre en Madrid, y así se encarga de dejarlo patente el dramaturgo, que disemina rincones seguramente hartos conocidos para los espectadores de la época, de modo que se está recordando cuál es el emplazamiento de la acción de principio a fin de la obra. Seguidamente hemos querido recoger las numerosas menciones a la capital que se encuentran repartidas a lo largo de las tres jornadas de la comedia:

Hay mancebete en Madrid,
que si te mira al soslayo...
hará el efecto del rayo (vv. 49-51).
[...]
Nunca de esa discreción,
en Madrid tan celebrada,
salió, mi Fenisa amada,
más cuerda resolución (vv. 622-625).
[...]
y si licencia me dan,
en Madrid le pienso hacer (vv. 656-657).
[...]
Madrid para quien trasnoche
sin cotas ni sin broqueles,
que tiene nieve y pasteles,
vino y dulce a media noche (vv. 1406-1409).
[...]
Todos duermen en Madrid (v. 1441).
[...]
no querría
se dijese en Madrid mi casamiento (vv. 1955-1956).
[...]
No ha de entrar en Madrid más en mi vida (v. 2069).
[...]
Yo sé que no hay otra cosa,
que le dé en Madrid cuidado,
sino vos Fenisa hermosa (vv. 2078-2080).

Incluso se permite algún guiño hacia un posible público madrileño con el que se congracia como sigue:

(¡Ay, mi Lucindo! *[Aparte.]*
Si no me entiendes con aqueste enredo
no eres discreto, ni en Madrid nacido.
Mas si me entiendes, y a buscarme vienes,
tú naciste en Madrid, discreción tienes) (vv. 706-710).

Wardropper caracteriza la ciudad de Madrid como un espacio en el que está presente «una sociedad auténticamente homogénea; burguesa» (Wardropper, 1978: 215), y que es el telón de fondo de numerosas comedias barrocas. La describe como un lugar cuyo tamaño ofrece cierto anonimato y discreción en sus acciones a sus habitantes: «Todo puede suceder y todo está permitido en esta ciudad materialista» (Wardropper, 1978: 216) resume. Una ciudad que da cobijo, potencia y ayuda a los amantes en su épica aventura amorosa.

Arata indica acertadamente que, frente a obras anteriores ambientadas en los bajos fondos como *Las ferias de Madrid*, el cambio de registro en *La discreta enamorada* supone también una mudanza en el espacio:

Frente a los experimentos urbanos de los años 80-90 del siglo XVI, la nueva pauta marcada por estas dos comedias salta a la vista. Abandonados los recorridos nocturnos por barrios de maleantes, las estancias en mancebías soeces [...] la acción se concentra ahora en el nuevo eje galante de la capital, que gira alrededor de la huerta del Duque de Lerma, es decir, la zona comprendida entre el actual Paseo del Prado y la Puerta del Sol (Arata, 2000: 24).

La acción, por tanto, se traslada a algunos de los lugares mejor considerados en la ciudad de Madrid en la época y a los que la clase media urbana acudiría. En la gran variedad de referencias explícitas a la ciudad que ofrece esta comedia, no solo se alude a la ciudad como tal, que se ha nombrado hasta en diez ocasiones, sino también a lugares reconocibles como el Prado, la calle de los Jardines... Lugares tangibles para el público:

Ir al Prado han concertado (v. 768).

[...]

diréis que vivo en la calle

de los Jardines (vv. 234-235).



El Prado es, evidentemente, el Prado de San Jerónimo, y la Calle de los Jardines²², un lugar conocido en la época por los jardines a la italiana que las casas que en ella había ostentaban y que estaba, y está todavía, situada precisamente en el distrito indicado por Arata, entre el Paseo del Prado y la Puerta del Sol. Como vemos, la verosimilitud espacial en esta obra es cuidada con detalle. Un fenómeno que Arellano ha explicado como «la técnica de acumulación consciente que define un marco geográfico reconocible para la imaginación del espectador: no se trata solo de diseminar datos locales; se percibe con calidad la función de fijación espacial» (Arellano, 1995a: 40). Sin embargo, en estas comedias encontramos que, en ocasiones, la acción se desplaza a lugares más lejanos, como Italia o Flandes, pero esto sucede «generalmente en el nivel verbal de los relatos que hacen los personajes de sus andanzas» (Arellano, 1995a: 41), como en el caso del capitán Bernardo, que hasta en cuatro momentos distintos menciona Flandes: «Soldados fuimos ya los dos en Flandes,/ fui capitán y él fue mi alférez: vamos» (vv. 2033-2034).

Si Madrid se construye como telón de fondo de la comedia, a este gran escenario se le opone otro espacio dramático que irá adquiriendo importancia conforme avanza el siglo. Se trata de los interiores de la casa que, como indicó Arata, se asocian con la oposición honor-placer, cuyo trasunto se observa en la contraposición casa-calle (Arata, 2000: 25). En este sentido, se refiere a cómo la casa se convierte en tumba, en fortaleza

²² Esta calle todavía forma del callejero de Madrid. Su primera aparición documentada la encontramos en un plano de 1656 elaborado por don Pedro de Teixeira. Remito a la nota al verso 235 de nuestra edición.

contra el amor. Y así es cómo lo siente Fenisa, quien recrimina a su madre que sería capaz de encerrarla en casa con diez llaves (v. 37) y cuánto la atormenta esa situación.

Sobre esta oposición entre interior y exterior, Arata advierte que, mientras las primeras comedias urbanas muestran un predominio de espacio exteriores, «[e]n el momento central de su producción urbana —los años que van de 1604 a 1611—, Lope de Vega llega al equilibrio entre interiores y exteriores, fabricando intrigas en las que la diferencia entre cuadros de interior y de exterior no excede las dos unidades» (Arata, 2002: 103). En esta clasificación incluye *La discreta enamorada*, si bien matiza que en esta misma época ya se empieza a dar una mayor preponderancia a los interiores. Así, aunque no sea una comedia en la que dominen los interiores, nos encontramos con la dama confinada en la casa, mientras la calle se observa como el espacio de libertad al que solo accede al inicio de la obra. Así lo muestra su protesta al inicio del primer acto:

Y si para atormentarme
me trujiste al Jubileo,
más cumplieras tu deseo
pudiendo en casa encerrarme.
¡Dejárame con diez llaves! (vv. 33-37).

Y es que durante los siglos XVI y XVII era común, además de prescriptivo, como veremos en los capítulos sexto y séptimo, que las visitas a la iglesia estuvieran entre las pocas salidas permitidas a las mujeres. Ante esta situación, no es de extrañar que se convirtieran en espacios de socialización, como observamos en *El acero de Madrid* o *La discreta enamorada*, y a la que hacen referencia los versos arriba citados.

Sin embargo, la jaula en que se convierte la casa no supone un impedimento para que Fenisa desarrolle su plan: tendrá que atraer al galán y al resto de personajes que necesita manejar a este espacio que, *a priori*, es equivalente a la falta de libertad pero que la protagonista domina con maestría para sus propios objetivos. Una actitud que encontramos en otras famosas heroínas del teatro áureo, como las viudas Leonarda en *La viuda valenciana* o doña Ángela en *La dama duende* de Calderón, así como en *La verdad sospechosa* o *El maestro de danzar*.

Siguiendo el mismo recurso empleado en la construcción del espacio, la comedia disemina una serie de referencias temporales que serían coetáneas al espectador. Como ya hemos señalado al analizar el título, el dramaturgo menciona el año de nacimiento del capitán: «Yo nací el año del sesenta» (v. 518), así como Gerarda alude a la vuelta de la

corte en Madrid. El tiempo diegético se extiende, por su parte, a lo largo de tres días, en los que la acción transcurre tanto de día como de noche.

2.2. LA ACCIÓN

Esta comedia se estructura conforme al modelo que establece Oleza al definir la tipología de comedia urbana: surge un deseo amoroso que diversos obstáculos impiden satisfacer para, cuando son finalmente superados, conducir generalmente al matrimonio (Oleza, 1986: 269). Aunque ya se ha descrito con detalle el argumento de la obra, podemos sintetizarlo siguiendo este esquema:

- 1) Fenisa se enamora de Lucindo al salir de la iglesia y elabora un plan de seducción.
- 2) El capitán Bernardo, padre de Lucindo, pide a Fenisa en matrimonio, convirtiéndose en traba para lograr su objetivo. Gerarda, cortesana, también quiere seducir a Lucindo, de modo que se opondrá a la relación de este con Fenisa.
- 3) Fenisa convierte al capitán en mensajero involuntario para comunicarse con Lucindo, engaña a su madre para que crea que el joven la pretende e intercambian las parejas para evitar así que sea enviado a Portugal.
- 4) Se disuelve el enredo orquestado por Fenisa y se intercambian las parejas. Fenisa se promete con Lucindo y Belisa con el capitán, encajando así las edades y los gustos.

Este esquema básico se complica notoriamente al añadirle los numerosos engaños²³ y fingimientos que son la materia fundamental de la comedia de enredo. Estas complicaciones consiguen que «la comedia urbana [...] elev[e] a aventurera la vida cotidiana de damas y caballeros de medio pelo» (Oleza, 1986: 262), lo cual resulta evidente si pensamos en Fenisa, encerrada en su casa, tejiendo complicados planes para lograr el amor de un joven al que solo ha visto una vez, del que de improviso se ha

²³ José Roso Díaz (2002) elabora un ensayo sobre los tipos de engaños que pueden encontrarse en las comedias de Lope de Vega y distingue hasta nueve fórmulas que se repiten, con variantes. Un engaño que, afirma, no es monolítico, por lo que no es fácil de clasificar, especialmente si se tiene en cuenta la búsqueda de innovación y espectacularidad por parte del dramaturgo para sorprender al público. Así, existen engaños muy diversos, algunos de ellos esporádicos que solo aparecen en una obra concreta. Pero lo habitual es que Lope usara motivos recurrentes. Estos son: malentendidos, fingimientos y disimulos, identidades ocultas y mudanzas del ser, enfermedades fingidas, engaños basados en un secreto, verdades a medias, engaños jocosos, engaños maliciosos y engaños infructuosos. Evidentemente al estudiar las obras del periodo de madurez de Lope sale al paso *La discreta enamorada*, y destaca, por ejemplo, la caída fingida de Fenisa que aprovecha Lucindo para entregarle un billete, el disfraz femenino de Hernando, que lleva a Doristeo al engaño al creer que el criado es en realidad su hermana Beatriz y el equívoco que provocan en la viuda al hacerse pasar Hernando por Lucindo.

enamorado. Cuánta emoción transmiten sus palabras y sus suspiros, pues debe evitar el control de su madre y engañar a su prometido para lograr sus objetivos al creer ser, además, única en sus sentimientos pues: «Nunca mujer /se puso a locura tanta:/ a un hombre que no me ha visto,/ ni se acuerda de si nació,/ quiero bien» (vv. 147-151). Una aventura que requerirá grandes dosis de estrategia e inteligencia para que todo el peso de la moralidad no recaiga sobre ella.

En consecuencia, la acción de *La discreta enamorada* se fundamenta en el potencial que ofrece «el desarrollo de una acción dramática basada en el enredo y en el juego amoroso» (Badía Herrera, 2014: 203). El enredo es el *leitmotiv* de la acción, que se estructura en torno a los engaños de Fenisa. Un enredo complejo, pero bien estructurado, sin cabos sueltos y que dispara las diversas relaciones que los personajes establecen entre ellos, trastornados por la voluntad de la dama, quien los maneja.

Completa el esquema de los engaños la trama paralela que supone el triángulo amoroso Gerarda – Lucindo – Fenisa. Así, Gerarda intenta provocar los celos de Lucindo sirviéndose de Doristeo, a lo que Lucindo responde con otro engaño: pide a su criado Hernando que finja ser una mujer para que lo acompañe al Prado y vengarse así de la actitud de la cortesana. Es tanta la casualidad que el criado toma como nombre Estefanía, el mismo que recibe una supuesta hermana de Doristeo. Esta trama se irá desarrollando de manera secundaria y paralela a la que traza Fenisa, hasta que se entrecruzan al final, cuando están a punto de arruinarse todos los esfuerzos de la dama, proporcionándole, además, un nuevo enamorado, Doristeo, quien cae rendido ante su inteligencia. En el último momento los engaños y mentiras saldrán a la luz, y Fenisa y Lucindo conseguirán prometerse en matrimonio con la aceptación por parte de sus progenitores. Un final que trataremos con mayor atención en los capítulos séptimo y octavo de este estudio, donde se aborda la función del matrimonio en la comedia.

Asevera Arellano que el concepto de honra queda totalmente anulado en estas comedias pues «el honor y la honra desempeñan un papel ínfimo» (Arellano, 1995a: 43). Una consideración matizable en nuestra opinión, pues en todo momento la protagonista, a pesar de actuar según su voluntad, está supeditada a las normas sociales, que permiten que se le imponga un matrimonio o que sea recluida en la casa, sin que pueda actuar con libertad. Son estos condicionantes, en suma, los resortes que movilizan la comedia. Si los conceptos de honor y honra, aunque sean medianamente burlados, no se hubieran tenido

en cuenta, no habría existido la comedia con su trama de enredos, Fenisa habría seducido libremente a Lucindo y la comedia, entonces, habría sido otra.

2.3. LOS PERSONAJES

Los personajes presentes en esta comedia son un grupo conformado por caballeros, capitanes, damas y cortesanas que configuran esa clase media urbana que fue el público que daba sustento al sistema de la comedia nueva.

Las formas tempranas de la comedia de capa y espada, según Arellano, presentan un amplio catálogo de personajes que, por lo general, provocan cierto deshilvanamiento de la acción. Contrariamente, *La discreta enamorada*, ofrece un *dramatis personae* mucho más reducido. Para este autor, «Los caballeros que rinden culto al honor y la fama, [...] no existen en las comedias urbanas que estoy comentando, como no existen las damas honestas, aunque ingeniosas y audaces» (Arellano, 1995a: 43), por lo que serían todos ellos personajes antiheroicos. Una afirmación que de nuevo nos lleva a cuestionar las afirmaciones del crítico, en su catalogación de la comedia de Lope que estamos analizando. El tono prostibulario que Arellano detectaba en las comedias de la primera etapa, más propio de damas deshonestas, no se aprecia en una obra como *La discreta enamorada*, ni encontramos a esas damas que bien podrían ser «meretrices o busconas» (Arellano, 1995a: 45), a excepción de la figura de Gerarda quien, por otro lado, tampoco emplea un tono demasiado vulgar a pesar de ser calificada como mujer libre. Además, no es la dama protagonista, sino una secundaria. Por último, el tono lúdico necesario en la comedia implica siempre cierta irreverencia y presencia de amoralismo.

Dado el interés que los personajes de esta comedia ha despertado en distintos investigadores y la amplia variedad de trabajos críticos disponibles, es inevitable tomar en consideración estas referencias a la hora de presentar nuestro propio análisis, pues todos ellos aportan datos enriquecedores de los que puede nutrirse este examen de la construcción de personajes en *La discreta enamorada*²⁴.

²⁴ Algunos han sido analizados en relación con las fuentes de esta comedia, cuestión que ocupa el capítulo tercero de esta tesis. Se trata de las figuras del Capitán y de Fenisa, en quienes Nancy D'Antuono (1981) o Navarro Durán (2001) observan antecedentes italianos.

2.3.1. Fenisa

El marcado protagonismo que cobra la mujer dentro de la comedia urbana ha sido remarcado por diversos autores (Arata, 2000; Wardropper, 1978), por lo que será provechoso analizar cómo en una sociedad que niega la mayoría de derechos a la mujer y que la mantiene recluida, el dramaturgo sitúa a la doncella en el centro de la acción, dotándola de agencia y capacidad de actuación. Sin embargo, aunque este análisis más detallado realizaremos en el capítulo ocho, conviene situar este personaje tanto en la acción de la comedia como en los rasgos propios del género al que pertenece.

Si la comedia urbana, según Wardropper «muestra el triunfo de las mujeres sobre los hombres» (1978: 221), y «las damiselas burlan a sus guardianes y a sus pretendientes no deseados, manipulando sucesos y personas hasta garantizar que no han de casarse con nadie que no sea el joven del que están enamoradas» (Wardropper, 1978: 221), Fenisa es una protagonista de manual, pues cumple estas premisas que, por otro lado, son parejas a las que caracterizan el género. Burla a su madre para impedir su casamiento forzoso con un hombre que podría ser su padre, y se dedica a manipular al resto de los personajes hasta lograr casarse con Lucindo.

Desde los primeros versos se observa que no va a conformarse con lo que la sociedad y su madre tienen reservado para ella, e incluso su forma de lamentarse por ello destaca por ser una réplica elevada, de ecos ovidianos²⁵, que le vale el adjetivo de bachillera, del que ya hemos hablado antes al referirnos a la calificación de discreta:

FENISA ¿Que no he de mirar al cielo?

BELISA No repliques bachillera.

FENISA Pues, ¿no quieres que me asombre?

Crio Dios derecho al hombre
porque el cielo ver pudiera,
y de su poder sagrado
fue advertencia singular,
para que viese el lugar
para donde fue criado.

Los animales que el cielo
para la tierra crio
miren el suelo, mas yo,

²⁵ Véase nota al verso 7 de nuestra edición.

¿por qué he de mirar al suelo? (vv. 4-16).

Fenisa no acepta las condiciones impuestas a su género, así que asume el control de su situación y acepta el matrimonio con el capitán para poder desarrollar su plan de casarse con Lucindo, cuya conquista había iniciado al salir de la iglesia. Una iniciativa femenina heredera de la que mostraban las damas de la *commedia italiana* y de la *novella* de Boccaccio en que se inspira la obra, y a la que nos dedicaremos en el siguiente capítulo, personajes femeninos en ambos casos muy activos en su origen que ahora se adaptan a las realidades españolas.

También Arellano señala al respecto del ingenio de las doncellas cómo, en las comedias *de capa y espada*, damas y caballeros participan del componente cómico como orquestadores de trazas y enredo y son «ingeniosos protagonistas maquinadores que organizan el enredo y la burla a los demás [...], en la comedia de capa y espada no es ni mucho menos una constante el gracioso maquinador o tracista. Galanes y damas comparten con él esta función» (Arellano, 2000: 27). Es Fenisa un ejemplo muy claro de esta tipología de dama tracista, pues el peso del enredo en esta comedia no recae en el gracioso Hernando, sino en ella.

Su discreción natural e ingenio para las trazas la llevará a utilizar a su futuro esposo como mensajero, a engañar a su madre para que crea que un joven galán la pretende y, sobre todo, a manejar los límites espaciales en que se mueve de manera magistral. Fenisa se diferencia de otras damas que también asumen un papel activo en que se encuentra encerrada en su casa²⁶. Belisa, en *El acero de Madrid*, a pesar de la estricta vigilancia a la que es sometida, podrá salir a la calle al fingirse opilada para encontrarse con su galán gracias a los paseos matutinos prescritos; Fenisa, en cambio, juega su partida desde los interiores. Subsecuentemente, se produce una asimilación de espacios y personajes: los interiores serán eminentemente femeninos, mientras el galán, el capitán y los criados transitarán las calles de Madrid de noche y de día. Una división de espacios que se corresponde con la división social que destina a las mujeres al ámbito privado del hogar, y a los hombres el espacio público. Tan solo Gerarda, cortesana, se moverá a su gusto por las calles de la ciudad, una mayor libertad que no le vale para conquistar a Lucindo. Fenisa, acuartelada en el interior doméstico, es todo sujeto, y sujeto agente.

²⁶ Este aspecto se verá en profundidad en el capítulo octavo en el que, a través de la presentación de la traza que subyace a esta y otras obras, contextualizamos *La discreta enamorada* en la producción de Lope a través de ejemplos concretos.

2.3.2. Lucindo

Lucindo forma parte de ese conjunto de galanes que se caracteriza más por sus flaquezas que por sus heroicidades, condición que se observa desde el comienzo la obra, cuando lo encontramos enamorado y lleno de celos por Gerarda, cortesana de dudosa reputación que juega a darle celos con Doristeo. Su amor por la cortesana le valdrá una reprimenda de parte de su criado, «afréntate de que yo te enseñe el vivir» (v. 329), pues es gracias a los consejos de su sabio criado que le presta la merecida atención a Fenisa.

De Lucindo cabe destacar que los versos sobre la traza que teje Fenisa —«Si no me entiendes con aqueste enredo/ no eres discreto, ni en Madrid nacido» (vv. 707-708)— podrían leerse con cierto tono irónico, pues no será él quien logre interpretarlos, sino su criado Hernando, que actúa como lazarillo de su señor. Es un personaje que poco ofrece a la trama, pues se deja manejar por Gerarda quien le provoca con Doristeo, y por Fenisa, que es quien rige los movimientos del galán para no ser descubiertos. Es mucho más objeto de deseos y pretensiones que sujeto de sus propios planes.

2.3.3. Belisa

Viuda y madre de Fenisa, Belisa se identifica como protectora de la honra de su hija, guardiana de las buenas costumbres y del recto proceder femenino, a juzgar por las palabras con que abre el primer acto:

BELISA Baja los ojos al suelo,
 porque solo has de mirar
 la tierra que has de pisar. (vv. 1-3)
 [...]
 Mirar al cielo podrás
 con solo el entendimiento,
 que un honesto pensamiento
 mira la tierra no más.
 La vergüenza en la doncella
 es un tesoro divino,
 con ella a mil bienes vino,
 y a dos mil males sin ella (vv. 17-24).

Por esta actitud, es comparada con una gigante por Hernando, quien dice: «tiene una gigante/ por madre, que es emprender/ a Irlanda» (vv. 145-147)²⁷. Trambaioli (2015), en su ensayo sobre la épica de amor en la comedia urbana, señala que no es una comparación infrecuente: «El gigante, ser monstruoso que en el mundo caballeresco es el guardián de castillos y fortalezas, en la epopeya burlesca de la comedia urbana se convierte en metáfora grotesca de las dueñas y parientas que pretenden vigilar en vano²⁸ por el honor de las mozas» (Trambaioli, 2015: 62), y considera este el ejemplo más acabado de todos.

Esta fortaleza moral y ferocidad que se le suponen, resulta irónica cuando se descubre que la viuda posee una doble faceta, que Fenisa destapa rápidamente, demostrando que sus palabras son mera fachada y están llenas de hipocresía:

FENISA ¿Mi tía me dijo a mí
 que hacías mil oraciones
 y andabas por estaciones!

BELISA ¿Yo? ¿Para casarme?

FENISA Sí.
 Y mil viernes ayunabas,
 a un padre del yermo igual,
 y haciendo esto es señal
 que casarte deseabas (vv. 401-408).

Es también caracterizada de vanidosa por sus acciones: cuando llaman a la puerta cree que el capitán viene a requerirla, y correrá a acicalarse, sin abandonar esa divertida doblez de fingirse recatada y ser incapaz de no mostrarse emocionada por la visita a la vez.

Ya [ha] días que da en mirarme,
creo que me quiere bien.
Yo le he mostrado desdén
y querrá en bodas hablarme,
y por tu vida, Fenisa,
que no me estuviese mal,
que es un hombre principal (vv. 425-431).

²⁷ Ver nota a estos versos en la edición crítica.

²⁸ Este vigilar en vano lo observamos también en la canción del Cancionero de Turín (s. XVI-XVII) «Madre, la mi madre / guardas me ponéis/ que si yo no me guardo/ no me guardaréis».

Cuál será su conmoción al conocer las verdaderas intenciones del capitán, quien pretenderá a Fenisa, aunque sepa encajar la mala noticia con la mejor de las respuestas.

Aunque parece ya un tópico decir que la ausencia de la madre es frecuente en el teatro áureo, no son pocas las ocasiones en que este personaje se encuentra presente en la comedia, como muestra García Lorenzo en un breve estado de la cuestión en *La madre en el teatro clásico español*. Este autor incide en que, si bien es cierto que no se trata de un personaje de gran relevancia, no puede afirmarse que sea ajeno a esta dramaturgia o incluso inexistente (García Lorenzo, 2012: 14).

Diversos autores han intentado justificar esta *ausencia* de la madre en la comedia desde diversos puntos de vista. Díez Borque (1976: 96) afirma que uno de los principales motivos es la falta de autoridad de la mujer en la sociedad patriarcal. Si esta estaba sometida a la tutela del marido, no tenía capacidad de decisión ni eran las depositarias del honor de las hijas. Sin embargo, no toma en consideración el caso de las viudas que deben velar por el honor de sus hijas como sucede en *La discreta enamorada*. Que no se imponga la voluntad de la madre no quiere decir que, desde el principio de la comedia y a pesar de la hipocresía evidente en su actitud, Belisa no haya intentado educar y controlar la conducta de Fenisa.

Marcella Trambaioli (2012) analiza la figura materna en varias comedias urbanas, entre las que se encuentra, entre otras, la Belisa de *La discreta enamorada*. La autora concluye que el personaje de madre se constituye como distinto al de mujer en general pues, mientras la mujer tiene capacidad de actuación individual, particularizada, el personaje materno escenifica más un modelo o función arquetípica, como el rey o el secretario (Trambaioli, 2012: 58), que un personaje autónomo. En su exposición retoma algunos de los argumentos empleados por Díez Borque (1976: 96-98) para explicar el desarrollo de la figura materna tal y como se construye en la comedia debido la situación de tutela en que se encontraba la mujer. Según Díez Borque (1976: 96), la figura materna de las comedias es un tipo alejado de la realidad, ya que la tensión de las relaciones madre-hija expuesta en la comedia y fundada en la estricta vigilancia materna no sería frecuente en la sociedad del XVII.

El tipo de la viuda Belisa pertenece a los personajes maternos de Lope más alejados de la alcahueta y más cercanos a los de las *commedie* italianas: cómica, beata, irritable... con la diferencia de que estos personajes están casados, mientras que Lope las convierte

en viudas, lo que las aproxima a la máscara de la *commedia dell'arte* de esposa o viuda de Pantalone, situación que las lleva a desempeñar un doble papel: el de guardiana del honor y el de rival amorosa de la hija a un tiempo (Trambaioli, 2012: 61).

Belisa encarna perfectamente esta doblez moral de protectora y rival, pues al inicio de la obra se presenta como guardiana de la honra de Fenisa y pronto se convierte en su rival por Lucindo. No obstante, podría decirse que la rivalidad no se percibe como tal en el desarrollo de la acción, pues no es más que un montaje de Fenisa. En ningún caso se da una verdadera confrontación entre madre e hija por el amor del galán, pues la viuda cree a Fenisa conforme con su matrimonio con el capitán y esta sabe que su madre es la llave para conseguir sus propósitos, no una competencia directa: Lucindo solo simula pretender a la viuda por orden de Fenisa.

Belisa es uno de los más logrados ejemplos del arquetipo materno que puede encontrarse en comedias que presenten situaciones análogas (Trambaioli, 2012: 89). Teniendo en cuenta el periodo en que se escribe esta comedia, Belisa se convierte en un personaje inaugural que irá decayendo a lo largo del XVII hasta prácticamente desaparecer, y no será, según Trambaioli (2012: 91), hasta el XVIII con *El sí de las niñas*²⁹ que reaparezca con fuerza en el teatro español.

Con respecto a las posibles características comunes de este personaje con otros de la producción lopesca, Gavela señala puntos en común entre doña Bárbara en *¿De cuándo acá nos vino?* y Belisa, además de en otras tres comedias, en las que detecta que «[c]on diferentes grados de demencia, las progenitoras de estas obras, al igual que doña Bárbara, arriesgan su reputación para satisfacer la pasión que sienten por un joven que, indefectiblemente, es el mismo que aman sus hijas» (Gavela García, 2004: 880). Williamsen-Cerón (1984: 168) aprecia igualmente similitudes entre Belisa y Ángela, de *La casa del Tahúr* de Mira de Amescua, aunque señala que sería erróneo considerarlas equivalentes, pues son personajes opuestos desde su planteamiento, y centra su análisis en la función cómica que ambas madres presentan en sus respectivas comedias. Sus similitudes se basan en su situación de viudas que buscan un buen matrimonio para sus hijas, mientras sus funciones, esencialmente cómicas, divergen: mientras Belisa es burlada, Ángela ejercerá de burladora (Williamsen-Cerón, 1984: 173).

²⁹ *El sí de las niñas* coincide, al menos en parte, también en el planteamiento argumental, pues el tema de la comedia es el de una joven que es obligada a casarse con un hombre que le triplica la edad, casamiento que, a diferencia de *La discreta enamorada* sí se lleva a cabo.

2.3.4. El capitán Bernardo

Este personaje es heredero de la máscara de la *commedia dell'arte* del Capitano. Es uno de los agentes cómicos de esta comedia, pues su intención de casarse con la joven Fenisa, quien aceptará su propuesta exclusivamente para acercarse a su hijo Lucindo, lo lleva a ser objeto de burla hasta en los últimos versos de la comedia con las palabras que pronuncia el criado al celebrar la unión del capitán y la viuda: «Para tan viejo rocín /cualquiera silla le basta» (vv. 3081-82).

La comicidad de este personaje proviene de su ignorancia de los acontecimientos, pues aunque no sea completamente ajeno, sí son distintos de lo que él cree que sucede, ya que se lo usa de mensajero involuntario. Esto provoca en él accesos de ira hilarantes: mientras cree estar aleccionando a su hijo, en realidad, está transmitiendo los mensajes de amor que su prometida envía a Lucindo.

Es un personaje definido por su fanfarronería, pues tanto su insistencia en la cuestión económica para convencer a Fenisa, como en sus temores acerca de Lucindo se comporta de manera ridícula. Una caracterización que llega a su culmen cuando Fenisa le pide que se afeite la barba. Esta petición entraña un juego simbólico que seguramente resultaría muy cómico para el espectador del momento. La barba es el elemento más característico del personaje del viejo en el teatro: el «barba» era una función fija en toda compañía, que requería de un actor especializado en estos papeles. Cortarse la barba, en consecuencia, es dejar de jugar el papel de viejo que le corresponde para jugar el de joven galán en el que hará el ridículo. En la invitación de Fenisa a rasurarse hay toda una burla maliciosa que entendería bien el espectador de la comedia.

No obstante lo anterior, el capitán responde así:

CAPITÁN Quien para tanta gloria se previene,
no dudéis que vendrá galán de todo.
La barba haré cortar a vuestro gusto,
pues hacerse la barba es muy de novios (vv. 2874-77).

Con ese hincapié en «es muy de novios», demuestra una actitud seguramente poco adecuada para alguien viudo, que, de hecho, resulta ridiculizado no solo por la burla que organiza Fenisa para evitar su casamiento, sino también por las ventajosas razones que aduce para que el casamiento sea visto con buenos ojos por su prometida.

2.3.5. Hernando

Hernando, criado de Lucindo, desempeña la función de gracioso. Sin embargo, también ejercerá de ayudante en la comunicación entre los enamorados, pues sin él, Lucindo difícilmente hubiera entendido los mensajes de Fenisa.

El gracioso es uno de los tipos de la comedia nueva por excelencia, tipificado en alguno de sus rasgos, pero con numerosas variantes que, según García Lorenzo (2005: 124) hacen del gracioso una figura difícil de caracterizar por la gran variedad de facetas que presenta. D'Antuono relaciona este personaje con las máscaras de la *commedia dell'arte*, pues generalmente son personajes que siguen una línea de conducta muy marcada: glotones, expertos en salir airosos de cuantos problemas se presentan y genios de la parodia (D'Antuono, 1996: 84-85). Para esta autora, el comportamiento paródico de Hernando, que se viste de Estefanía, «recuerda las bufonerías de los italianos» (1996: 89). Hernando es, además, uno de los excepcionales casos en la comedia en que el hombre se hace pasar por mujer, como ha estudiado Canavaggio (1978)³⁰, adoptando la identidad de Estefanía, lo que creará confusión entre los personajes.

El gracioso se construye a través de la palabra, pues es en sus intervenciones dónde mejor puede observarse la caracterización de un personaje, único medio de definición al no existir un narrador y al encontrarnos todavía en un periodo en que las acotaciones externas son más bien escasas y breves. «Con la palabra se define, con la palabra hace reír y con la palabra se convierte en moralista impertinente» (García Lorenzo, 2005: 124), elementos que definen convenientemente a Hernando³¹, tanto su forma de hablar y como sus extravagantes peticiones gastronómicas (vv. 2290-2300) delatan su baja procedencia mientras se finge caballero. Sin embargo, la gracia de Hernando proviene también de sus acciones y su gestualidad, de modo que cabe añadir el mimo a la palabra en la configuración de este personaje que también hará reír con sus ocurrencias al público al vestirse de mujer, en una kinésica que apunta a la exageración — «DORISTEO ¡A tu lado

³⁰ Señala este autor que, si bien son pocos los casos detectados en la comedia, no superan los «veinte y tantos en todo el Siglo de Oro» (Canavaggio, 1978: 135), no falta dramaturgo que no tenga uno en su inventario. Afirma que «el gracioso disfrazado recoge la afición al (sic) disfrazarse de mujer en la corte de los Felipes, señalada en tiempo de Carnestolendas» (Canavaggio, 1978: 142), un comportamiento visto en parte como excéntrico y censurable.

³¹ Para un análisis en profundidad de este personaje remito al trabajo de Luciano García Lorenzo (2005): «Cuando el gracioso se impone en la comedia: *La discreta enamorada*, de Lope de Vega», en que estudia detalladamente los rasgos que presenta este gracioso tales como el lenguaje empleado —de marcado contraste con el del galán— o su moralismo grave, a los que nosotros tan solo nos referiremos sucintamente.

toma asiento!/ GERARDA ¡Qué de golpe se ha asentado!» (vv.1251-1252)— o en el modo de fingirse galán en su intento de conquistar a la viuda en el balcón. Ambos episodios serían seguramente muy divertidos para los espectadores en los corrales.

Es también la voz de la conciencia de su amo. Sermonea a Lucindo sobre materia amorosa, lo anima a dejar a la cortesana Gerarda, e intenta sacar de su ceguera al galán aleccionándolo sobre la diferencia existente entre las mujeres libres y las honradas, reflexionando sobre la hipocresía de una sociedad que quiere a la mujer encerrada en casa, pero prefiere a la cortesana para satisfacer sus deseos. Motivada por este comportamiento, D'Antuono indica certeramente que, debido a esta forma de comportarse y reflexionar, Hernando seguramente es un criado un tanto mayor, que actúa casi como si fuera un ayo (D'Antuono, 1996: 90) que cuida y educa a su señor. Una situación que según García Lorenzo (2005: 131), puede resumirse en las palabras que dice a su amo: «Afréntate de que yo/ te enseñe el vivir» (vv. 329-330).

Hernando tiene una influencia de peso en la evolución de la trama, pues es él quien actúa de descifrador de los mensajes que envía Fenisa y que Lucindo no logra entender por él mismo. Su capacidad para descodificar las palabras de Fenisa a través de las del capitán permitirá que los jóvenes puedan comunicarse y que la iniciativa de ella no se convierta en un proyecto abocado al fracaso desde su inicio. Sin embargo, quizás sea excesivo afirmar, como hace García Lorenzo, que en su transformación en Estefanía se convertirá «en el motor principal de la trama» (2005: 134), de una manera similar a como hiciera Canavaggio (1978: 137), quien señala que el criado contribuye a iniciar la acción al acudir al Prado acompañando a Lucindo mientras finge ser Estefanía. Sin embargo, a pesar de la relevancia que estos autores quieren atribuir al criado en dicha escena para el desarrollo del resto de la trama, en nuestra opinión tiene un menor protagonismo del que consideran. No obstante, hay que reconocer que el peso de este personaje en algunas escenas es muy superior al del galán, que se deja guiar por él. Contrariamente, aunque ayude a que la acción se lleve a cabo correctamente, consideramos que el verdadero motor de la trama es Fenisa quien, con su plan, da inicio e impulso a los acontecimientos.

2.3.6. Gerarda y Doristeo

Cortesana y galán secundario constituyen, de manera conjunta, la pareja rival en segundo grado de los jóvenes protagonistas, pues, aunque no dejan de ser una amenaza,

el verdadero obstáculo para la felicidad de Fenisa y Lucindo lo constituyen sus respectivos progenitores.

Gerarda, cortesana en amores con Lucindo, juega a ignorarlo y a darle celos con Doristeo, rival directo de este en la conquista. Su función es secundaria a lo largo de la obra, pues Lucindo pronto pierde el interés en ella, más centrado en Fenisa, a pesar de que logra su intención inicial de seducirla dándole celos con *Estefanía*. Sin embargo, cuando Gerarda quiera recuperar las atenciones del galán ya nada podrá hacer, a pesar de que cobra una mayor relevancia en la Jornada III, cuando casi arruina el plan de la pareja protagonista ayudada por Doristeo. A la cortesana se la utiliza para describir las características que no son propias de una mujer honrada en comparación con Fenisa, de manera que las virtudes de esta se ensalzan con los defectos de la primera.

Doristeo es un personaje tanto o más secundario que Gerarda, lo encontramos muy poco definido, cuya función es meramente la de oponente de Lucindo por el amor de Gerarda, aunque siempre en un segundo plano, sin desarrollarse un conflicto completo entre ambos galanes.

Los personajes que aparecen en esta comedia, junto con las relaciones que establecen entre ellos y el esquema argumental que se desarrolla, son propios de un modelo de comedia ya cerrado, maduro, pues como se ha podido observar, tanto Fenisa como Belisa, por poner solo unos ejemplos, pero también el criado o el galán, son ya los personajes prototípicos de la comedia urbana. Como es habitual en Lope, cada uno de ellos presenta una serie de particularidades que lo singulariza dentro del amplio catálogo de personas dramáticas que pueden encontrarse en el teatro del Fénix. Los sucesos que presenta esta comedia manifiestan un desarrollo del argumento que abarca distintos conflictos paralelos, como el triángulo ya expuesto cortesana-galán-rival frente al de galán-dama además del que se establece entre la viuda y el galán, dando lugar a escenas de gran comicidad³².

³² Peyton la ha calificado como «one of Lope's more comic plays» (Peyton, 1957: 154), una impresión cómica que recae justamente en esa multiplicidad de personajes con respecto al cuento boccacciano del que surge y las tramas paralelas que se desarrollan como hemos analizado.

2.4. EL CONFLICTO AMOROSO

El conflicto principal de la comedia urbana es eminentemente amoroso, centrado concretamente en los problemas a los que debe enfrentarse la joven pareja de enamorados para que su amor se realice. El amor que siente Fenisa nada más ver a Lucindo es lo que la lleva a saltarse de la manera más ingeniosa posible las convenciones sociales para satisfacer su propio deseo con la conquista del galán y, simultáneamente, evitar la boda con el viejo capitán, padre de Lucindo.

Una temática que se acompaña, según propone Arellano, de otro tópico muy frecuente en la comedia urbana: el económico, algo que no es de extrañar tanto si es protagonizada por las clases más bajas (tendiendo hacia la picaresca) como si la protagoniza la clase media urbana que es, a su vez, el principal espectador de estas obras.

El tema pecuniario se desarrolla especialmente en las intervenciones de los padres. Mientras los jóvenes tan solo piensan en el valor supremo del amor (Díez Borque, 1976: 24), los viejos centran su interés en los bienes materiales. En esta comedia es el Capitán quien alude en no pocas ocasiones a cuestiones económicas para sustentar las ventajas que su matrimonio con Fenisa puede ofrecer frente a uno con un joven, pues esto supone una mejor conservación de la hacienda, ya que considera los mozos como «polilla de la hacienda» (v. 525), una expresión común en la época³³. No serán pocas las alusiones del capitán a las ganancias que supondría en el nivel económico esta unión:

Suplícoos pues, Belisa, humildemente,
que me deis a Fenisa vuestra hija,
que yo pienso dotarla honestamente,
para que ella gobierne, mande y rija
no poca hacienda, que ganó mi espada,
si no es que mi cansada edad la aflija,
que muy presto verá, que no es cansada. (vv. 539-545)

Esto responde, como señala Roncero, a un procedimiento literario que en algunas obras utiliza Lope, empleando «el tema del dinero como objeto necesario para cortejar y conseguir a la dama» (Roncero, 2016: 42), y en este caso, el Capitán busca potenciar los beneficios económicos del matrimonio para convencer a Fenisa.

Y si esta nieve no trata

³³ Remito a la nota al verso 525 en la edición crítica sobre esta expresión.

bien el juvenil decoro,
juntando a tus hebras de oro,
estos cabellos de plata,
supliré en regalo y galas
los defectos de la edad
con tu honor y calidad (vv. 638-644).

Pero no solo lo vemos en las palabras del capitán, sino que la doncella habla abiertamente a la madre y contrapone los gustos de uno y otro grupo generacional de manera que remarca la distancia entre madre e hija, quedando la primera ridiculizada:

Si a tu edad vence interés,
a mi edad vence hermosura.
Los viejos, que habéis gozado
vuestros años, atendéis
a lo que gozar podéis
con avariento cuidado.
Queréis regalo, dinero,
descanso y ociosidad,
y envidiando nuestra edad,
esto pretendéis primero (vv. 588-598).

En consecuencia, las ventajas monetarias que supondría el casamiento con el capitán se oponen a las más agradables perspectivas para una joven como Fenisa de contraer matrimonio con un galán joven que, además, es de su gusto.

2.5. LOS CONFLICTOS SECUNDARIOS

Del conflicto principal de esta comedia, originado en la tensión existente entre la libertad de elección de marido y el matrimonio establecido por conveniencias sociales, se derivan otros conflictos secundarios entre los distintos personajes.

Uno de los más evidentes es el doble conflicto generacional al que nos hemos referido al explicar la articulación del conflicto amoroso. De un lado, la problemática relación madre-hija a la que ya hemos apuntado. Belisa se muestra como una madre opresora con su hija, exigiendo en ella una actitud que resulta paradójica tan pronto como conocemos el placer que le produce la perspectiva de una boda con el Capitán, y todavía más, al ver cuán rápido acepta la supuesta propuesta del galán joven. Del otro lado, el conflicto del

padre, celoso del hijo, no solo por cómo se comporta con Fenisa sino por las falsas quejas que esta le eleva sobre su Lucindo. Como mediador entre todos, el criado Hernando, quien descifra como intérprete necesario los mensajes de Fenisa, se hace pasar por Estefanía y ayuda a encandilar a la viuda actuando como si fuera su amo. En todas sus actuaciones su mediación es siempre en favor de la pareja de jóvenes amantes, y es el auxiliar imprescindible para que el enredo de Fenisa llegue a un final feliz.

Este conflicto amoroso deviene en un conflicto generacional que se hace eco del cambio de los tiempos, lo que provoca una escisión entre padres e hijos y cuyas voluntades enfrentadas parecen a simple vista irreconciliables. Un enfrentamiento que acaba siendo plasmado en la comedia:

Los tiempos cambian y aportan novedades, de manera que a nuevos tiempos corresponden modelos y cánones nuevos. [...] Nadie fue tan lejos en el desarrollo de esta idea como Alfonso Sánchez, el autor del manifiesto paradójicamente escrito en latín y en defensa de Lope de Vega titulado *Expostulatio Spongiae* (1618), en el que proclama un principio que solo se asentará plenamente en el siglo XIX, con los románticos, el de que «las obras de los poetas expresan su naturaleza, las costumbres y el ingenio del siglo en que se escribieron» (Sánchez Escribano/Porqueras 206). No sólo responden a la mudanza del tiempo, sino que la expresan (Oleza y Antonucci, 2013: 690).

Este salto generacional, que provoca el descontento tanto de jóvenes como de viejos, lo analizó Everet W. Hesse: «Since the generation gap is a universal theme not confined to any one country or period, it is precisely this aspect of the play which gives it a note of modernity and significance for all time» (Hesse, 1975: 2). Un tema universal, el del enfrentamiento entre generaciones que surge en todas las épocas por distintos motivos. Este motivo, según el autor, surge por una falta de entendimiento, que queda exacerbado un conjunto de diferencias emocionales, sociales y psicológicas: «the actions of youth are considered “*locuras*” by those who have outgrown their so-called “childish” attitudes and conduct. The generation gap in our play concerns the unreasonableness of the parents who seek to interfere in the love affairs of their children» (Hesse, 1972: 2). En este sentido, Hesse lee el final de la comedia de un modo similar al que planteamos en el capítulo séptimo. El autor observa agudamente cómo la falta de comunicación entre los progenitores y su descendencia no se debe exclusivamente a la diferencia de edad sino también a las convenciones sociales y cómo «To a limited degree Lope uses his play to poke fun at the social convention which allows parents to arrange the marriage of thei

children when he permits the latter to triumph over their parents» (Hesse, 1972: 11), pues en un arranque de ironía, los viejos más sabios y experimentados, acaban siendo vencidos por los jóvenes inexpertos. Este conflicto generacional está presente de manera clara en el modo en que los personajes articulan sus acciones y se relacionan unos con otros. El punto de vista del poeta no duda en colocarse del lado de los jóvenes, incorporando un tratamiento de ridiculización en cuanto al comportamiento de los viejos al contraponer sus acciones y sus palabras.

Finalmente, las correspondencias que los personajes secundarios entablan entre ellos y las parejas protagonistas resultan relevantes para el desarrollo de otro conflicto secundario, el de la competencia amorosa, en el que los distintos actantes luchan entre sí como agonistas, y en el que los celos son siempre un arma para despertar y desafiar el deseo. Este conflicto no es esencial para el desarrollo del principal, pero es fundamental para la articulación del enredo. Gerarda, al saberse desdeñada por Lucindo, se siente más atraída por este y urde un plan con el que desbaratar la relación del galán con Fenisa con la ayuda de Doristeo. Es al final de la comedia cuando ambos personajes entran en contacto con Fenisa, simulando que Doristeo, supuesto marido de Gerarda, quiere matarla.

En suma, la caracterización de una comedia como *La discreta enamorada*, o como *El acero de Madrid*, como otras comedias tempranas de Lope no se ajusta correctamente al modelo de comedias *de capa y espada*. *La discreta enamorada* supone, más bien, un claro ejemplo de comedia urbana acabada, tanto por sus particularidades, como por el periodo de composición en que se inserta, pues es posterior a *La viuda valenciana*, un claro exponente de este nuevo género, y se aleja del tono más picaresco y de los bajos fondos de comedias anteriores —*Las ferias de Madrid*, *El anzuelo de Fenisa*, *El caballero del milagro*, *El galán castrucho*— para adaptarse mejor al público que asiste a las representaciones. Antes de 1599, el género de la comedia urbana, que definiría en buena medida la producción cómica de Lope junto con la comedia palatina, ya se hallaba plenamente definido.

La discreta enamorada presenta un elenco de personajes que se corresponde claramente con una clase media urbana, cuyas peripecias amorosas se sitúan en un contexto urbano fácilmente identificable por el público y en un tiempo contemporáneo al del espectador. La distribución tanto de los espacios como del tiempo, así como el

desarrollo de la acción se identifican claramente con los rasgos propios de la época de madurez del Fénix, con una comedia urbana desarrollada cuyo esquema había sido fijado previamente, por un lado, y con la correspondencia que, sin duda, podemos hallar con respecto al *Arte nuevo*, por el otro.

Dentro del sistema dramático de la *Comedia Nueva*, la comedia, tanto urbana como palatina o novelesca, se expone el conflicto generacional como un conflicto social, en una perspectiva que adopta siempre la lógica de los jóvenes, y no la de la generación de los padres, que son quienes poseen la autoridad, pero no las razones de amor. El final feliz tiene el sentido de un pacto social entre la transgresión social por amor de los jóvenes, necesaria y justificada por parte del poeta, y el orden social que debe integrar esa transgresión y asimilarla. En este sentido, este posicionamiento del poeta de parte de los jóvenes tendrá mucho que ver en las actitudes que este mostrará hacia la situación de las mujeres en la sociedad desde sus obras, una actitud que analizaremos con detalle en la segunda parte del estudio introductorio desde la construcción del discurso emocional con que Lope dota a sus heroínas frente al discurso imperante en la sociedad y que se corresponde, por su parte, con el de esa otra generación (*des)autorizada*.

3

LA DISCRETA ENAMORADA: TRADICIÓN Y PERVIVENCIA

Un estudio que se limitara a analizar la comedia en su contexto español de manera sincrónica, sin tener en cuenta su evolución diacrónica, no estaría completo. Por ello, este capítulo presenta un recorrido que dará comienzo en las fuentes de las que bebe el esquema argumental de la comedia, pasará por su difusión en el contexto europeo de su tiempo, especialmente en Italia, y finalizará con la pervivencia del motivo en la literatura tanto española como europea hasta llegar a la actualidad. Así, nuestro objetivo es observar la transmisión y circulación de la obra respondiendo a la necesidad de adoptar una perspectiva más amplia, europea y transversal en el estudio de la comedia áurea.

En primer lugar, analizaremos sus orígenes italianos para, seguidamente, estudiar la influencia que la misma tuvo en las dramaturgias italiana y francesa en el XVII. Después, se abordará la pervivencia de la obra en el ámbito español hasta el siglo XXI, además de las diferentes traducciones a distintos idiomas que se han realizado de *La discreta enamorada* para cerrar con algunos ejemplos de esa canonización escénica constatada al inicio de este estudio. Con todo ello ofrecemos las bases de la circulación de un mismo motivo y su pervivencia en la cultura europea. Una frontera que se traspasa con la traducción inglesa de la obra para ser representada en la University of Missouri-Columbia.

Las fuentes italianas de esta comedia son conocidas. Como han estudiado diversos autores (D'Antuono, 1981; Navarro Durán, 2001; Trambaioli, 2006), esta procede de dos fuentes claramente identificables: el *Decamerón* de Boccaccio, en concreto de la «Tercera narración de la Tercera jornada», aunque con notables modificaciones, y de la *commedia*

dell'arte, sobre todo en cuanto a la configuración de alguno de sus personajes en este segundo caso.

La fructífera relación de Lope con la literatura italiana ha sido ampliamente investigada (Muñoz, 2011; 2013a; 2013b), por lo que disponemos de varios estudios solventes que tienen en consideración *La discreta enamorada* y que tomaremos como referencia para el nuestro de las fuentes de esta comedia.

La comedia nueva española se enmarca en un contexto más amplio, el del espacio teatral europeo³⁴, en el que podemos hallar puntos comunes y divergentes entre sus cuatro dramaturgias principales: italiana, española, francesa e inglesa. Es en este momento cuando se está produciendo un intenso debate entre la pervivencia del sistema teatral clásico y las nuevas formas teatrales, en el que se enmarca el *Arte Nuevo de hazer comedias en este tiempo* de Lope de Vega (1609).

Esta nueva forma teatral se asocia a un incipiente mercado cultural que, extraño a la corte, se acerca a nuevos espacios urbanos —los corrales—, buscando conectar con un nuevo público —eminentemente urbano, y diverso— y que se fundamenta en la profesionalización de los actores y de las representaciones. Este proceso no se produjo de manera aislada en Europa, sino que en distintos lugares europeos estaba aconteciendo una evolución similar.

El teatro italiano, por ejemplo, desarrollaría sendas prácticas escénicas: una regular, que se correspondería con el teatro cortesano de características clásicas, y una irregular, correspondiente a la *commedia all'improvvisa*, más urbana, profesionalizada y con la improvisación como fundamento, ambas bien conocidas en España, donde numerosas compañías italianas representaron y donde se leyó a los dramaturgos y tratadistas italianos. La llegada de la primera compañía de dramaturgos data de 1548 y se relaciona en buena medida con los acontecimientos políticos del momento. Othón Arróniz afirmará que «afortunadamente, por esos años Carlos V entregaba a su hijo Felipe parte de sus dominios italianos, y se estrechaban las relaciones de los principados italianos en la Corte española. El teatro, entre otros aspectos de la vida española, saldría engrandecido por ese benéfico contacto» (Arróniz, 1969: 183).

Los puntos de contacto entre las distintas dramaturgias europeas no se limitan al seguimiento de un camino análogo hacia la progresiva comercialización y

³⁴ Sobre esta cuestión, Joan Oleza (2017).

profesionalización de la práctica teatral, que no siempre se produjo, o que no se produjo de igual manera, sino que puede observarse también en los temas y motivos literarios. Una circulación de motivos literarios que recorre distintos géneros y épocas, tales como las *novelle* italianas, los *scenari* de la *commedia dell'arte*, los motivos de la comedia latina, o de los libros de caballerías o de la épica paródica.

La discreta enamorada es uno de los casos que podríamos calificar, como ya hiciera Carmen Marchante (2009), de viaje de ida y vuelta: unas fuentes de origen italiano dan lugar a una comedia española que poco después inspirará composiciones en otros lugares de Europa, pero tenemos constancia especial de su influencia en Italia.

Asimismo, esta comedia también se ha considerado entre las posibles fuentes de *L'école des maris* de Moliere, y quizás, aunque esto será materia para un estudio posterior, podrían encontrarse obras que aborden la misma temática, con unas características similares, en la dramaturgia inglesa del XVII.

La tradición de la obra no se detiene en el siglo XVII, pues ha dado lugar a versiones, adaptaciones y traducciones con posterioridad que evidencian la gran difusión que pudo tener el asunto. La pervivencia de la migración de los temas del teatro clásico a otros géneros se puede observar también en el hecho de que haya dado lugar a una zarzuela como *Doña Francisquita* o que hace poco más de tres décadas, en 1986, se tradujera la obra al inglés como *In love but discreet* e incluso, más recientemente, inspirara una obra titulada *Las bodas del capitán*.

De todo ello intenta dar cuenta, al menos parcialmente, la edición multilingüe hipervinculada digital, de la que nos ocuparemos en la Parte II, que complementa la edición crítica. Sin embargo, desgranemos primero poco a poco lo dicho hasta el momento analizando cada una de las fuentes de la obra y su influencia en el espacio teatral europeo.

3.1. LAS FUENTES DE LA COMEDIA

3.1.1. Los *novellieri* italianos. Boccaccio y el *Decamerón*

La relación que Lope mantuvo con Italia ha sido extensamente examinada: tanto su relación con los actores de las compañías italianas en aquel momento en España, como la admiración que profesara por los autores clásicos italianos y que dejaron huella en sus

piezas teatrales, que encuentran en la producción de los *novellieri* una fuente de inspiración ampliamente reconocida. Tanto, que supone prácticamente una décima parte de la producción del Fénix según los estudios de Juan Ramón Muñoz³⁵ (2011; 2013a). Este estudioso ha catalogado comedias que tienen como fuente obras de Bandello o Cinzio, además de Straparola o Salernitano, pero ha prestado especial atención a Boccaccio y su *Decamerón*, del que nace la idea de *La discreta enamorada*.

Siguiendo la explicación de Muñoz, en 1905, Boulard determinaba que ocho comedias de Lope de Vega, escritas aproximadamente entre 1595 y 1608, tenían como fuente literaria el *Decamerón*, de Giovanni Boccaccio. Casi cincuenta años después, Metford (1952) analizaría con mayor detenimiento estas comedias, y concluiría que el principal aporte del Fénix al núcleo dramático de la narración italiana fue el mayor desarrollo de los personajes, especialmente en relación con las figuras femeninas, uno de los núcleos de sentido de la comedia urbana, casualmente.

Metford precisaría del mismo modo la influencia que cada uno de los relatos tuvo sobre la comedia que inspiró, estableciendo que en el caso de *La discreta enamorada* se trata de un núcleo dramático que se extiende a lo largo de toda la obra sin llegar a ser el fundamento de la acción. No estamos completamente de acuerdo con esta última parte de la consideración, pues la acción de la comedia de Lope se asienta sobre las tretas de Fenisa que son las mismas que emplea la mujer casada de la *novella* italiana. La actuación de la doncella, a pesar de las modificaciones que opera Lope sobre el argumento, es el núcleo de esta comedia como sucediera en el caso italiano. También apunta a la reelaboración moral de las historias por parte de Lope, quien traslada a un contexto más rígido, el español, historias que podrían considerarse amorales, y que habrían sido censuradas, mientras que para este autor las historias lopescas son «fundamentally moral» (Metford, 1952: 82).

Esta *corrección* por parte de Lope podría estar relacionada con la censura que sufrió el texto, cosa que nos lleva hasta una incógnita todavía sin resolver, la de la posible edición del texto italiano que pudo haber manejado el dramaturgo español. Para Metford, Lope seguramente habría tenido acceso a la edición expurgada que circulaba por España

³⁵ En sus investigaciones, el autor ha recopilado la información aportada por trabajos históricos en la materia, aumentando el corpus que estos detallaban, proporcionando información concreta y correcciones cuando es necesario, además de nuevas contribuciones sobre el número de comedias que pudieron ser inspiradas por los *novellieri*, en un trabajo en curso que sigue desarrollándose.

desde 1573. Autores como D'Antuono o Dixon (apud Muñoz, 2011: 92) apuntan a la necesidad de conocer la edición utilizada por Lope, pues permitiría analizar de una manera más certera las modificaciones que el autor opera sobre la historia boccacciana. Dixon señala hacia una de las tres ediciones expurgadas que circularon por la península, de modo que este proceso de moralización quizás provenga exclusivamente de la reforma que la censura operó en el texto y no del trabajo del dramaturgo, dado que aquellas comedias que más difieren del original en los conflictos morales, entre ellas *La discreta enamorada*, son las que provienen de la jornada tercera, una de las que padeció mayor rigor de la censura (Muñoz, 2011: 92-93).

El análisis de las comedias de enredo de Lope que recuperan motivos boccaccianos elaborado por Rosa Navarro Durán (2001) concluye, como ya hiciera Metford³⁶(1952: 86), que estas obras «se sustentan en trazas, la esencia del enredo [...]. En las tres, la tracista es la mujer, como suele ser» (Navarro Durán, 2001: 22). A Fenisa, Navarro Durán la denominará «la tracista consumada» (Navarro Durán, 2001: 23) y señala como principal nexo entre la comedia y el relato el éxito de la traza, a pesar de las divergencias argumentales, pues la protagonista de Boccaccio busca el placer mientras Fenisa desea el matrimonio con Lucindo, un objetivo socialmente mucho más adecuado para el contexto español. La traza de inspiración boccacciana que desarrolla Lope se observa en el modo en que Fenisa conquista a Lucindo:

Se trata de advertir al caballero elegido que no corteje a la dama cuando ni se le ha ocurrido a él hacerlo, precisamente para que se fije en ella y sepa que tiene la seguridad del éxito. El intermediario ingenuo [...] es el padre del joven, que es a la vez el futuro esposo de Fenisa, la dama tracista, mientras en Boccaccio es un 'venerable fraile' (Navarro Durán, 2001: 23).

La trama de la acción se concreta en las denuncias de Fenisa al Capitán sobre las molestias que le causa Lucindo para que el primero amoneste a su hijo. Una estrategia que se repite hasta tres veces y que tiene como finalidad hacer llegar al galán los mensajes de la doncella. Sin embargo, el caballero de la *novella* resulta mucho más perspicaz, y es capaz de entender sin problemas la estratagema que la dama ha urdido y su mensaje,

³⁶ «It is nevertheless in the women characters that Lope de Vega is seen at his most proficient. *La discreta enamorada* [...] a young girl dominates the action, a charmingly ingenuous creature who carries all before her» (Metford, 1952: 86).

mientras que Lucindo solo lo logra gracias a la intervención de su criado, por lo que el calificativo de discreto que Fenisa le aplica si es capaz de descifrarlo resulta irónico.

Una de las aportaciones de Lope al núcleo temático extraído del cuento es la de la cortesana Gerarda, otra mujer tracista cuya intención es también la de seducir a Lucindo intentando boicotear el proceso de seducción de Fenisa a Lucindo. Pero sus tretas, aunque ella las defina como crueles, no obtienen tan buen resultado como las de la ingeniosa protagonista.

El incremento en el número de personajes con respecto a las *novelle* italianas es una de las características observadas por Segre (apud Muñoz, 2011: 91) al analizar de manera sistemática la transformación de los cuentos a comedia. Además, en su conversión a comedia, los personajes se simplifican psicológicamente dado el predominio de la acción frente a la narración. No obstante, Metford afirma que «The most significant additions which Lope de Vega makes to his source material consist in the characters which he creates. In the *Decameron* only the story matters: [...] Lope de Vega, while stressing the incidents, ensures that those taking part in them shall be endowed with lively personalities» (Metford, 1952: 85). De este modo se destaca el trabajo de reelaboración, de revitalización más bien, que realiza Lope sobre unos personajes que en el relato boccacciano no tenía demasiado desarrollo. Un desarrollo que sucede a través de la acción en la comedia, no de la psicología, pues conocemos a los personajes a través de sus acciones y palabras, pero no conocemos su interioridad.

Lope, por su parte, complica el desarrollo argumental al añadir tramas paralelas, motivado seguramente por el cambio genérico (Caro Bragado, 2010; D'Antuono, 1975; Navarro Durán, 2001; Peyton, 1957). Además, el conflicto concluye en su vertiente teatral a través del matrimonio, señala Segre, mientras en los cuentos, los personajes permanecen en un estado de adulterio, una condición que en la versión lopesca no se produce, pues sitúa en el centro de la acción dramática a dos jóvenes todavía solteros.

Respecto a la temática, Caro Bragado incide en que Lope incluiría algunos temas recurrentes en su propio teatro³⁷, como la seducción amorosa o el agravio al honor, que

³⁷ Para esta cuestión remitimos al artículo de Delia Gavela «La autoinspiración como método dramático en algunos personajes lopescos» (Gavela García, 2004). En él señala cómo la figura de la madre viuda tiene resonancias en otras cuatro comedias del Fénix inspiradas en *¿De cuándo acá nos vino?: La discreta enamorada, Los melindres de Belisa, La malcasada y Quien ama no haga fieros* (Gavela García, 2004: 880) e incluso apunta a reelaboraciones y reescrituras de parlamentos, siendo notable el que se da en las

se ajustaban a «imposiciones de su propia poética y de su público» (Caro Bragado, 2010: 97). Lope todo lo pone al servicio del amor³⁸ pero «no es desde luego un demérito de las comedias, sino una diferente necesidad del autor. De hecho, y aunque es cierto que el amor lo tiñe todo en estas adaptaciones, no es menos verdad que siempre queda también el poso italiano en asuntos —en Lope secundarios— como la astucia (*La discreta enamorada*)» (Caro Bragado, 2010: 98).

Para Caro Bragado, en buena medida, las diferencias que se encuentran entre ambos textos son

consecuencia de las diversidades de contenido y forma que los textos muestran. [...]La tensión narrativa y la gracia, pues, estriba en que en ambos textos el mediador desprevenido está tirando piedras sobre su propio tejado, siguiendo el plan que los protagonistas han tramado para su propio provecho, creyendo sin embargo que actúa en su beneficio (Caro Bragado, 2010: 96).

Antes de continuar, y teniendo en cuenta los puntos de vista recogidos hasta el momento, es indispensable recuperar el argumento de la narración italiana para compararlo con el de la comedia.

El tercer relato de la «Tercera Jornada» cuenta lo siguiente según reza el propio autor en al inicio del relato: «aparentando confesarse y con purísima conciencia, una señora enamorada de un joven induce a un venerable fraile, sin que él lo advierta, a lograr el modo de satisfacer plenamente el placer de ella» (Boccaccio, 1994: 375).

La narración tiene como punto de partida el matrimonio de una mujer de *alta cuna* con un artesano, casamiento que resulta insoportable a la mujer al ser el artesano de menor condición social. Un día, la señora ve un joven caballero por el que inmediatamente se siente atraída y cuya imagen vuelve insistentemente a sus pensamientos, de modo que trazará un plan para conquistarlo. Para lograrlo se servirá de un ingenuo fraile, confesor del caballero, que, sin ser consciente de ello, estará enviándole mensajes al joven a través de sus reprimendas. El caballero no conoce previamente a la mujer, sin embargo, ágilmente entiende cuál es la intención de la queja al confesor. Tras la visita al fraile, el hombre se acercará a la casa de la dama y allí confirmará que está en lo cierto, pues está esperando para verlo pasar a través de una ventana. Ella se dirigirá de nuevo al fraile,

reivindicaciones de Fenisa y Ángela, de *La discreta enamorada* y *¿De cuándo acá nos vino?* respectivamente (Gavela García, 2004: 882-883).

³⁸ Sobre la importancia del amor en las comedias de Lope de Vega, remitimos al CAPÍTULO I de *La sociología de la comedia* (Díez Borque, 1976).

quejándose esta vez de que el caballero le envía regalos. Regalos que en su regaño mostrará el religioso al caballero y que terminará por entregárselos, siendo en realidad un bello presente para el caballero, por lo que comprende que tiene el amor de la señora.

Finalmente, sintiendo deseos de consumir el adulterio, la mujer espera a que su marido se marche para quejarse al confesor de que mientras su marido estaba fuera, el tal caballero había acudido a su casa. De este modo, el joven sabrá que la dama lo espera en su casa y podrán llevar a cabo sus deseos, incluso repetidamente, ya sin la involuntaria ayuda del fraile.

Son diversos los paralelismos que podemos establecer con la comedia que nos ocupa. En primer lugar, la idea de que sea la dama quien toma la iniciativa a lo largo del desarrollo de la historia. No solo porque es ella quien propicia la primera toma de contacto, sino porque será la que maneje la situación para favorecer sus deseos.

Fenisa, al igual que la dama italiana, ve a un hombre del que se enamora sin que este haya reparado primero en ella. Después, ambas damas trazan un plan para que el caballero conozca su existencia y se enamore de ellas, aunque apenas se conozcan, y siguen el mismo proceder en su forma de comunicarse: el de utilizar la queja a un tercero para que este transmita sus mensajes *en clave*. Siguiendo esta estrategia, ambas consiguen su objetivo. En el caso del relato italiano, como tantas veces se ha dicho, se trata de un fin considerado como inmoral, el adulterio, que no solo no es sancionado, sino que el narrador, al cierre del relato, celebra la felicidad de los amantes; Fenisa, en cambio, a pesar de ostentar una conducta impropia para una doncella, persigue un fin noble y aceptable para una joven de su edad, el matrimonio.

En ambos casos la dama es consciente del control que la sociedad ejerce sobre ella. Si bien esto es particularmente evidente en el cuento italiano, al tratarse de una mujer casada, no resulta menos importante en la comedia de Lope, pues había una estricta vigilancia sobre las doncellas. Así, estas deben evitar ser objeto de murmuraciones mostrando una conducta socialmente aceptable para lograr que sus deseos lleguen a buen término.

En este sentido, mientras Fenisa se ampara en el —seguro— encierro de su hogar para manejar al Capitán y a su madre; la señora italiana utiliza un espacio público entre los pocos permitidos a las mujeres, la iglesia, para enviar sus mensajes sin levantar sospechas. Es la iglesia también un espacio importante para la pieza teatral, pues servirá,

al igual que en el texto boccacciano, de lugar en que los amantes contactan por primera vez. Un lugar, como ya hemos indicado antes, muy habitual para los encuentros entre enamorados, pues las salidas al templo era siempre una ocasión para que las doncellas *escaparan* momentáneamente de su encierro.

El relato de Boccaccio narra cómo se engaña al fraile en tres ocasiones distintas: para darse a conocer, para confirmar el amor que sienten y para concertar una cita. También Lope mantiene este triple engaño en su estructura, pues tres son los mensajes que Fenisa envía a Lucindo a través del Capitán, si bien con distintos objetivos. La primera toma de contacto con el caballero la propicia la misma doncella, del mismo modo que la cita doble en las habitaciones es concertada directamente por los dos jóvenes mientras distraen a la madre, también engañada. Las tres ocasiones en que Fenisa utiliza al capitán se reparten a lo largo de las tres jornadas. La primera, tras la petición de matrimonio, que da inicio al proceso de acercamiento, cuando solicita al capitán que pida a su hijo que deje de importunarla; la segunda vez, en el segundo acto, Fenisa cuenta que Lucindo le ha dejado un papel en la reja para que este acuda a este lugar; la tercera y última ocasión se produce casi al final del tercer acto, cuando la joven pide al capitán que ronde la casa de noche porque parece que alguien intentó acceder a ella, de modo que está invitando a su galán a entrar en su aposento. El capitán es engañado en más ocasiones por la joven, pero tan solo en estas tres el engaño tiene como objetivo que actúe de mensajero a través de las reprimendas, al igual que sucedía con el fraile y el caballero del cuento italiano.

Otros elementos, por el contrario, divergen: en la comedia, la figura del Capitán es una simbiosis de dos personajes del cuento en uno: el ingenuo sacerdote y el marido, pues el Capitán no solo servirá de mensajero inconsciente para su hijo, sino que es él mismo quien resulta perjudicado por ser él el pretendiente de Fenisa. Igualmente, como ya hemos apuntado antes, mientras el caballero del relato capta inmediatamente cuál es la verdadera intención de las quejas de la dama, Lucindo necesitará que su criado descifre el mensaje, resaltando así, quizás, esos problemas de comunicación entre hombres y mujeres a los que aludía Wardropper (1978: 22).

Una de las principales modificaciones de la comedia con respecto a su fuente es el estado civil de la mujer, que pasa de casada a doncella. El cuento de Boccaccio está protagonizado por una mujer casada contra su voluntad con un artesano al que no desea

y quiere seducir a un joven caballero; la protagonista lopesca es una joven que quiere impedir un casamiento similar a ese.

Respecto a la temática del relato italiano, Caro Bragado afirma que «Boccaccio se desvive por el tema de la inteligencia de su personaje» (Caro Bragado, 2010: 101), y asegura que para Lope el tema del amor verdadero sería incluso más importante que la discreción de su protagonista, condición que en nuestra opinión solo puede verse si consideramos que Fenisa deviene discreta como efecto del amor y que no lo fuera antes. Una aseveración que seguramente proviene de una incorrecta ponderación³⁹ del peso que tiene la dama en la comedia, pues la acción se desarrolla del modo en que lo hace gracias al impulso de las discretas trazas de la joven, aunque estas puedan verse interrumpidas, modificadas o ampliadas por otros personajes, como Hernando o Gerarda. Justifica esta afirmación por la diferencia de perspectiva entre ambos textos, pues la perspectiva del narrador en la obra italiana se concentraría en la joven, mientras que en la comedia no hay narrador y es Lucindo quien ocupa una posición central (Caro Bragado, 2010: 98) una interpretación que, como puede observarse a lo largo de nuestro análisis, no compartimos⁴⁰.

Esta adición del criado, la madre o la cortesana es una de las características establecidas por Segre, el aumento del número de personajes en la comedia con respecto a la trama original (la madre, Gerarda, el criado, Doristeo...), y, en consecuencia, la ampliación el conflicto argumental, dando lugar a tramas secundarias, tales como la relación entre el galán y la cortesana. Asimismo, añadió nuevos obstáculos, como que el padre quisiera enviar a Lucindo a Portugal, y modeló otro personaje a engañar: la viuda

³⁹ Aunque hemos tomado algunas ideas propuestas por Caro Bragado, el análisis que presenta en este artículo sobre la comunicación por medio de involuntarios terceros resulta extremadamente confuso. No nos parece adecuada su clasificación sobre los personajes, pues afirma que se mantienen los cuatro personajes básicos: dama, enamorado, sacerdote, marido, cuando Lope reconfigura estas dos últimas figuras en una sola, la del capitán. En consecuencia, hubiera sido más esclarecedor indicar unas funciones antes que unos actantes, pues el capitán es engañado por la dama que no lo ama y ejerce como mensajero involuntario y contra su propio beneficio.

Siguiendo esta confusa línea de análisis de los personajes Caro Bragado denomina padre al Capitán, cuando no es más que el pretendiente de Fenisa. También equipara a las dos damas como si Fenisa estuviera casada, pues afirma que «traman sus engaños porque es justo que sus respectivos maridos sean burlados» (2010: 99). Aunque seguidamente indique Fenisa solo está prometida, el análisis es a todas luces confuso. Además, asume la actitud de la doncella como la de una infidelidad, asunción que nos parece contraproducente, pues son las singularidades de cada una de las obras las que aportan la identidad a su trama.

⁴⁰ No obstante, no podemos negar a la luz de las estadísticas obtenidas de la edición digital que Lucindo es el personaje con un mayor número de versos e intervenciones (289) en esta comedia. Si bien seguido muy de cerca por Fenisa (594).

Belisa. De este modo se expande el listado de sucesos de un esquema argumental tan sencillo como el de la fuente italiana.

Otro de los aspectos que estos autores han hecho notar, es el menor desarrollo argumental de la obra de Lope con respecto a la de Boccaccio. En concreto, se acusa la celeridad con que se produce el enamoramiento de los personajes en la comedia de Lope, que sucede de un modo poco lógico, pues salta ya en los primeros versos. Una circunstancia, la de los enamoramientos instantáneos, que Díez Borque (1976: 28) justifica como una respuesta a la necesidad del dramaturgo de ajustarse al tiempo del que dispone en la ficción, una aceleración de los sucesos que también podemos observar en Boccaccio.

Contrariamente a esos autores, Myron A. Peyton (1957: 155) incide en el mayor desarrollo argumental de la comedia que el del relato italiano, pues lo que en este se desarrollaba en un único plano se enriquece en diversos aspectos en aquella: «using the bare plot of one of Boccaccio's situations of intrigue as a foundation, he developed *La discreta enamorada* in the dimensions of his own society» (Peyton, 1957: 162). Una consideración con la que coincidimos, pues al adaptar Lope el relato a la forma genérica de comedia y trasladarlo a la realidad española, expande el esquema argumental, no solo en cuanto al número de personajes, sino también con respecto a las implicaciones que conlleva la circunstancia histórica española.

D'Antuono resume todos estos cambios y señala que, a pesar de las modificaciones que Lope hiciera sobre la *novella*, el relato ahora «convertido en comedia de intriga y marcado por una dimensión social totalmente española, y, más aún, madrileña. [...]el tono festivo, la acción viva y animada, los recursos dramáticos y la delineación de los personajes nos vuelven a transportar a un mundo de sabor italiano» (D'Antuono, 1981: 222), de modo que todas las transformaciones que Lope opera sobre la base no implican la pérdida del carácter italiano, sino su transposición a la realidad hispánica.

Destaca igualmente la autora que, a pesar del contexto español, el honor tiene menos peso que en otras obras de Lope y queda casi en el olvido, afirmación con la que, como ya hemos señalado en el capítulo dedicado al género, estamos de acuerdo solo en parte, pues aunque no suponga un conflicto trascendental dentro de la comedia, es un concepto, junto con el de honra, que se encuentra en la base de esta comedia, impregnando el comportamiento y las palabras de los personajes: las de Belisa en su intervención inicial,

el discurso de Hernando sobre la diferencia entre mujeres libres y mujeres honradas, o el hecho de que Fenisa tenga que actuar tras las bambalinas para satisfacer sus deseos son ejemplos indudables de una presencia latente del conflicto de la honra.

3.1.2. La *commedia dell'arte*

Lope tuvo contacto, como es bien sabido, con actores italianos y conoció de primera mano la *commedia all'improvvisa*, pues frecuentaba las representaciones⁴¹ de las compañías italianas, por lo que no resulta extraño encontrar en su producción influencias de la *commedia dell'arte*.

Tanto es así, que Carmen Marchante (2009) señala cómo las máscaras de Ganassa y Trastullo, correspondientes al siervo astuto y al bobo respectivamente, se encuentran en los cimientos de la construcción del personaje del gracioso, influencia que la autora detecta en las acotaciones de *El maestro de danzar*. En ellas se indica que el escudero sale a lo gracioso, por lo que «parece evidente que si Lope señala tal modo de actuar es porque ya en esos momentos en las compañías que representaban sus comedias se entendía claramente a lo que aludía» (Marchante, 2009: 14). Si observamos, tal y como indica Profeti, la existencia de «alusiones a las máscaras italianas en el teatro español» (Profeti apud Marchante, 2009: 15), detectamos una referencia más que clara en el personaje del capitán Bernardo, quien aparece caracterizado «como capitán a lo antiguo» (acot. tras verso 460) y con uno de los atributos típicos de la máscara como la daga.

D'Antuono presta atención a la relación que *La discreta enamorada* mantiene con los espectáculos que dieron éxito a las compañías italianas en tres aspectos concretos: los personajes, el desarrollo argumental y la temática.

El capitán Bernardo proviene del *capitano*, máscara que D'Antuono recuerda que se constituye como «sátira del poder militar y [...] blanco de desdén de los italianos hacia la opresión española» (1981: 219). Es un personaje tipo adornado de una soberbia que se desliza hacia la fanfarronería. Si bien no siempre era español, cuando aparecía uno en escena generalmente lo encarnaba *il capitano spagnolo*, el capitán. Sin embargo, la autora apunta hacia el vaciamiento de significado que sufre esta figura cuando la sátira frente al opresor español ya no tiene sentido. El capitán orbita entonces alrededor de otras figuras

⁴¹ Othón Arróniz (1969: 284-285) recoge el testimonio de uno de los testigos en el juicio de los libelos que afirma que Lope asistía repetidamente a estas representaciones para ratificar el interés del Fénix en los comediantes italianos.

de la *commedia dell'arte*, asimilándose, por ejemplo, al segundo enamorado, o al viejo eternamente burlado por la primera dama (D'Antuono, 1981: 219). En efecto, en *La discreta enamorada*, el capitán Bernardo adquiere matices de ambas máscaras. Por un lado, es el viejo que intenta conquistar a la joven dama con regalos y bienes; por el otro, ejerce de mediador entre su prometida y su hijo, aunque lo desconozca. Sin embargo, mientras la figura del Capitán es objeto de burla en la *commedia dell'arte*, en *La discreta enamorada*, y a pesar del engaño al que se le somete, se le compensa con el matrimonio con Belisa, sin llegar a perder nunca la dignidad por pretender el amor de la joven Fenisa.

Belisa, a la que D'Antuono asimila con la *zagna* o sirvienta coqueta, sí quedaría en ridículo debido a su actitud para la autora (1981: 227), pues se muestra entusiasmada por la posibilidad de que el joven Lucindo la pretenda, al dejarse seducir por las palabras poco corteses de Hernando y, añadimos, al demostrar una desmesurada excitación cuando cree que el capitán llama a la puerta por ella, siendo todos ellos comportamientos que la convierten en objeto de mofa.

Fenisa hereda rasgos propios de la máscara de la primera dama, a quien «se [le] otorga más coraje y determinación que a los hombres jóvenes. Estos consultan las tretas con sus criados; la dama se lanza sin vacilación. A la vez que su modo de comportamiento público es modesto y recatado, sus pasiones y acciones son de las más audaces» (D'Antuono, 1981: 220). Este comportamiento se observa claramente en la protagonista de *La discreta enamorada*, pero también en Lucindo, quien teje sus estrategias siempre ayudado por Hernando, de cuyo auxilio necesita incluso para entender a la dama. La doncella, en cambio, llevará a cabo sus acciones de manera autónoma. Ella conserva la discreción e inteligencia de la máscara de la primera dama y, a su brío y pasión, se une la naturaleza de aquellos protagonistas de la tercera de las jornadas del *Decamerón*, que haciéndose valer de sus fortunas aparentemente adversas logran, con su ingenio, un beneficio personal, lo que configura un personaje femenino muy particular.

En este sentido, D'Antuono denuncia la falta de atención recibida por las máscaras femeninas en la producción lopesca, cuando se ha hecho gran hincapié en las masculinas, y evidencia su presencia en otras obras del autor, citando el caso de *Los amantes sin amor*, comedia en que se nombra explícitamente a Franceschina junto a Ganassa e incluso a la actriz Isabella Andreini (D'Antuono, 1981: 221).

En suma, al poner en contacto ambas influencias, encontramos que en la construcción del personaje de Fenisa influyen tanto la *novella* italiana como las máscaras de la *commedia dell'arte* descritas. La agencia que demuestra Fenisa es patente tanto en la dama adúltera boccacciana como en la máscara de la primera dama, lo que da una idea de los elementos que más interesaron a Lope a la hora de construir un conjunto de personajes femeninos, pues, aunque Fenisa es un caso particular, no es el único. Con variantes en su situación y en los modos de actuar, Lope crea un universo de personajes femeninos excepcionales, que contestan a la norma y se salen de ella⁴².

También la figura de Hernando, el gracioso, presenta evidentes ecos italianos, pues «como el Zanni clásico [...] mide toda la benevolencia en términos de comida, pero de la más grosera» (D'Antuono, 1981: 224), lo que provoca una divertida escena con la viuda, en que se contraponen las finezas que Belisa daría a su enamorado y las *groserías* que el criado, fingiendo ser aquel, le reclamará lo que provoca las risas y la reprimenda de su joven amo.

Encuentra D'Antuono otros elementos de *La discreta enamorada* que se corresponden con los propios de las comedias *all'improvviso*. En primer lugar, los deseos que tienen los viejos, Belisa y el Capitán, que arrastrarán y obstaculizarán los de sus hijos. En segundo lugar, el dinamismo de la obra, cuyas burlas y trazas se enlazan una tras otra y, en tercer y último lugar, la posición central que tiene la dama en cuanto al desarrollo de la acción. Apunta que el tema del honor no parece tener un gran peso en esta comedia, ni tampoco el de la nobleza, sobre todo si lo enfrentamos a la cuestión monetaria, mucho más presente, al dominar las riquezas las voluntades de algunos de los personajes, «lo cual da a la obra un tono decididamente burgués, atribuible éste tanto a la fuente boccacciana como al espíritu de la *Commedia dell'Arte*» (D'Antuono, 1981: 222).

Subsiguientemente, esta comedia presenta una serie de rasgos que evidencian sus fuentes italianas. Si la influencia del *Decamerón* es patente en la trama argumental de esta comedia urbana, la construcción de los personajes sigue muy de cerca la de las máscaras que conformaban el elenco de la *commedia dell'arte*. Si bien Fenisa tiene mucho de la protagonista boccacciana, el resto de personajes cuentan entre sus particularidades con actitudes que los aproximan claramente a las máscaras. El Capitán,

⁴²Esta cuestión se desarrolla por extenso en el capítulo ocho, que se dedica al establecimiento y análisis de una posible traza subyacente a un conjunto de comedias que tienen como protagonistas una serie de doncellas que presentarán rasgos comunes a los de Fenisa.

por el contrario, supone una estilización, una sombra de sus precedentes. Con respecto a la *novella*, su personaje absorbe la función de otros dos, el fraile engañado y el marido cornudo, mientras que, con respecto al *capitano*, al que asimila privándole de su vertiente satírica antiespañola, queda relegado al mero engaño y burla por parte de la dama. Se trata, en suma, de una comedia con fuerte sabor italiano que, como se observará en el siguiente apartado, también dejó su impronta en los escenarios de este país.

3.2. PERVIVENCIA DE LA COMEDIA

3.2.1. *La discreta enamorada en Italia*

Marchante (2009: 31), en su tesis doctoral sobre las traducciones, reelaboraciones y *scenari*⁴³ basados en la comedia de Lope de Vega, sitúa como principal puerta de entrada del teatro español en Italia la ciudad de Nápoles, donde, por ejemplo, el virrey Conde de Miranda «siguiendo las indicaciones de Felipe II, concede al *Ospedale degli Incurabili* el mismo privilegio que se había concedido a las Cofradías en Madrid» (2009: 31). Además, a partir de 1616, comenzarían a actuar compañías de actores españoles, que representaron conocidas obras del teatro áureo español a lo largo de más de sesenta años. Sirva esto de ejemplo para evidenciar la fuerte conexión teatral que se estableció de España a Italia en el siglo XVII, como continuación de la que se había producido, en sentido inverso, en el siglo XVI.

Buena muestra del interés que despertaban estas representaciones es el caso del conde de Monterrey, quien seleccionaría las mejores compañías de actores de España para representar en Nápoles, ciudad en la que un español llegaría a regentar el *Teatro di San Bartolomeo* durante cinco años (Marchante, 2009: 33). Es, por tanto, un momento de gran contacto y difusión del teatro español en Italia, lo que provocaría la circulación de temas españoles que después reelaborarían compañías y autores italianos.

El éxito que obtuvo el teatro español en Italia no resulta extraño para D'Antuono, quien apunta hacia las relaciones políticas entre ambos territorios, que permitieron la circulación de las compañías entre ambos países. En consecuencia, cuando la comedia

⁴³ *Scenari* son los guiones dramáticos que contenían breves indicaciones sobre las acciones fundamentales de cada secuencia dramática, indicaciones espacio-temporales y de escenografía o *atrezzo* (Antonucci, 2017: 35).

española apareciera en Italia, esta se encontraba de algún modo ya *italianizada* en su forma debido a los cómicos del arte presentes en la escena española y en contacto con los dramaturgos. Sin embargo, aunque la autora destaca que «Lope codified for Spain's national theater elements that were at the heart of the *commedia dell'arte*: a three-act structure, balance and duplication in plot and characters, and a fast-paced story line centering the tribulations of young lovers who must overcome the inevitable obstacles to their union» (D'Antuono, 1994: 179), se trata de características que ya estaban presentes en la *commedia regolare* desde Ariosto a Macchiavelo. En consecuencia, la adaptación de estas obras a *scenari* italianos no resultaría complicada, pues eran cualidades propias del teatro nacional.

Por su parte, Fausta Antonucci (2017: 39) ha establecido que hasta 36 comedias de Lope de Vega circularon por Italia en forma de *scenari* o de *comédie distese*, en un corpus conformado por un total de 59 piezas, de las que 19 son *scenari*, y el resto piezas dramáticas completas. De estas treinta y seis comedias, algunas se reelaboraron en varias ocasiones, como *El bastado Mudarra*, que originó un *scenari* y una pieza completa, o *La fuerza lastimosa* con hasta siete reelaboraciones, seis de ellas piezas completas (Antonucci, 2017: 37-38).

Los textos conservados corresponden a comedias de tres géneros distintos: urbanas, palatinas e históricas. Sobre el número de piezas de cada uno de los géneros con respecto a si se trata de meros esquemas cómicos o textos completos, la autora (2017: 39) indica que, mientras los dramaturgos parecían tener una mayor preferencia por la comedia palatina, dada su supremacía en los textos hallados, esta queda a la zaga de las comedias urbanas e históricas en el ámbito de la *commedia dell'arte*.

La discreta enamorada cuenta con al menos dos reelaboraciones cuya relación ha sido confirmada y estudiada. Se trata de *L'innamorata scaltra*⁴⁴, de Placido Adriani, un *scenari* o *canovaccio*, y *Chi può s'ingegni* de Arcángelo Spagna (1709), en forma de comedia lírica. Hallamos otro testimonio, *La Rosaura o vero L'innamorata scaltra*, una *commedia* de Constantino Vatelmo de 1719, que provendría del escenario antes nombrado, ya que existen coincidencias tanto en personajes como en situaciones. Finalmente, tenemos noticia del Codex II.1.90, de la Biblioteca Magliabechiana de

⁴⁴ Sobre esta afirmé erróneamente en un artículo (Burgos-Segarra, 2016) que se trataba de una traducción de la obra al italiano cuando es en realidad un *scenari*, es decir, una reelaboración más esquemática de la materia teatral en que se inspiró.

Florenia, en el que aparece una obra titulada *La dama scaltra*, cuya filiación debe estudiarse en un futuro por especialistas en la materia, pues desconocemos la relación que pueda existir más allá del título. No obstante, existe la posibilidad de que este texto y el de Adriani fueran el mismo dado que algunos autores (D'Antuono, 1994: 196) también titulan el de Adriani como *La dama scaltra*.

L'innamorata scaltra forma parte de la colección *Selva overo zibaldone di concetti comici* del Padre Placido Adriani (Marchante, 2009: 296) conservada en Perugia. Remito a Marchante para el análisis detallado de los puntos en común y las divergencias entre ambas y sus correspondientes ejemplos, pues aquí nos limitaremos a recoger los casos más relevantes. Según esta autora, «*L'innamorata scaltra* sigue el esquema de la comedia de Lope condensándolo en muchos momentos, como es habitual en la técnica de los *scenari*. Retoma muy de cerca muchos elementos en la caracterización de sus personajes y en la acción» (Marchante, 2009: 298).

En la reelaboración de la comedia a *scenari*, Marchante indica que se observan escenas totalmente apropiadas de la comedia, como la acción inicial entre madre e hija, en que la primera recomienda bajar la mirada a la segunda y al modo en que Fenisa hace uso de la táctica del pañuelo para acercarse a Lucindo. También se mantiene el criado que se viste de mujer. Del mismo modo, señala que algunos sucesos explícitos en el *scenari*, en la comedia aparecen implícitamente o tan solo sugeridos (Marchante, 2009: 303). Además, en su paso al contexto italiano, la trama se adapta a la realidad del público por medio de algunas referencias, como la conversión de Flandes en Belgrado.

También el lenguaje que se emplea en el *scenari* es una característica que lo diferencia de la comedia, pues en el guion es evidente el plurilingüismo itálico: Pulcinella habla napolitano, también dialecto boloñés, siguiendo las especificidades típicas de la máscara *dell'arte*, sin embargo, la variación no se encuentra exclusivamente en los registros diatópicos, sino que pueden observarse igualmente diversos registros poéticos y líricos, desde sonetos a arias pasando por duetos (Marchante, 2009: 306-307). Todo ello sin olvidar el cambio más notable en el plano lingüístico: la conversión del verso en prosa.

En suma, la reelaboración de la obra se produce empleando diversos procedimientos, que van desde la apropiación o calco de escenas, a la adaptación de situaciones a la realidad italiana para acercar la acción al público local, todo ello junto con características propias del género, como la variación dialectal. No obstante, si bien es cierto que en esta

obra no está muy presente, esta variación es también habitual en numerosas obras de Lope, en las que los personajes aparecen caracterizados bien por su condición, bien por su procedencia por medio del lenguaje que usan, lleno a veces de italianismos o rasgos dialectológicos que quieren caracterizar a personajes árabes, por ejemplo.

La segunda de las reelaboraciones en la literatura italiana de *La discreta enamorada* que conocemos con seguridad es *Chi può s'ingegni*, un melodrama en verso de Arcangelo Spagna (1709), de principios del siglo XVIII, cuyas correspondencias han sido examinadas con detalle por Simone Trecca (2007). Esta obra forma parte de los seis *Melodrammi scenici*, que el propio autor define como «*Scenici Melodrammi composti per lo più in età giovanile, ed in tempo, che godevano libero il possesso di comprarir sù le scene*» (Spagna apud Trecca, 2007: 135). Indica Trecca (2007: 137) que el libreto analizado respeta la temática y la mayor parte de la trama, si bien se encuentran modificaciones propias de la adaptación al género lírico.

Entre las modificaciones más significativas destaca la reducción de la trama a las dos parejas de progenitores e hijos ahora llamados Giroldo y Sofronia, Fileno y Clori, eliminando la figura del gracioso Hernando junto con el resto de personajes secundarios que aparecen en la comedia. Tanto Giroldo como Sofronia, los padres, son ridiculizados en la adaptación musical. Esta simplificación en los personajes resulta en la alteración de la estructura de la trama, pues se pierde buena parte del enredo, tan característico de la comedia urbana. También varía, debido al cambio de público, el horizonte de expectativas que tiene este. Por ello, existen variantes a considerar en la escritura de un libreto para una composición musical que la comedia no tenía en cuenta. Por ejemplo, Trecca (2007: 139-154) señala la necesidad de encontrar un equilibrio entre las partes recitadas y las cantadas, que aporte al público deleite y se ajuste al trabajo de los cantantes.

Resumiendo, el texto italiano mantiene una serie de escenas de la comedia, como la del beso en la mano de Lucindo a Fenisa, pero modifica otras, como la reacción de Belisa ante la petición de Fenisa por parte del Capitán, que en la versión italiana es de rabia por la situación. Esto se explica por la mayor importancia concedida a la pareja de padres en esta versión frente a su original, lo que obliga a dotarlos de un mayor protagonismo.

Entre las modificaciones, Trecca (2007: 150-151) apunta incluso a una rebaja del carácter discreto de Fenisa, cuyos parlamentos ambiguos en la comedia, con los que dice más de lo que parece, son modificados en el libreto. La ausencia de personajes

secundarios reduce también la complejidad de la trama pues son estos secundarios, como el criado o la cortesana, quienes provocan, añaden y crean más confusiones en la comedia lopesca. En consecuencia, Trecca concluye que:

Il melodramma risente sostanzialmente della riduzione della trama e dell'eliminazione di molti personaggi e, nella forma del contenuto, manca di quell'elemento di oscillazione tra certezza e incertezza che si manifesta nel discorso drammatico della commedia, oscillazione cui è avvezzo il pubblico dei corrales. Il libretto di Spagna si risolve, nella sostanza nella forma, in una esasperazione del burlesco, con notevoli accenti volgari totalmente assenti nel testo fonte (Trecca, 2007: 153-154).

3.2.2. *La discreta enamorada* ¿fuente de *L'école des maris*?

L'école des maris (1661) de Molière es otro ejemplo de la circulación que las comedias barrocas tuvieron en el espacio teatral europeo, pues se ha considerado que *La discreta enamorada* podría ser una de las fuentes españolas de esta comedia francesa. Otras fuentes españolas serían *El mayor imposible*, también de Lope, y *Guárdate del agua mansa* de Calderón. Sobre todas ellas, Domiciano Herreras muestra sus reservas en cuanto a que sean fuente de la comedia francesa, pues juzga que la única que puede considerarse como base sería *El marido hace mujer y el trato muda costumbre*, siendo el resto de comedias aludidas prácticamente «inoperantes» (Herreras, 1967). No obstante, incide en la influencia del teatro áureo sobre el francés dado el repertorio de obras lopescas que se encuentran en la base de numerosas obras en toda Europa.

Sobre *La discreta enamorada* afirma que «parece acertada la opinión de Mesonero Romanos al decir que solo se asemejan las escenas X a XIV de “La discreta...”(sic.) (act. II), con las V a VIII, también del acto II, de “La escuela...” (sic.)» (Herreras, 1967: 75).

De la comparación de ambos fragmentos concluye que en ambas existe una similitud en el procedimiento de entrega del mensaje a la persona amada, siendo ambos pretendientes utilizados de manera involuntaria para ello. No obstante, según Herreras, existen diferencias, ya que, mientras el Capitán percibe que algo está pasando, Sganarelle permanece desconocedor de que está siendo utilizado hasta el final de la comedia —de un modo similar al fraile confiado del cuento boccaciano. También señala que Fenisa utiliza un mayor número de argucias, aunque más sencillas que las de Isabel, quien «es de la más alta escuela en la diplomacia amorosa del engaño» (Herreras, 1967: 76).

Concluye el autor con la reflexión de que Molière quizás conoció a través de otros autores y no precisamente de Lope un argumento similar para su comedia. Por este motivo, opina que «las citadas escenas de Molière no derivan de las paralelas de Lope» (Herrerias, 1967: 76) e indica cómo la escena de la caja presente en Molière ha sido relacionada por algunos críticos con el mismo cuento tercero de la tercera jornada de Boccaccio que analizábamos antes en referencia a *La discreta enamorada*. De hecho, Mauro Armiño (2015: 78), en la introducción a su edición conjunta de *La escuela de los maridos* y *La escuela de las mujeres*, señala que uno de los temas de ambas *escuelas* es la instrucción de los jóvenes, una voluntad que tiene como origen *Los adelfos* de Terencio (Armiño, 2015: 77), un tema que reaparece en ese «Tercer relato de la tercera jornada» y que también tendría éxito, no solo en la *commedia dell'arte*, sino en las tablas españolas y francesas, por lo que trae a colación *La discreta enamorada* para coincidir con Herrerias en que sería la comedia de Hurtado de Mendoza la que prestaría el guion a *La escuela de los maridos* y no la comedia de Lope.

Contrariamente a lo que opinan Herrerias y Armiño, tras la lectura y comparación de ambos argumentos podría señalarse que existen entre ambas obras un mayor número de coincidencias en su trama de las que se derivarían de su posible fuente común, el cuento tercero de la Tercera Jornada del *Decamerón*. Frente a la más reconocida influencia de la obra de Hurtado de Mendoza *El marido hace mujer y el trato muda costumbre*, *La escuela de los maridos*, al igual que *La discreta enamorada*, presenta a una joven soltera que utiliza a su supervisor y pretendiente para transmitir sus mensajes amorosos a Valerio, el joven al que desea. Y no es esto lo que ocurre en el relato bocacciano.

Mientras que los mensajes que envía la joven a través del mediador hasta en tres ocasiones siguen no solo en número, sino también en forma, los del italiano — requerimiento, objeto (joyas, cajita), reja— existen otros episodios que no hallamos en el cuento y que nos parecen comunes tanto a la comedia francesa como a la española. Es más, podemos constatar otras concurrencias entre ambas tramas, que nos resultan demasiado similares como para atribuirlos a una mera casualidad en el procedimiento de expansión de la trama bocacciana originaria por parte de los dramaturgos.

En primer lugar, el criado que actúa como descifrador. Mientras Valerio comparte parte de la inteligencia del caballero italiano frente al abobado Lucindo, ambos criados,

Hernando y Ergasto, expresan su intuición acerca de cómo las palabras del Capitán/Sganarelle no son lo que parecen, sino mensajes de la joven Fenisa/Isabel.

VALERIO.—Ergasto, ¿qué te parece este lance?

[...]

ERGASTO.—Por lo que puedo suponer, os aseguro que no tiene nada de perjudicial para vos, que dentro lleva escondido un misterio bastante sutil, y que, en fin, esa advertencia no es de una persona que quiera ver cesar el amor que os inspira (Molière, 2015: 195).

En segundo lugar, en las dos comedias la joven expresa autosatisfacción por su capacidad de dilucidar tal estrategia para contactar con el joven: «es un plan muy audaz para una joven el que he ideado; mas el injusto rigor con que me tratan me servirá de excusa ante cualquier persona de bien» (Molière, 2015: 192). Similar a aquel «Discreta he sido en decir» (v. 606) que afirma Fenisa. Además, ambas protagonistas son sometidas a un vigilante celo que son capaces de sortear gracias a su inteligencia y, en ambos casos, actúan movidas por un fin honesto a pesar de emplear el engaño para su consecución: el matrimonio, frente a la trama adúltera del *Decamerón* y de la comedia de Mendoza.

También están las dudas acerca de que el galán sea capaz de interpretar correctamente su intención.

ISABEL—Mucho me temo que este galán, por su pasión cegado, no haya comprendido la intención de mi aviso; y quiero, en medio de las cadenas en que estoy prisionera, intentar darle otro que hable con mayor claridad (Molière, 2015: 196).

En tercer y último lugar, en ambas comedias cobra relevancia la mano de la doncella. Mientras en la comedia lopesca esta origina un conflicto entre padre e hijo, en la pieza de Molière el gesto de la joven pasa desapercibido. No obstante, en ambas, el primer acercamiento físico entre los jóvenes se produce a partir de la mano. Lucindo besa la mano de Fenisa, lo que enfada al capitán, y esta finge caer para abrazar a su enamorado. Por su parte, Isabel finge abrazar a Sganarelle, según reza la acotación «Finge abrazar a Sganarelle y da su mano a Valerio» (Molière, 2015: 208). Una treta sin duda ingeniosa para acercarse a Valerio. Además, y aunque no se produzca de una manera paralela, el diálogo que mantienen Aristo y Sganarelle, aunque con un tono distinto, recuerda al de Hernando y Lucindo acerca de las mujeres y, a su vez, a la discusión inicial entre Fenisa y Belisa.

En consecuencia, podemos apuntar que, a pesar de que necesitaría una revisión más profunda y la comparación con el resto de obras que se suponen en la base de la comedia

francesa, no se puede descartar por completo la posible influencia que tuvo la comedia de Lope en la composición de *La escuela de los maridos* como hiciera, por ejemplo, Domiciano Herreras. Sea de este modo, o provenga de la comedia lopesca, la conclusión a extraer es que estas similitudes ponen en relieve que un conjunto de temas y motivos circulaba por la literatura europea de la época y propiciaba esquemas narrativos a menudo semejantes.

3.2.3. Pervivencia de la comedia en la literatura española

La pervivencia de *La discreta enamorada* se observa también en el ámbito español. Encontramos diversas producciones literarias que han hallado inspiración en esta comedia a lo largo de los siglos hasta el presente, evidenciando la actualidad e interés de la cuestión en torno a la que gira. Una transmisión a la que beneficia el planteamiento cómico, casi alocado de la comedia.

En primer lugar, aunque no hayamos constatado una influencia directa, Jesús Pérez-Magallón apunta hacia una similitud en el equívoco que se produce en la primera escena de *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín (1805). Magallón señala en una nota al texto

Un malentendido semejante al de Simón se encuentra en *El avaro* de Moliere, donde Harpagon ensalza las virtudes de Mariane, y Cléante, que la ama, asiente creyéndola destinada para sí, hasta que descubre las verdaderas intenciones del avaro. También en *La escuela de las mujeres*, II, 4; pero ya antes Lope lo había utilizado en *La discreta enamorada*, donde Belisa —madre viuda— cree que el capitán Bernardo, al hablar de matrimonio, piensa en ella, cuando en realidad quiere casarse con la hija (Fernández de Moratín, 1994: 169).

3.2.3.1 Doña Francisquita, zarzuela

Siguiendo un orden estrictamente cronológico, encontramos que, como ya sucediera en Italia con el libreto de Arcangelo Spagna, *La discreta enamorada* está en el origen de una pieza lírica española, concretamente la zarzuela *Doña Francisquita*, estrenada en 1923. El libreto de esta zarzuela tiene el siguiente título:

Doña Francisquita, comedia lírica en tres actos. El último dividido en dos cuadros, inspirada en “La discreta enamorada”, de Lope de Vega. Representada por primera vez en el Teatro Apolo de Madrid, el 17 de octubre de 1923, el libreto fue compuesto por

Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, con música de Amadeo Vives, quien invitó a los autores a realizar una adaptación de la obra de Lope (Roa, 2005: XII).

El proceso de adaptación al que fue sometida la comedia hasta llegar a la zarzuela podemos leerlo en algunos testimonios que lo describen del siguiente modo: «la realización fue relativamente lenta ya que en principio se barajó la posibilidad de escribirla en cuatro actos, aunque las dimensiones asustaron a sus autores, que concentraron los dos últimos en uno» (Roa, 2005: XII).

La zarzuela es un género lírico menor propiamente español en la línea de la opereta, destinado a un público esencialmente popular, que tuvo una gran vigencia entre mediados del siglo XIX y en los años posteriores a la Guerra Civil. Estos géneros menores, que cosecharon gran éxito en toda Europa, pusieron en circulación un conjunto de temas y personajes que podemos apreciar en diversas producciones de distintos países ya que, como señala Encabo Fernández (2005: 567), aparece en esta época una galería de personajes femeninos muy variopinta como la *femme fatale* o la mujer angelical prerrafaelita, que convive en las operetas con la mujer llevada por el amor frívolo. Generalmente, estos textos concentraron diversos procedimientos dramáticos, pues algunos provienen de la adaptación de óperas cómicas francesas, otros son libretos exóticos cercanos al drama romántico y, finalmente, otros son obras originales que comparten características propias de la comedia lopesca, como la estructura o el eje argumental en torno a las relaciones amorosas (Fernández San Emeterio, 1996: 158). Si tenemos en cuenta estas consideraciones y que la visión del amor como juego está muy presente en *La discreta enamorada*, no sorprende que se escogiera un argumento como este al componer una de las comedias líricas que alcanzaría los mayores éxitos.

Este es el contexto en el que se inserta *Doña Francisquita*, «el último gran éxito del género zarzuelístico» (Encabo, 2005: 569). Esta obra se inspira en *La discreta enamorada* como reconoce el libreto y, según el autor, la joven Fenisa se traslada de manera fiel a esta zarzuela en la figura de Francisquita «que se convierte así en uno de los personajes más paradójicos de la historia de la zarzuela: a pesar de ser un personaje maquiavélico [...] que no duda en jugar con los sentimientos de su madre, del padre de Fernando y del mismo Fernando, es un personaje agradable» (Encabo, 2005: 569-570). Esto proviene sin duda de la comedia áurea en que se inspira, pues Fenisa es un personaje que inspira la simpatía del resto de personajes y del público.

La acción en esta zarzuela se traslada al Madrid de los años 40 del siglo XIX con un trasfondo carnavalesco. Las parejas de personajes se llaman ahora Francisquita y Fernando, doña Francisca y don Matías.

Al igual que sucediera en la adaptación musical italiana, también la conversión de la comedia en zarzuela conlleva una condensación de la acción, amén de la modificación de los escenarios, que son reducidos, con un menor número de cambios espaciales. Esto se observa claramente al comparar los segundos actos de cada una de ellas, donde la multiplicidad de espacios presente en la comedia se reduce a un único lugar, el merendero, donde transcurre todo este acto.

En cuanto a las similitudes, *Doña Francisquita* mantiene, como en otras adaptaciones, la escena inicial del pañuelo y la despedida del segundo acto, además de otras escenas cuyos diálogos son prácticamente calcados según Fernández San Emeterio (1996: 163). Igualmente, permanece el motor de la acción en la comedia, el deseo de Fenisa, pues también la fuerza motriz de *Doña Francisquita* es el amor que siente la joven por Fernando, a quien ama y quiere conquistar. Según Encabo, este papel activo «quizá solo puede ser mostrado con tanta claridad en estos “géneros menores” pues, mientras el teatro (culto) era concebido como una especie de código del comportamiento “correcto” [...] esta misión no era encomendada a unos géneros destinados a divertir» (Encabo Fernández, 2005: 571). Una reflexión muy similar a la que pudiera hacerse acerca de los géneros cómicos frente a los dramáticos, más serios, en la comedia áurea.

Aunque no nos detendremos demasiado en este punto, queremos referirnos a la importancia que tuvo el estreno de una obra como esta en su tiempo, pues por algo se ha convertido en uno de los principales títulos de la zarzuela española. Roa afirma que su «estreno supuso la definitiva recuperación de la zarzuela grande en el siglo XX, cuando el género se encontraba en una fuerte crisis debido a las numerosas variantes epigonales que estaban minando el género» (Roa, 2005: XII). La medida de este éxito nos la aporta el que fuera representada 5210 veces a lo largo de veinte años (Roa, 2005: XIII), no solo en España sino también en Buenos Aires, donde fue parodiada, además, como *Doña Francisquita la maleva*. La obra fue versionada también en francés e inglés y llegó a adaptarse al cine en 1934 y una segunda vez en 1953. De manera indirecta, ello supone también que la esencia de *La discreta enamorada* de Lope ha seguido transitando en cada nueva adaptación.

3.2.3.2. *Las bodas del capitán*

Las bodas del Capitán a partir de La discreta enamorada de Lope de Vega [comedia all'improvviso para tiempos de bancarrota] escrita por Sergio Adillo y estrenada por la compañía Reymala en el teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife el 28 de septiembre de 2012, es una vuelta al texto lopesco y a sus fuentes. Se trata de una adaptación teatral inspirada en los *scenari* de la *commedia dell'arte* que traslada la acción a la época contemporánea. Como sucedía en el análisis de la pervivencia del tema de la comedia en Italia, podemos considerar esta adaptación como un trabajo de doble dirección, por un lado, y de vuelta a los orígenes de la obra, por otro, pues en esta sí, todos los personajes serán máscaras.

Adillo crea, en esta divertidísima adaptación, una comedia que, simultáneamente mantiene el hilo argumental y rompe con muchos aspectos de la comedia en que se inspira, aumentando unos episodios, reduciendo otros y, directamente, inventando situaciones.

Mientras en algunas escenas conserva literalmente tiradas de versos extraídos de *La discreta enamorada*, otras son un interesante ejercicio de creación literaria. Mientras la relación entre madre e hija, Pantalona y Rosaura, Belisa y Fenisa, guarda las tensiones originales, otros personajes se articulan de modos que difieren. En primer lugar, la existencia de un amor juvenil entre el Capitán y Pantalona insinuado a lo largo de toda la comedia que se confirma al final que, en un giro de los acontecimientos, hace confesar a Pantalona que Rosaura no es hija del que ella creía su padre sino del Capitán, por lo que entonces los jóvenes estarían cometiendo incesto. Sin embargo, en otro giro argumental, Lucindo no será hijo del capitán, sino de su maestro de campo «Garcilaso de la Vega, el soldado-poeta».

Del mismo modo, mientras en *La discreta enamorada* el criado Hernando engañará de palabra a la viuda y esta entrará en su aposento con el capitán Bernardo tal como ha planeado Fenisa, en *Las bodas del capitán*, Arlecchino, el criado de Lucindo no solo irá a entretenerla, sino que pasará a su aposento creyendo la viuda que es Lucindo, engaño del que solo saldrá cuando vea a Lucindo junto a Rosaura. Sin embargo, una vez aclarado que los jóvenes no son hermanos y realizado su casamiento, quedan los dos viejos en escena, con la viuda un tanto reticente, pero retomando finalmente la relación que interrumpieron veinticinco años antes porque el capitán no era lo suficientemente rico

para casar con Pantalona. Una paradoja, pues ahora la viuda necesitará de su dinero para cubrir las deudas que ahogaban a madre e hija. Otro cambio notable operado con respecto del original es que Lucindo no es soldado, sino poeta, aunque igualmente el padre quiere enviarlo al frente en cuanto sospecha de él para que se haga un *macho*.

La nueva comedia se abre con una Loa cómica al Fénix que da paso a la acción. En esta Loa se dice de la comedia «Que es italianófila)/Di ya/ L'innamorata discreta!»⁴⁵ y explica de manera muy sucinta el recorrido de la comedia en el espacio europeo que en este capítulo hemos intentado:

La discreta enamorada,
que escribió Lope de Vega
en mil y seiscientos cuatro.

ACTRIZ: Y más tarde, a su manera,
unos cómicos de Italia
refundieron la comedia
en el siglo XVIII
con máscaras, para hacerla
en Nápoles, no en Madrid.

ACTOR 2: Perdone Lope de Vega...

ACTRIZ: ...Porque hoy representaremos
al estilo de Venecia.

Adillo traslada la acción de Madrid a Nápoles y realiza un juego metateatral que podría reducirse a la loa, pero que continua a lo largo de la comedia con pequeñas referencias a la *comedia dell'arte*. Así sucede en la escena 12, en la que asistimos al siguiente enfrentamiento entre Arlechino y Pulcinella, que va a la raíz y a las funciones originarias de las máscaras, con el fin, probablemente, de dar a conocer al público tanto la función de dicha máscara como la existencia de distintas tradiciones según el lugar.

PULCINELLA: Oye, ¿tú quién eres y qué haces aquí?

ARLEQUINO: Soy Arlequín Batocho, la máscara más famosa de la *commedia dell'arte* italiana. ¿Y tú quién eres?

PULCINELLA: (*Se rie*) Soy Pulchinel Chetrulo, la mascara más versátil de la *commedia dell'arte*.

ARLEQUINO: Perdona, pero tú en este *canovaccio* no sales.

⁴⁵ Las citas se corresponden al texto inédito, cedido por el autor.

PULCINELLA: Pues tú no puedes salir en esta historia porque pasa en Nápoles y este es mi territorio, y tú lo que eres es un inmigrante que viene a quitarnos el trabajo.

ARLEQUINO: Ya, pero es que yo soy mucho más famoso que tú. ¿A que sí? ¿A que no puede haber un espectáculo de *commedia dell'arte* sin Arlecchino?

Más adelante, cuando se encuentre Arlequino con otros personajes, se insistirá en que Arlecchino es servidor de dos amos.

Esta comedia se enmarca en la línea de otros montajes de la misma compañía, pues el montaje anterior, *La reunión de los Zanni* (2009), también gira en torno a las figuras de la *commedia dell'arte*. *Las bodas del capitán* supone tanto la actualización de la comedia a la época presente sin perder su esencia clásica e italiana, como un ejercicio de reflexión metateatral con gran potencial didáctico al evidenciar los mecanismos escénicos y literarios propios del género.

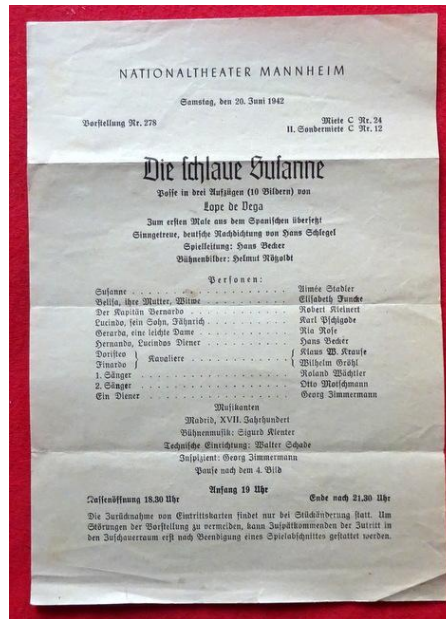
3.3. TRADUCCIONES

No podemos terminar este capítulo sin recoger las traducciones de la comedia de las que tenemos noticia, pues son también una de las principales vías de difusión del patrimonio teatral clásico. Se han localizado hasta tres traducciones de *La discreta enamorada*, de las que dos deberán ser estudiadas por conocedores del idioma al que se ha trasvasado el texto.

3.3.1. *Die Schlaue Susanne*. Traducción al alemán

Die Schlaue Susanne, es tanto una traducción por Hans Schegel⁴⁶, de 1941, de la obra de Lope, como la opereta cómica de Franz Xaver Lehner basada en dicho texto y que se estrenó el 13 de enero de 1952 en Nuremberg, Según el argumento del que disponemos, parece corresponderse en alto grado con la comedia.

⁴⁶ Hans Schlegel: «Escritor y estudioso alemán, nacido en Niederrossla en 1882 y muerto en 1957. Tradujo al alemán más de cien piezas teatrales españolas: setenta y una obras de Lope de Vega, veintiséis de otros autores clásicos y diecisiete de autores modernos. Vivió durante largos años en Barcelona» (Gómez García, 1998: 765).



La traducción de *La discreta enamorada* al alemán forma parte del acervo de obras extranjeras que durante el periodo nazi se tradujeron en Alemania. John London, en su estudio *Theatre under the nazis* recoge las palabras de Alfred Rosenberg sobre la voluntad europeísta del teatro alemán: «German theatre has always been a European theatre. No other country in our part of the world has striven like ours to make native in its theatres the drama of neighbouring or distant people» (London, 2000: 222). Una voluntad de talante aglutinador que se corresponde con una ideología dominadora, pues, concebían que un dramaturgo se convertía en internacional al superar todos los límites nacionales, es decir, cuando era el mejor ejemplar de dicha nación.

En un momento dado se vivió un proceso político por el que Alemania quiso demostrar que existía una voluntad de intercambio cultural y respeto mutuo con el resto de Europa cuya finalidad era exteriorizar la calidad de la cultura germánica (London, 2000: 223). Así, en las representaciones teatrales bajo el régimen nazi no es de extrañar que abunden obras de dramaturgos extranjeros, entre las que destaca como predominante la de Shakespeare.

Expone el autor que el endurecimiento de las condiciones del Tercer Reich no supuso un dilema entre representar o no obras extranjeras, sino la cuestión de qué obras honrarían los escenarios alemanes y es que «one could be seen to be a good Nazi and a patriotic German precisely through the correct choice of non-German culture» (London, 2000: 224). En consecuencia, la traducción de obras extranjeras se convirtió en un acto político y las primeras en ser escogidas fueron las de aquellos autores que se habían vuelto

internacionales por ser el mejor ejemplo de los suyos, en palabras de Goebles: «Shakespeare thus became a world artist (*Weltkünstler*), because he was the best Englishman, Corneille this became a world artist, because he was the best Frenchman' [...]. These authors created their strength from the 'traditional national character' (*Volkstum*) out of which they had arisen» (London, 2000: 222-223).

En este contexto, el teatro español del siglo XVII tuvo una gran acogida, sobre todo las obras de dos autores: Lope de Vega y Calderón. En el panorama teatral predominaron las obras del Fénix debido principalmente a las traducciones preparadas por Hans Schlegel (London, 2000: 232). Por lo que respecta a su recepción, London afirma que los alemanes alabarían la figura de Lope como creador del teatro nacional en un arranque de nacionalismo, que debía servir de ejemplo (2000: 232). Es bajo todas estas circunstancias que debemos enmarcar la traducción de *La discreta enamorada* en Alemania.

Aunque no contamos con más información acerca de su permanencia hasta la actualidad, sí tenemos consciencia de que ha seguido representándose hasta el momento en esta lengua, como atestigua el programa del *Floridsdorfer Sommertheater*, un festival de teatro que cada verano se celebra en Viena y que, en 2014, incluyó *Die Schlaue Susanne*⁴⁷ en su programa.

3.3.2. *In love but discreet*, Lope al inglés para su representación

De 1986 data *In love but discreet*, una traducción al inglés, que pasará a formar parte de la edición multilingüe para la Colección EMOTHE, pues es de todos los textos analizados en este capítulo el único que presenta correspondencias suficientes para ser enlazado, procedimiento que se explicará en la Parte II de este estudio.

Esta reciente traducción fue llevada a cabo por Vern G. Williamsen⁴⁸, con el fin de ser representada en la University of Missouri-Columbia el 28 de febrero de 1986, fecha que aparece en el texto junto con el elenco de actores, lo que apunta a que fuera creada expresamente para esta representación. Una traducción que le valió un gran éxito («In Memoriam», 2015: 11).

⁴⁷ En Youtube puede verse un vídeo presentación del montaje de la comedia para el festival: <https://www.youtube.com/watch?v=FTo8WoYE54Q>

⁴⁸ Vern G. Williamsen, hispanista y miembro fundador de la *Association of Hispanic Classical Theater*, se dedicó a estudiar el campo teatral desde diversas perspectivas, especialmente desde la relacionada con la representación. Fue, además, un pionero de lo que hoy llamaríamos Humanidades Digitales, pues creó un importante archivo digital de comedias (wordpress.comedias.org) en el que hemos hallado la traducción.

De esta traducción cabe destacar que se mantienen algunos vocablos propios del español del siglo XVII cuya transliteración ocasionaría una pérdida de identidad; por otro lado, algunas referencias se han cambiado por otras más reconocibles por el público espectador. Un caso notable es el de la sustitución de la doncella Teodor en el verso número 2120, por «the witch of Endor⁴⁹» un personaje bíblico. Esta sería seguramente más familiar para los espectadores estadounidenses, pues si bien la leyenda de la doncella Teodor tuvo una amplia difusión en España como atestiguamos en nota al verso en la edición crítica, es muy probable que no haya tenido la misma distribución en Estados Unidos. Por el contrario, la bruja de Endor forma parte de la tradición literaria inglesa al aparecer en una de las historias de los *Canterbury Tales* o en el poema *La semaine* del escritor Guillaume de Salluste. Sin embargo, equiparar a Fenisa con un bruja vidente no produce el mismo efecto que su asimilación con la sabiduría de la doncella Teodor.

3.3.3. *Preríkonká Milenka*

Tenemos noticia de otra posible traducción al checo de la obra, *Preríkonká Milenka* que data de 1959. Sin embargo, no contamos con los medios suficientes para poder comprobarlo con detalle. No obstante, teniendo en cuenta que su autor, Hecko Vítazoslav (1919-1972) se dedicó a traducir obras clásicas al checo, no sería descabellado que se tratara de esta obra de Lope.

El recorrido de más de cinco siglos presentado en este capítulo se inicia con las fuentes de la comedia en el *Decamerón* de Boccaccio (s. XIV) y termina en la más reciente traducción de la obra al inglés (1985) o en la versión para la escena preparada por Sergio Adillo (2012).

A lo largo del estudio de las fuentes y motivos de la comedia se ha podido observar la amplia difusión, circulación y pervivencia tanto de *La discreta enamorada* como de los temas que en ella se tratan durante siglos. Un texto que, sin ser completamente original, sino heredero e inspirado en el argumento de obras anteriores, ha dado origen a nuevos esbozos de textos, como los *scenari* en Italia, o a la reelaboración en clave de teatro lírico, tanto en Italia, con *Chi può s'ingegni*, como en España, con *Doña Francisquita*. Pero también en forma de traducciones, como la alemana, cuyo estudio en

⁴⁹ La bruja de Éndor es una hechicera que aparece en el *Antiguo Testamento*, concretamente en El Libro de los Reyes. A ella acude Saúl, rey de Israel, con el fin de conocer su porvenir, pues había desobedecido el mandato de Dios de exterminar al pueblo de Amalec.

su contexto puede explicarnos el significado del teatro español en un momento concreto de la historia de Alemania como demuestra el trabajo de London.

Nos hemos ayudado, como ya hemos indicado en los distintos apartados, de los trabajos que previamente ya habían analizado de manera más o menos pormenorizada cada uno de estos testimonios, pues su estudio detallado, aunque pudiera arrojar nuevas informaciones o interpretaciones, desbordaría los límites de este estado de la cuestión que hemos pretendido. En consecuencia, nos hemos ceñido a la descripción y recopilación de testimonios con el fin de observar desde una perspectiva más amplia la circulación de la obra de Lope en este periodo de más de cuatro siglos desde su composición hasta la actualidad. Quedaría por llevar a cabo la comparación de los textos en alemán y en checo con el original, además del examen del contexto de producción en este último caso, del que no hemos encontrado más información.

Queremos cerrar este capítulo insistiendo en el hecho de que estamos ante una obra *viva*, pues el texto teatral se actualiza y vive en cada representación, algo que no ha dejado de hacerse hasta el momento, formando parte, por ejemplo, de la programación habitual del Corral de Almagro⁵⁰ —tanto para el público general, como en los programas de teatro clásico para estudiantes (hasta siete representaciones para el curso 2018-19)— habiéndose representado en 2014 en Viena en alemán o, más recientemente, llevada al Festival de Teatro Clásico de Olmedo de 2019 con el montaje de Santiago Doria aludido en nuestra introducción. Todo ello nos remite a la importancia de no limitar el estudio de los clásicos al territorio español, pues solo su examen en el contexto internacional nos dará la verdadera medida de su difusión: compañías españolas, argentinas o grupos de aficionados, todos ellos demuestran la pervivencia de *La discreta enamorada*.

Curiosamente, esta comedia no ha sido llevada a los escenarios por la CNTC mientras sí lo han hecho con otras de corte y argumento similar:

Si en el canon escénico global triunfan *La dama boba* y *El perro del hortelano*, representadas ambas por la CNTC, no brilla menos *La discreta enamorada*, que nunca se ha visto interpretada por la compañía pública. Y, sin embargo, otros títulos menos frecuentados o, incluso, insólitos, han sido recuperados por la Compañía, que ha ampliado así el espectro del canon de la comedia: *El anzueto de Fenisa*, que no se representaba

⁵⁰ También se representó en el marco del Festival del Almagro de 1995 en un montaje de Miguel Narros que cosechó excelentes críticas la noche de su estreno.

https://elpais.com/diario/1995/07/21/cultura/806277612_850215.html

desde 1961 por Nuria Espert y que Pilar Miró recuperó en 1997 para la CNTC, o *Las bizarrías de Belisa*, que solo se había montado dos veces tras la Guerra Civil española (Felipe Lluch, 1941; Carlos Vides, 1988) y que Vasco escogió para el espléndido inicio de la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico en 2007, o *La noche toledana* que, a excepción de un montaje del TEU de Zaragoza en 1962, solo ha sido representada en España durante el siglo XX por la CNTC en 1990 —su recuperación está prevista para 2013 por la Joven Compañía—, o *De cuándo acá nos vino*, un texto absolutamente inédito sobre las tablas modernas, cuyo montaje por parte de Rafael Rodríguez en 2009 constituyó un éxito inesperado (Mascarell, 2013: 259).

Una última evidencia de la gran difusión que ha alcanzado esta obra en el tiempo es la cantidad de material multimedia que sobre ella hemos localizado. Una simple búsqueda en la página de vídeos Youtube nos proporciona numerosos resultados, muchos de ellos *trailers* o escenas sueltas de montajes: gran parte en festivales de teatro clásico, otros en talleres para aficionados, de compañías grandes y pequeñas, que son síntoma de la vida que tiene todavía esta obra. De hecho, hasta en tres ocasiones se ha adaptado el texto para teatro televisivo. La primera de ellas data de 1970 para *Teatro de siempre* un programa que se emitía en La2 de TVE, la segunda de las adaptaciones fue para el mítico *Estudio I*⁵¹, emitida el 20 de julio de 1980 y, finalmente, una tercera versión en 1996 para el programa *Función de noche*, ambos se emitían en La1.

⁵¹ En este programa, emitido entre 1965 y 1984, se representaron más de 400 obras teatrales y se intentó revivir hace unos años con obras como *La viuda valenciana* sin lograr el enorme éxito de su predecesor.

I. 2.

LA DAMA DISCRETA PARA SÍ. EMOCIONES Y DESEOS DE
LA MUJER EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA

4

TEORÍA DE LOS AFECTOS. APLICACIONES AL TEATRO DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

La *affect theory*, o teoría de los afectos, es una forma de leer los textos proveniente de los estudios culturales que, junto con los estudios de género⁵², puede arrojar nuevos significados sobre la comedia española de los siglos XVI y XVII. Los estudios culturales han propiciado en las últimas décadas la elaboración de un marco teórico de análisis que considera todos los discursos que produce una sociedad como material para el conocimiento de sus prácticas. Sin embargo, estas producciones textuales no se entienden como meros reflejos de la realidad, sino como construcciones que representan un determinado punto de vista dentro de la sociedad a la que pertenecen.

Si entendemos la cultura como «un sistema simbólico siempre susceptible a la contestación, puesto que las normas impuestas por las instituciones pueden ser —y efectivamente son— subvertidas por la práctica de la vida diaria» (Labany, 2007: 17), percibimos el interés que puede tener el estudio de las emociones en los textos literarios

⁵² Hace ya casi treinta años explicaba Anne J. Cruz (1993) en un brevísimo escrito que todavía podemos considerar actual, las vicisitudes del análisis del teatro áureo desde una perspectiva de género, que puede abordarse desde dos frentes: el primero, la representación literaria de la mujer; el segundo, los escritos de mujeres. En este sentido, nuestro estudio se centra en la primera de las opciones, analizando esa concepción de qué es ser mujer y la regulación de su comportamiento desde la perspectiva afectiva que nos proporciona la historia de las emociones. Señala además, algunos de los temas a tomar en consideración para el análisis de la literatura áurea y, aunque apreciamos que se ha producido un gran trabajo en el área, todavía es mucho el que queda por hacer para completar las distintas perspectivas que sugiere.

barrocos, pues, como veremos, estos proponen⁵³ una serie de actitudes que contestan a las normas sociales y afectivas imperantes en el siglo XVII.

En consecuencia, tomaremos como referencia los textos de los moralistas que proliferaron durante el siglo XVI, pues a través del relato que se conforma en estos escritos, se pretende modelar la figura de la mujer, desde, por otra parte, una visión enteramente masculina de la femineidad. En este sentido, las formas normativas de masculinidad o femineidad se construyen de distintas maneras según la sociedad en que se insertan, y se aprenden a través de los discursos que esta sociedad genera. La priorización de estos manuales del XVI debe al éxito y difusión que gozaron en su momento los títulos escogidos. Una difusión que ha quedado reflejada en la vigencia mantenida durante siglos, pues hasta el siglo XIX, e incluso en algunos casos nos atreveríamos a decir que hasta bien entrado el XX si pensamos en los manuales para casadas que conservaron el modelo de mujer sumisa y recatada promulgada por ellos.

Si las formas de femineidad han sido puestas en cuestión y vistas como una construcción social más que como un atributo biológico, también la emoción, hasta no hace tanto concebida como innata al ser humano, invariable y previa a la cultura (Lutz apud Carrera, 2013: 2), ha experimentado el viraje hacia una comprensión de la expresión emocional como parte de las prácticas culturales específicas de un tiempo histórico concreto (Broomhall, 2017: xxxvii).

En nuestro cometido de analizar *La discreta enamorada* en todos sus contextos posibles —literario, social, moral y emocional—, hemos querido destacar algunos conceptos y enfoques desde la historia y teoría de las emociones que pueden abrir nuevas perspectivas en el estudio y la comprensión de la comedia nueva, dado que los sentimientos juegan un papel muy relevante en el teatro.

Melveena McKendrick (1974: 4), en su célebre estudio sobre la mujer varonil en la comedia áurea, afirmaba que no era recomendable tomar como base para el conocimiento de la realidad histórica la literatura. Inmediatamente después, manifestaba que considerar que esta no tiene nada que aportar a los historiadores era una posición igualmente absurda, pues la reiteración de una serie de motivos o preocupaciones representados en la literatura, o en el teatro, pueden llegar a constituir un interés histórico. Así, se sirve como

⁵³ Nos parece inexacto indicar que dichos textos reflejan unas prácticas, pues más bien desarrollan unas actitudes hacia ellas.

ejemplo del teatro inglés de alrededor de 1890 para demostrar que quizás no se puede establecer una realidad histórica a partir de él, pero sí unas actitudes, bien del dramaturgo o bien de este como extensión de un sector de la población, hacia situaciones concretas, ya que en estas obras: «their conclusions were complacent and conservative [...]. Nevertheless the plays are evidence of fixed attitudes being challenged, of contemporary interest in new ideas about woman's status, even if those ideas were a long time in being implemented» (McKendrick, 1974: 5).

Esta consideración establece el punto de partida del análisis del corpus de obras que presentaremos en el capítulo que cierra esta segunda parte del estudio introductorio, pues detectamos que en el contexto concreto del teatro barroco existe un conjunto de comedias que presentan protagonistas femeninas que exhiben un comportamiento que difiere de la norma, cuyas posibilidades explorarán en beneficio propio para lograr sus objetivos. Por este motivo, resulta indispensable conocer el contexto normativo desde el punto de vista emocional, ya que era desde esta perspectiva que se regulaba de manera más estricta la conducta de la mujer.

Este capítulo persigue el objetivo de presentar algunos de los fundamentos teóricos y conceptos de la teoría de los afectos que constituirán el marco de referencia para el análisis de la comedia en su contexto social y literario. Trataremos de establecer una definición aproximada sobre qué consideramos como emoción y un posible compendio de léxico emocional a tener en cuenta para el estudio posterior. En último lugar, se examinará la estrecha vinculación existente entre teatro y sentimiento y los posibles modos de aplicación de estas teorías a la comedia áurea.

La investigación en el marco de la *affect theory* o teoría de los afectos se ha llevado a cabo principalmente en el ámbito anglosajón. No obstante, desde hace un tiempo es una disciplina que va calando en el ámbito español con nombres como los de Javier Moscoso o de Pura Fernández a la cabeza. España ha sido, además, el eje geográfico vertebrador de un libro de referencia publicado en 2016 por Luisa Elena Delgado, Pura Fernández y Jo Labany, *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History (18th Century to the Present)*, que se tradujo al español en 2018 con el título de *La cultura de las emociones y las emociones en la cultura española contemporánea (siglos XVIII-XXI)*. Sin embargo, el periodo acotado da comienzo en el siglo XVIII, quedando así la época previa sumida, una vez más, en la oscuridad. El estudio de las emociones en la época premoderna se halla

todavía en un periodo iniciático, pues los académicos han dirigido hasta ahora su interés hacia el siglo XVIII y, especialmente, del XIX, si bien, poco a poco, investigadoras como Barbara Rosenwein empiezan a realizar incursiones en la época. En consecuencia, y aunque a escala reducida, queremos arrojar algo de luz sobre la configuración emocional que promulgaban los textos de los moralistas en el XVI y su relación con las actitudes halladas en el teatro español de los Siglos de Oro.

Una justificación a esta falta de trabajos sobre este periodo puede encontrarse en que una de las primeras teorizaciones sobre afectos, la propuesta de una *emotionology* por parte del matrimonio Stearns, dejaba fuera de su rango de análisis una gran abundancia de material, pero, sobre todo, una época que no se ajustaba a la recomendación de buscar los relatos emocionales en manuales que no estuvieran dirigidos a un público culto, sino a la mayoría de la sociedad. En consecuencia, discursos tan divulgados como el del amor cortés, que prefiguraban un conjunto de prácticas emocionales muy claras para un sector de la sociedad, quedarían fuera del alcance de la emocionología (Rosenwein, 2002: 825), por lo que no sería posible realizar investigaciones con este enfoque hasta el siglo XVIII.

Cuando Rosenwein (2002) revista la historia de las emociones detecta que la definición de *emotionology* es insuficiente por ser demasiado restrictiva en determinados contextos. Concretamente se refiere a la idea de establecer los estándares emocionales de una sociedad fundamentándose en manuales de conducta no dirigidos a la élite, lo que implica que quede exento de análisis una gran cantidad de material⁵⁴, especialmente en periodos premodernos donde solo la élite o el clero tenía acceso a la educación y, por tanto, a la lectura. Por esta razón, nada en la época premoderna podría considerarse como tal pues «the fact is that no medievalist or pre-modernist is going to find the sorts of materials that will allow for the Stearnses call “genuine emotionology”, because emotionology by definition belongs to the modern period, when advice manuals for the middle classes began» (Rosenwein, 2002: 825).

La expresión *emotionology* podría calificarse como «a useful term with which to distinguish the collective emotional standars of a society from the emotional experiences of individuals and groups» (Stearns y Stearns, 1985: 813) cuya definición concreta sería la que sigue:

⁵⁴ Una muestra de lo anterior sería el amor cortés, que se excluiría de ser un *emotionology*, cuando se trata de una corriente sentimental que, aunque perteneciente a la ficción, caló en la sociedad en general, no solo en las capas más altas (Rosenwein, 2002: 825).

the attitudes or standards that a society, or a definable group within a society, maintains toward basic emotions and their appropriate expression; ways that institutions reflect and encourage these attitudes in human conduct, e.g., courtship practices as expressing the valuation of affect in marriage, or personnel workshops as reflecting the valuation of anger in job relationships (Stearns y Stearns, 1985: 813).

Los estudios sobre época premoderna, Edad Media, Renacimiento y Barroco, han comenzado a desarrollarse con éxito de forma más reciente. Así lo demuestra el monográfico coordinado por Susan Broomhall (2017), *Early Modern Emotions. An Introduction*, que recoge las contribuciones de numerosos especialistas sobre un amplio abanico de temas situados entre 1500 y 1800, y que elabora una completa introducción al estudio del periodo y a la propia metodología. En él se recogen algunos de los conceptos fundamentales a los que haremos referencia a lo largo de nuestro análisis, tales como *emotional community*, acuñado por Barbara Rosenwine, junto con los de *emotives* y *emotional regimes*, ambos términos propuestos por William Reddy, dos autores pioneros y referentes en el estudio del periodo premoderno desde la perspectiva de los afectos. Sin embargo, cabe enfatizar el carácter introductorio de la obra citada, pues dedica tan solo un breve espacio a cada uno de los temas, sin desarrollarlo por extenso, lo que nos lleva a insistir en el carácter todavía inicial del estudio de dicho periodo.

Un problema que debe resolver el investigador que quiere aplicar una teoría actual a un corpus tan alejado en el tiempo como el de la comedia barroca es que se enfrenta a anacronismos de todo tipo. Una dificultad que se manifiesta sobre todo en el plano lingüístico, pues la palabra emoción no aparece recogida en el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739), incluso más de un siglo después de que los textos que analizaremos fueran escritos, y todavía tardaría otros cien años más en ser recogida en un diccionario. El término exacto no se documenta lexicográficamente hasta 1843, en el *Usual* de la academia, y se hará con la siguiente definición: «agitación repentina del ánimo». Sin embargo, sí encontramos recogido otro término muy próximo, el de pasión (*passión*) tanto en el diccionario de Covarrubias (1611) como en el de *Autoridades*. Este primero recogerá el término tanto en el sentido de «animi perturbatione» como en el de «tomar pasión de alguna cosa, tener pesadumbre. Apassionarse, vale aficionarse» (*Covarrubias*). Estrechamente relacionada hallamos la definición de afecto: «propriamente es passion del anima, que redundando en la voz, la altera y causa en el cuerpo un particular movimiento, con que movemos a compasión y misericordia, a ira y

a venganza, a tristeza y alegría, cosa importante y necesaria en el orador» (*Covarrubias*). Una descripción, posteriormente tomada de manera casi literal por *Autoridades*, que incide en el lado fisiológico de la emoción, un aspecto relevante en cuanto a la manifestación pública de ciertos sentimientos o reacciones a estos.

Con todo, pese a no aparecer en los diccionarios, sí se halla en algunos vocabularios que traducen el vocablo emoción del castellano a otros idiomas como el francés, el italiano o el inglés, lo que demuestra no solo la existencia del término, sino que su significado era muy similar al actual dadas las traducciones que se aportan. Este es el caso de *emotion*, que encontramos en los vocabularios de Palet (1604) y Oudin (1607) que muestran las equivalencias castellano-francés, o el trilingüe de Vittori (1609), que recoge las correspondencias en francés e italiano.

Aunque tenemos en cuenta la existencia de esta variación léxica, para nuestro estudio utilizaremos los términos emoción, afecto y sentimiento indistintamente, pues están muy próximos semánticamente a pesar de presentar algunos matices diferentes y, de este modo, se evitan redundancias. Sin duda, los problemas de traducción de los vocablos junto con la variante de nomenclaturas según la escuela a la que pertenezca el estudio actual también suponen una importante decisión a la que enfrentarse. Así,

en español *afecto* (cariño) no significa lo mismo que *affect* en inglés, mientras que la traducción más exacta de la palabra inglesa *emotion* es «sentimiento», y «emoción» en español a menudo se acerca al inglés *excitement*. En contraste, el adjetivo *affective* sigue utilizándose en inglés como equivalente al adjetivo español «afectivo» (perteneciente o relativo a las emociones) (Fernández, Labanyi y Delgado, 2018: 15-16).

Estas palabras demuestran la complejidad que supone abordar la historia desde la perspectiva de las emociones ya desde la propia terminología, pues los equivalentes más orientativos son muchas veces falsos amigos, con traslaciones incompletas. Del mismo modo, antes de abordar nuestro análisis, cabe resolver no solo el hiperónimo sino también el campo léxico que construye el discurso afectivo del periodo que nos ocupa. En consecuencia, trataremos de establecer qué términos consideramos como emocionales y cuáles no. Todo ello se concretará a lo largo de este capítulo, y sentará las bases para los siguientes que conforman esta segunda parte del estudio introductorio a la obra, que se apoyarán, al menos en parte, en esta forma de análisis de los textos.

El siguiente apartado intenta desgranar los fundamentos de esta metodología de análisis y algunas de las líneas teóricas vigentes que han tenido mayor repercusión con la

finalidad de presentar el marco teórico para el estudio de la prosa moral que veremos en el sexto capítulo, donde nos aproximaremos al discurso emocional que la sociedad española de los siglos XVI y XVII construyó en torno al matrimonio y la mujer y cómo las comedias dialogan con él.

4.1. TEORÍA DE LOS AFECTOS: INTRODUCCIÓN A LA METODOLOGÍA

Al iniciar este capítulo señalábamos que el análisis de las emociones como construcción cultural se inicia con el trabajo del matrimonio Stearns sobre la *emotionology*. Del conjunto posterior de investigaciones se concluye que, históricamente, pueden distinguirse dos modelos diferentes de análisis de las emociones.

El primero de estos modelos es el llamado modelo «hidráulico», que entiende las emociones como fluidos que quieren salir al exterior. Se trata de un modelo emparentado con la teoría de los humores y las «*theories of energy*» (Rosenwein, 2002: 834) que las concebía como la liberación de sensaciones intensas o impulsos, además de considerarlas como categorías universales.

A esta concepción se opone el modelo no hidráulico, surgido a partir de los años 60, como una propuesta por parte del cognitivismo. Este concebía la emoción como un proceso consciente, derivado de un juicio y valoración de las señales para, después, pasar a la acción (Rosenwein, 2002: 834-836). Para el cognitivismo «*the physical and mental capacity to have emotions is universal, but the ways those emotions are themselves elicited, felt and expressed depend on cultural norms as well as individual proclivities*» (Rosenwein, 2002: 837). Años después, los constructivistas dirían que

emotions and their display are constructed, that is, formed and shaped, by the society in which they operate. [...] Emotions depend on language, cultural practices, expectations and moral beliefs. This means that every culture has its rules for feelings and behaviour; every culture thus exerts certain restraints while favouring certain forms of expressivity. There can be no «untrammelled» emotional expression in this non-hydraulic view of the emotions because emotions are not pressing to be set free (Rosenwein, 2002: 837)

Estas teorías niegan la *naturalidad* que durante siglos se había atribuido a la emoción, situándola como producto de una sociedad que moldea esta capacidad universal de tener emociones, de manera que existe un conjunto de sentimientos normativos, propiciando unos y rechazando otros a través de los textos y por medio de los discursos que la sociedad

produce. Un buen ejemplo de ello, que analizaremos después, son los manuales de conducta, tal la prosa didáctica dirigida al público femenino que proliferó durante el siglo XVI en España y en la que podemos encontrar que se describen las emociones y maneras de sentir adecuadas para la función que la mujer debía desempeñar en la comunidad: la de ser esposa.

En este contexto, los Stearns publicaron, en 1985, el artículo al que antes nos hemos referido, titulado «Emotionology: clarifying the History of Emotions and Emotional Standars». En él presentaban un nuevo concepto: *emotionology*, que daba pie a una propuesta teórica y metodológica novedosa, que supuso la apertura de un camino que seguirían un gran número de investigaciones, que llegan hasta la actualidad y que provocaron lo que se ha convenido en denominar como *giro afectivo*. A partir de los años 80 del siglo XX se aprecia un mayor interés en el aspecto emocional de la vida y en la historia de las emociones. Consecuentemente, se ha producido una proliferación de conceptos, por un lado, y el replanteamiento de algunas cuestiones iniciales, por el otro.

Uno de los modelos más destacables, aunque no sea el planteamiento que más éxito ha cosechado, es el de William Reddy, quien aborda el posible análisis de las emociones en la historia a partir de una genealogía de las diferentes perspectivas desde las que estas han sido estudiadas tradicionalmente, a saber, la psicología y la antropología, para terminar su exposición con un acercamiento a ellas desde la teoría de los actos de habla. Este autor ofrece el término *emotives*, un concepto que, según Rosewein: «subsume emotionology: whereas emotionology set standards only for other, the “you” of the advice manuals, emotives set standards for you, me, and them— the people involved in all emotive interactions» (2002: 837). Según Reddy, los *emotives* que inducen a una emoción pueden ser provocados por el propio sujeto (Reddy, 2001: 322) cuando busca autoconvencerse o si, al expresar algo de viva voz, reflexiona sobre ello. Se trata, como él mismo afirma, de un término similar a los *performatives* propios de los actos de habla, pues con ellos se hacen cosas en el mundo al hablar. En este sentido, la expresión de determinadas emociones puede provocar su sentimiento⁵⁵. Alrededor de ese concepto de

⁵⁵ «When one makes an emotion claim in the presence of another, one hears the words, one sees the other’s reception of the claim, one feels one’s face contracting in suggestive ways. These social and proprioceptive “inputs” create or alter activations, often in ways that confirm or enhance the state that is “described”. Emotives can thus be used as tools for arriving at desired states. However [...] Rather than confirming the state described, they may produce the opposite effect o no effect» (Reddy, 2001: 322).

emotives surgirá un completo campo semántico integrado por términos como *emotional liberty*, *emotional suffering*, *emotional effort*, *emotional refuge* y *emotional regime*.

Emotional regime se considera «the complex practices that stablish a set of emotional norms and that sanction those who break them» (Reddy, 2001: 323-324). La mayoría de autores incide en la importancia de detectar este conjunto de pautas sociales en los discursos de una época empleando este concepto de régimen emocional u otros equivalentes. Por ello, es ineludible conocer el relato emocional de referencia que servirá como marco para estudiar el teatro de los siglos XVI y XVII en su contexto.

Para Reddy, «communities systematically seek to train emotions, to idealize some, to condemn others. Emotions are subjected to normative judgments and those who achieve emotional ideals are admired and endowed with authority» (Reddy, 2001: 323). Debemos matizar aquí que el autor señala que las distintas comunidades entrenan las emociones, es decir que las moldean, pero, contrariamente a otros estudiosos (Ahmed, 2015), indica que no son completamente un constructo, sino que en ellas existe una parte biológica. Por consiguiente, al inicio de su estudio dirá que su intención es crear «a formal theory that establishes emotions as largely (but no entirely) learned» (Reddy, 2001: XI). Aunque deja un gran margen para las modificaciones culturales, las considera un hecho *biológico*.

A pesar del interés que este trabajo ha podido despertar y de la exhaustiva fundamentación de su propuesta, afirma Javier Moscoso que el término *emotivos* «no ha cuajado, pero esta ausencia no resta mérito a la propuesta» (Moscoso, 2015: 21) y es que, en esta misma dirección, referentes para la historia de las emociones como los Stearns y Rosenwein se refirieron a la «falta de aplicabilidad» (Moscoso, 2015: 23) de dicha propuesta, ya que parecía exclusivamente aplicable, y quizás ni siquiera eso, al ejemplo que el autor aporta en su libro.

Sin embargo, rescatamos una idea del planteamiento de Reddy que también recoge Moscoso y que consideramos esencial para nuestro análisis posterior. Nos referimos a la posibilidad de la navegación emocional: «justamente porque los estilos normativos no determinan por entero los estilos emocionales, los sentimientos pueden “navegarse”, en el sentido de permitir un espacio para la ruptura del régimen emocional hegemónico» (Moscoso, 2015: 22). De hecho, se trata de una idea central para el estudio de Reddy, titulado *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*. En

consecuencia, lo que este concepto implica es que en, una misma sociedad, pueden convivir individuos que transiten entre distintos espacios emocionales o, al menos, con cierta autonomía para ajustarse, o no, a las pautas dominantes.

Rosenwein concibe la emoción como construcción cultural, aprendida, no biológica, ni inherente al sujeto. Explica dicha afirmación desde la consideración de que la emoción y sus modos de expresión varían con el tiempo y se corresponden a un contexto determinado. Para exponer esta relación recupera el concepto de *emotional communities*⁵⁶, o comunidad emocional. La autora añade la importancia de ampliar la consideración al gesto⁵⁷, sin ceñirse únicamente a la expresión lingüística de la emoción que, especialmente en época premoderna, es menos abundante que en épocas contemporáneas. Un ejemplo de la importancia del gesto la veremos reflejada en los efectos fisiológicos de la emoción, tal el enrojecimiento como efecto de la vergüenza, que nos describen algunos de los textos de pedagogía femenina que analizaremos.

Con comunidad emocional se alude a los discursos que produce una sociedad en torno a las emociones, es decir, el modo en que esta reacciona ante determinadas circunstancias, qué se valora, qué se rechaza e, incluso, los lazos afectivos que se construyen entre conocidos (Rosenwein, 2006: 2). Esta categoría, que apuntaba en «Worrying about emotions» (Rosenwein, 2002), sería ampliada y aplicada de manera sistemática en *Emotional Communities in the Early Middle Ages* (2006), un referente para el estudio de los textos de la época premoderna. En este estudio, las definía como «groups in which people adhere to the same norms of emotional expression and value —or devalue— the same or related emotions. More than one emotional community may exist [...] contemporaneously, and these communities may change over time» (Rosenwein, 2006: 2). Años después, la autora abordaría la problemática que presenta esta metodología en «Problems and Methods in the History of Emotions» (Rosenwein, 2010), que servirá de referencia en nuestro análisis.

En su primer esbozo, Rosenwein (2002: 842) establecía que las comunidades emocionales son equivalentes a las comunidades sociales, con la diferencia de que en ellas se intenta descubrir los sistemas de sentimiento: qué considera cada una de estas

⁵⁶ Utilizado por primera vez por Max Weber (Delgado, Fernández, y Labanyi, 2018: 14) y, a su vez, derivará también del «textual communities» (Lynch, 2017: 4) de Brian Stock.

⁵⁷ Monique Scheer (2012) propone el concepto de *emotional practice*, del que revela que no es solo el movimiento automáticamente ejecutado por el cuerpo, sino los procesos internos de pensamiento aprendidos, culturalmente específicos, de los que este movimiento se acompaña.

comunidades como beneficioso o no, las valoraciones acerca de los sentimientos de los otros o los modos de expresión, por ejemplo, qué toleran o qué rechazan. Por ende, el objetivo de la autora sería conocer qué era emocionalmente imaginable, qué emociones eran normativas en una sociedad concreta y qué conceptos eran compatibles dentro de un mismo marco de referencia (Lynch, 2017: 3-4).

Por tanto, las *emotional communities* propuestas por Rosenwein se entienden como grupos sociales insertos en un contexto histórico concreto, es decir, un conjunto de individuos en un espacio y un tiempo determinados que construyen sus emociones de una manera determinada en relación con unas normas que la sociedad en que se insertan dicta. La autora explica las comunidades emocionales desde la idea del círculo, que puede coincidir con una determinada comunidad o constituir otras más pequeñas, en el interior o al margen del círculo o comunidad principal que lo engloba todo. Por tanto, en una misma sociedad generalmente existe un círculo, o marco de referencia, correspondiente a la actuación emocional normativa, y otros círculos sobre los que se operan distintas variaciones, que constituyen otros subgrupos que pueden intersectarse. La autora llega incluso a contemplar la existencia de grupos en comunidades aisladas, marginales respecto de esta normatividad.

También de la teoría de Rosenwein deviene una terminología propia. Así de las comunidades emocionales surgen los vocabularios emocionales, los estilos emocionales o la expresión emocional. Nos resulta especialmente interesante este último concepto, pues los modos de expresión de la emoción pueden verse como un lugar de análisis de la variación emocional a lo largo de la historia, ya que se modifican con el tiempo, mostrando los sentimientos de uno u otro modo según la época. Concluye la autora que, frente a la *gran narrativa* que ha considerado la historia de las emociones como el camino hacia un mayor autocontrol, esta debe buscar un enfoque que considere la implicación de los distintos elementos que conforman una comunidad emocional en su contexto y no solo el estudio de su represión.

Para la configuración de la noción de comunidad emocional propuesta por Rosenwein es central la idea de la existencia de comunidades textuales. Una serie de patrones de términos emocionales que se desprenden de los escritos dirigidos a un determinado grupo social, libros que proveen «intimate models of emotional behaviour and evaluation» (Lynch, 2017: 5), además de una serie de normas que regulan la

expresión emocional. Estas características las encontramos manifiestamente en los textos de los moralistas y es en ellos donde trataremos de hallar qué discurso emocional se propone para la mujer y qué imagen construyen en este sentido en torno a la institución del matrimonio y el sentimiento amoroso.

Esta concepción de las comunidades como círculos resulta altamente productiva cuando se pone en contacto con la teoría de la performatividad de Erving Goffman (1959), pues los individuos pertenecientes a una sociedad pueden transitar entre comunidades o círculos, interpretando en cada uno de ellos el papel que correspondería a dicho contexto. Se trata, por tanto, de una concepción teatral de la presentación de uno mismo ante los demás. La teoría de la performatividad⁵⁸ es un aporte relevante para el análisis de las emociones en el contexto del siglo XVI y XVII, dada la importancia del gesto antes mencionada. No se trata de una línea de estudio exclusivamente centrada en la *affect theory* y los estudios culturales como las anteriores, sino que proviene de la pragmática. Sin embargo, su interpretación de las interacciones comunicativas a partir de la teoría de los actos de habla es muy atractiva ya que propone que los sujetos pueden llevar a cabo una *performance* o representación en su comportamiento social. En consecuencia, los individuos adecuan su interacción a la situación concreta en que se encuentra.

Un comportamiento variable que puede vincularse a los distintos círculos o comunidades emocionales entre los que el sujeto transita, adaptándose a cada una de ellas según le convenga. Dado un contexto determinado, existen unas normas sobre qué se considera correcto en el vestir, el hablar e, incluso, en los movimientos, lo que incluye también la expresión de las emociones. Por tanto, cada una de las situaciones a las que se enfrenta el sujeto requiere una identidad social concreta que se adapte al contexto. Una de las principales aportaciones de la teoría de la performatividad al estudio de las emociones es la idea de que no se puede sentir lo que otros sienten, sino solamente asistir a la representación de esas emociones en el presente. Por consiguiente, se produce una

⁵⁸ Judith Butler ha desarrollado su investigación en torno al género desde su entendimiento de este como performativo. Así, el género puede entenderse como un elemento performativo debido a que se construye bajo el efecto de un régimen regulador que prescribe las diferencias entre géneros. Sobre esto, la autora dirá: «En este sentido, *género* no es un sustantivo ni tampoco es una serie de atributos vagos, porque hemos visto que el efecto sustantivo del género se produce sustantivamente y es impuesto por las prácticas reglamentadoras de la coherencia de género [...]. En este sentido, el género siempre es un hacer» (Butler, 2001: 58). Desde esta concepción, resulta fácil entender cómo los discursos reguladores de las emociones son en muchos casos los mismos que regulan qué emociones corresponden a un género concreto, pues los textos morales describen cómo es la mujer perfecta y qué sentimientos le pertenecen.

distinción entre la representación y la experiencia (en primera persona) en la investigación de las fuentes históricas (Barclay, 2017: 16).

Sara Ahmed también orienta su investigación siguiendo el camino de «sociólogos y antropólogos que han argumentado que las emociones no deberían considerarse estados psicológicos, sino prácticas culturales y sociales (Lutz y Abu-Lughod 1990; White 1993: 29; Rosaldo 1984: 138, 141; Hochschild 1983: 5; Kemper 1978: 1; Katz 1999: 2; Williams 2001: 73; Collins 1990: 27)» (Ahmed, 2015: 32). En su epílogo, la autora afirma que su intención en *La política cultural de las emociones* no es analizar el funcionamiento de las emociones, sino centrarse en ellas «para explicar la manera en la que se reproducen los mundos; en particular, quería reflexionar sobre cómo las normas sociales se tornan afectivas a lo largo del tiempo» (Ahmed, 2015: 306).

El modelo emocional que propone Ahmed no encaja con el tradicional modelo de adentro hacia afuera, que entiende que la emoción ocurre primero en el interior de la mente para después exteriorizarse, sino que se invierte y propone un movimiento de fuera hacia adentro. Esto se debe a que parte de la idea de que la colectividad tiene unos sentimientos que se implantan en el individuo hasta que llega a sentirlos como suyos. En consecuencia, la publicación de libros que aportan modelos íntimos de comportamiento emocional⁵⁹ podría ligarse a esta concepción de que las ideas de la colectividad acaban calando en el individuo, pues su difusión pública puede condicionar el comportamiento sentimental de sus lectores potenciales cuando dichas ideas son aceptadas.

A pesar de situar el estudio en el presente, Ahmed somete a prueba su teoría al cotejar la histórica suposición de una debilidad femenina natural por la que la mujer sería pasiva y emotiva, atributos socialmente considerados como negativos, y el modo en que paralelamente se construyen discursos sobre la nación como blanda, a la que se le atribuyen características femeninas. Tal cotejo ayuda a entender la construcción

⁵⁹ Un ejemplo de cómo determinados textos pueden regular el comportamiento emocional del individuo nos lo aporta Elena Carrera en «*Pasión and afición* in Teresa of Avila and Francisco de Osuna» (Carrera, 2007). En él analiza cómo la santa expresa en sus escritos su emoción religiosa a través de la práctica del recogimiento, siguiendo un proceso que viene determinado por sus lecturas del *Tercer abecedario espiritual* de Francisco de Osuna, a través del cual aprendió a meditar o recogerse. En el análisis, la autora afirma que, en la práctica del recogimiento individual, no se espera que los practicantes controlen sus pasiones reprimiéndolas, sino «by stimulating the expression of valid forms of emotion such as tears of repentance and of unfulfilled spiritual desire» (Carrera, 2007: 187). Por tanto, si existen unas formas válidas de expresión emocional religiosa, también habrá otras que se les opongan y no sean normativas.

eminentemente negativa que se ha hecho a lo largo de los siglos de la figura de la mujer respecto a la emoción:

Ser pasiva quiere decir que se actúa en nuestro nombre, como una negación que ya se siente como un sufrimiento. El temor a la pasividad está ligado al temor de la emotividad, en donde la debilidad se define en términos de una tendencia a ser moldeada por otros [...] la «emoción» ha sido considerada «inferior» a las facultades del pensamiento y la razón. Ser emotiva quiere decir que el propio juicio se ve afectado: significa ser reactiva y no activa, dependiente en vez de autónoma. [...] la subordinación de las emociones también funciona para subordinar lo femenino y el cuerpo (Spelman 1989; Jaggar 1996). Las emociones están vinculadas a las mujeres, a quienes se representa como «más cercanas» a la naturaleza, gobernadas por los apetitos, y menos capaces de trascender el cuerpo a través del pensamiento, la voluntad y el juicio (Ahmed, 2015: 22).

Ahmed pretende analizar «las relaciones para crear otredad a través de las emociones; por ejemplo, la creación de la otredad cuando se atribuyen sentimientos a otros, o cuando se transforma a otros en objetos de sentimiento» (Ahmed, 2015: 21). Un procedimiento que podemos observar al abordar la prosa didáctica renacentista, en cuyos manuales dirigidos a mujeres estas son representadas como un otro débil y sentimental, incapaz de dominar sus apetitos y pasiones frente a la fortaleza propia del hombre, que lo dota de cierta bula en su comportamiento y, simultáneamente, justifica el *imperativo* de ser más estrictos con las mujeres. Correlativamente, veremos de qué modo algunos autores utilizan de manera opuesta los adjetivos *varonil* y *femenil*, no solo con la intención de destacar que unos comportamientos concretos corresponden a un género determinado, sino por las oposiciones que entre ellos se dan según a quien se aplique. Mientras *varonil* puede llegar a suponer un halago, *femenil* se construye siempre como crítica y marca de debilidad. Así lo veíamos al analizar el personaje de Fenisa en el capítulo segundo, pues la protagonista es calificada de manera halagüeña como varonil.

La afirmación de que existen jerarquías entre las emociones resulta muy sugerente, pues que algunas se perciban como preferibles a otras puede aportar detalles relevantes sobre cómo construimos al otro, pues aquellos que expresen emociones que queden en la parte más baja de la jerarquía recibirán peor consideración por el resto de la sociedad que quienes ostenten una emotividad fundada en sentimientos mejor valorados. La jerarquización de emociones confirmaría para Ahmed que en la historia de la evolución

ha triunfado el poder de controlar⁶⁰ y utilizar las emociones pertinentes en el momento oportuno (Ahmed, 2015: 23).

Esta revisión de la cuestión constata, por un lado, la escasez de trabajos en *affect theory* que pongan el foco en un periodo anterior al siglo XIX principalmente por dos motivos. El primero de ellos es la definición excesivamente reductista que los Stearns aportaba de *emocionología*, pues dejaba fuera una gran cantidad de material que podía ser adecuado para el estudio de determinados periodos y que de este modo quedaba invalidado. El segundo, es la dificultad de determinar a partir de qué vocabulario o expresiones lingüísticas se puede realizar el análisis, un problema que se hace cada vez más complejo conforme retrocedemos en el tiempo⁶¹.

Por esta razón, el siguiente apartado tiene como fin clarificar qué términos emocionales podemos tomar en consideración en la producción escrita de la época, sobre todo en relación con otros escritos de carácter más filosófico que reflexionan en torno a la noción de afecto o, más concretamente, el de pasión.

4.2. VOCABULARIO EMOCIONAL EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

Más arriba señalábamos la dificultad que supone el estudio de las emociones⁶² en un periodo en que la palabra emoción no gozaba todavía de una difusión muy amplia. Sin embargo, Rosenwein (2006; 2010) propone como método de estudio, además de la problematización de los términos emocionales, la consulta de textos teóricos sobre emociones de la misma época a analizar. A través de ellos podemos conocer con mayor precisión cómo entendían los afectos y qué se consideraban como tales.

La búsqueda de una definición concreta o de una lista cerrada puede resultar abrumadora y desbordar los límites de cualquier investigación cuya meta no sea esta misma definición. Así lo indica Rosenwein (2006), para quien existen tantas

⁶⁰ Una afirmación que no contradice la de Rosenwein acerca de cómo la consideración de que la historia de las emociones es una historia de represión es errónea, sino que Ahmed se refiere a la capacidad de saber manejar las emociones en cada caso.

⁶¹ En este sentido, se ha publicado muy recientemente *Before emotion: The Language of Feeling, 400-1800* (Feros, Champions y Essary, 2019), una obra que recopila ensayos de diversos autores en busca de un análisis del vocabulario afectivo empleado en la Edad Media y el periodo pre-moderno, pues apunta a la necesidad de poner el foco en dicho periodo dada la menor atención dedicada a la terminología emocional de este periodo frente al clásico o *late-modern*.

⁶² Para facilitar el estudio y evitar repeticiones utilizamos como sinónimos los conceptos de afectos, pasiones, sentimientos y emociones. En caso de emplearlos con otro significado se hace constar en el texto.

clasificaciones como teorías y teóricos. No obstante, la autora recopiló en largas listas terminológicas los conceptos vigentes en cada época, en su mayoría en latín, y su posible equivalente al inglés. Una labor con la que demostró la pluralidad de clasificaciones y términos que pueden incluirse bajo el membrete de emoción o palabras de expresión emocional, además de la dificultad que implica trasladar los términos de unos idiomas a otros. Un problema que ilustra con el término amor: «Love was a particularly difficult term for any Christian translator because of its association to both high virtue (love of God and neighbour) and low vice (love of self)» (Rosenwein, 2006: 45). Una doble concepción que se mantiene aún en los siglos XVI-XVII, y que condiciona el modo de entender este sentimiento.

Al respecto de estos problemas, señala la autora que un gran número de investigadores habla con gran seguridad acerca de qué palabras pertenecen a la categoría de emociones, sin embargo, no existe un acuerdo tácito sobre qué términos pueden entrar en esta categoría ni tampoco son muchos los investigadores que coinciden en una lista básica similar. Así, aunque observa un amplio desacuerdo en las definiciones modernas asevera a la luz de los vocablos recogidos, que sucedía del mismo modo en el mundo antiguo y premoderno (Rosenwein, 2006: 55). En consecuencia, concluye el capítulo dedicado a establecer un posible lexicón emocional para la Edad Media afirmando que la posibilidad de incurrir en anacronismos no debería preocupar más de lo necesario, pues «all were different from their manifestations today, but in every case the historian can have fair hopes of entering sympathetically into a mind-set that is not entirely foreign to her own. Western emotions have persisted over the long haul» (Rosenwein, 2006: 55-56).

La variación diacrónica es, por tanto, uno de los principales problemas a tener en cuenta. La evolución en el significado de los términos implica que, por ejemplo, la concepción actual de la noción de felicidad se aparte o difiera de su significado medieval o renacentista. Sin embargo, como apunta la autora, aunque debemos tomarlo en consideración, no es tanta la distancia que separa los términos premodernos de los modernos. Aun cuando una perspectiva diacrónica que recoja estas variaciones entre la terminología de la época y las definiciones y lexicones actuales pueda ser enriquecedora, ya que esto constituye una evidencia más del carácter de construcción cultural que tiene la emoción, no es necesario concentrar los esfuerzos en distinguir los más mínimos matices, sino en localizar aquellos cambios y evoluciones más notables.

Las pasiones del alma (1649) de Descartes, última de las obras del filósofo francés, podría ser un referente adecuado⁶³ para contextualizar la prosa didáctica del XVI. Un ensayo dedicado por completo a desgranar cuáles son las pasiones⁶⁴ del alma básicas y las que se derivan de ellas, con descripciones analíticas de cada una. Una tarea que no es meramente descriptiva, sino que el filósofo elabora una interesante reflexión acerca de la relación de las pasiones con la virtud, materia que nos interesa particularmente al abordar el contexto emocional a través de la prosa moral renacentista y barroca.

La contraposición de las corrientes neoestoica y jansenista marcó en buena medida la concepción que se tenía de las pasiones. Mientras los primeros veían en ellas un camino hacia la virtud, siempre y cuando estuvieran guiadas por la razón, los jansenistas las percibían como un reflejo del ser humano como pecador. Además, frente a la opinión más comedida de los neoestoicos, existía una separación entre su visión y la de la iglesia, al igual que se daba una contraposición de la pasión frente al ideal clásico del sabio imperturbable. Y en medio, se manifestaba un amplio grupo de autores que no veía la pasión como diametralmente opuesta a la razón (Martínez, 2006: XLII-XLIII).

Ya Descartes dedicó un artículo entero de su ensayo a probar por qué su enumeración no es la habitual, lo que corrobora la inestabilidad terminológica que estamos apuntando a lo largo de este capítulo. «Artículo LXVIII. Por qué esta enumeración de las pasiones es diferente de la comúnmente admitida». En él justifica por qué elabora una propuesta distinta, por ejemplo, a la de la *Suma teológica* de Aquino y su distinción entre concupiscible e irascible, con subtipos en cada una de ellas. Descartes afirmará:

puesto que yo no advierto en el alma ninguna distinción de partes, como he dicho antes, creo que eso no significa otra cosa, sino que tiene dos facultades, una la de desear, otra la de enfadarse [...] no veo por qué han querido relacionarlas todas con la concupiscencia o con la ira. Además de que su enumeración no comprende todas las pasiones fundamentales, como yo creo que hace esta. Hablo solamente de las fundamentales, porque aún se podrían distinguir muchas otras secundarias, cuyo número es indefinido (Descartes, 2006: 142).

⁶³ Podríamos tener en cuenta, aunque no lo haremos, el problema que puede suponer la traducción, pues el filósofo escribía en francés y manejamos una edición española. Sin embargo, igualmente analizaremos el discurso de diversos moralistas que escriben en español, pero también autores cuya obra manejamos desde una traducción, como en el caso de Vives o Erasmo.

⁶⁴ Este término, el de pasión, fue el que se empleó aproximadamente hasta 1800 como equivalente de emoción.

En la actualidad, uno de los inventarios de pasiones más extendidos es el de Paul Ekman, quien en 1971 aisló seis emociones que consideraba como básicas o universales: felicidad, tristeza, miedo, asco, ira y sorpresa. Una lista que ha matizado y ampliado tras investigaciones posteriores sobre patrones neuronales que le condujeron en 1994 a postular la existencia de diecisiete emociones básicas: divertimento, ira, temor, desprecio, contentamiento, asco, vergüenza (*embarrassment*), entusiasmo, miedo, culpa, interés, orgullo en lo logrado, alivio, tristeza, satisfacción, placer sensorial y vergüenza (*shame*). Ambas listas encuentran, al igual que había constatado Rosenwein con otros autores, cierta correspondencia en la catalogación cartesiana propuesta en *Las pasiones del alma*.

Igualmente, Antonio Damasio⁶⁵ propone una teoría que divide las emociones en dos tipos. Por un lado, las cinco que él expone como básicas universales: felicidad, tristeza, ira, miedo y asco. Por el otro, sus variantes, a las que denomina emociones universales sutiles. Son los casos del éxtasis, la euforia, la nostalgia, la timidez, el remordimiento o la vergüenza entre otros. Sin embargo, no aporta una lista cerrada de estas últimas, que debemos, por tanto, intuir. Según Damasio, esta «variedad de sentimientos es modulada por la experiencia cuando matices más sutiles del estado cognitivo se conectan a variaciones más sutiles del estado emocional del cuerpo. Lo que nos permite experimentar matices» (Damasio, 2013: 213). Un campo léxico emocional más extenso que el de las pasiones básicas supone ampliar las posibilidades de análisis, pues permite un examen más preciso de los textos que nos ocupan, ya que se expande el vocabulario de referencia. La expresión emocional no siempre se produce a partir de estos términos que se han considerado como básicos o universales, sino que suele efectuarse con matices. Del mismo modo que Descartes indicaba, como hemos visto en la cita anterior, que las pasiones secundarias tienen un número indefinido.

En la siguiente página se presenta una tabla comparativa de los tres modelos aquí explicados, el cartesiano —pasiones básicas y pasiones derivadas—, el de Paul Ekman —pasiones universales y su versión extendida— y el de Antonio Damasio —pasiones básicas universales y universales sutiles—:

⁶⁵ En los últimos tiempos la teoría cartesiana que separa cuerpo y mente de manera absoluta ha sido puesta en cuestión. Un buen ejemplo de ello son las teorías de António Damásio (2013), quien trata en su obra *El error de Descartes* cómo este filósofo incurrió en el *error* de considerar cuerpo y mente como dos partes totalmente independientes.

DESCARTES		EKMAN		DAMASIO	
BÁSICAS	DERIVADAS	UNIVERSALES	EXTENDIDA	BÁSICAS UNIVERSALES	UNIVERSALES SUTILES
Admiración	Menosprecio, aprecio, humildad, orgullo, veneración, desdén y generosidad	Felicidad	divertimiento ira temor desprecio	Felicidad	Éxtasis, euforia, nostalgia, timidez, remordimiento, vergüenza ...
Amor	Afecto, amistad, devoción, agrado	Sorpresa	contentamiento asco		
Odio	Horror	Ira	vergüenza	Ira	
Deseo	Esperanza, temor, seguridad, desesperación, celos, irresolución, audacia, emulación, cobardía, valentía, miedo.	Asco	(<i>embarrasment</i>) entusiasmo miedo culpa interés	Asco	
Gozo	Burla, autosatisfacción, estima, gratitud, gloria, alegría	Miedo	orgullo en lo logrado alivio tristeza	Miedo	
Tristeza	Remordimiento, envidia, piedad, arrepentimiento, indignación, ira, vergüenza, hastío, pesar.	Tristeza	satisfacción placer sensorial vergüenza (<i>shame</i>)	Tristeza	

Ninguna de las tres propuestas coincide completamente en cuáles pueden ser las emociones básicas salvo en el caso de la tristeza. Por su parte, las coincidencias entre las listas básicas de Ekman y Damasio no son de extrañar dado que ambas son teorías recientemente desarrolladas. Por el contrario, entre estas y la cartesiana median casi cuatro siglos. No obstante, tanto si tomamos la propuesta ampliada de Ekman como la reducida, podemos observar que, pese a la falta de acuerdo general, sí existe una afinidad entre ellas, sean básicas o matices: el temor, la ira, la sorpresa, incluso la felicidad o la alegría son parte de los sistemas que hemos tomado como muestra, sea de manera principal o secundaria.

De este modo, podemos concluir que en la investigación literaria que desde la perspectiva de los afectos en este periodo nos movemos en un terreno inestable terminológicamente, lo que nos lleva a la necesidad de establecer un léxico propio de análisis. Esta exigencia tiene el riesgo de acabar conduciendo a un esquema autorreferencial, que supla exclusivamente las necesidades de un trabajo concreto como se le ha criticado a Reddy, lo que supondría un obstáculo para que esta investigación sea provechosa para trabajos venideros. Sin embargo, y pese a ser conscientes de esto, nuestra intención es la de aportar una propuesta de análisis provisional lo más abarcadora posible, que sirva como punto de partida, siendo conscientes de que puede y debe ampliarse, pero también con la voluntad de que pueda servir para otros análisis de textos distintos a los que nos ocuparán en los siguientes capítulos.

4.3. LA TEORÍA DE LOS AFECTOS Y EL TEATRO

La relación entre teatro y emoción resulta más que evidente en el nivel de la representación y su efecto sobre el público. Pero lo que verdaderamente concierne a nuestro estudio es el modo en que aparecen las emociones en los textos teatrales y las actitudes que hacia ellas se construyen.

El teatro, insisten Erin Hurley en *Theatre & feeling*, y Anne Bogart (Bogart y Hurley, 2010) en el prefacio a este, es una máquina de transmitir emociones, un artefacto sentimental. A pesar de esto, es un género apenas estudiado desde la perspectiva afectiva

y emocional si tenemos en cuenta el bajo número de trabajos que versan sobre el tema, y la poca difusión en el ámbito del hispanismo sobre el teatro de los siglos XVI y XVII⁶⁶.

Por el contrario, el teatro anglosajón, sobre todo en el caso de William Shakespeare, sí ha recibido cierta atención⁶⁷, pues se encuentran con facilidad estudios que, de manera más o menos directa, tienen como centro al autor inglés. Podría decirse que la mayoría de estudios que tienen como objetivo el estudio de los afectos en el teatro han encontrado un filón en la producción del bardo.

El teatro posee un enorme potencial en cuanto al análisis de los discursos emocionales que produce, y así lo evidencia que se le dediquen hasta cuatro apartados en el volumen de Broomhall (2017) al que nos hemos referido antes. Una aproximación al estudio de las emociones que se aborda desde diferentes perspectivas, pues se incluye en dos secciones independientes del libro.

El capítulo «III.2 *Drama*» forma parte del apartado⁶⁸ «Sources and methodologies for early modern emotions», y sitúa el teatro entre las fuentes disponibles para el estudio de las emociones en el Renacimiento y Barroco, ya que este se concentra más que cualquier otro género en «the communication of emotional states» (Prince, 2016: 92), coincidiendo con la opinión antes expresada por Hurley y Boggart.

«At times, early modern drama might even be considered meta-emotional, preoccupied not only with exploring specific emotions but also with understanding their very nature» (Prince, 2017: 92) y coherentemente, la comedia nueva tiene en cuenta las emociones en toda su complejidad, como fácilmente observamos en los versos de Lope de Vega en su *Arte nuevo de hazer comedias* que analizaremos a continuación, donde el dramaturgo hará referencia a la posición que los sentimientos ocupan en sus producciones.

⁶⁶ Hallamos algunos trabajos como el de Chouza Calo (2013) si bien se centra exclusivamente en la representación de los celos en la obra lopesca.

⁶⁷ Existe un número importante de publicaciones que o bien toman como referencia el contexto y las obras del bardo como sucede en *The Reformation of Emotion in the Age of Shakespeare* (Mullaney, 2015) o «Rereading Emotion and Affect in Shakespeare's *Antony and Cleopatra*» (Singh, 2015); O bien toman la figura del autor como marco temporal *The Renaissance of Emotion: Understanding affect in Shakespeare and his contemporaries* (Meek y Sullivan, 2015), *Shakespeare's Brain: Reading with Cognitive Theory* (Crane, 2010).

⁶⁸ El segundo de los apartados dedicados al teatro, «IV. 16 *Theatre and stage*», se centra en el espacio propiamente dicho. Al referirse al lugar de la representación no se centra solo en la posible emocionalidad del texto, sino en los elementos parateatrales de la puesta en escena como el decorado o el uso de recursos sonoros, cuya finalidad puede ser la de guiar al espectador hacia la emoción deseada bien por el dramaturgo, bien por el director.

Tan importante es la posición de la emoción en el teatro que, según la autora, «recent work on the emotions in early modern drama has begun to contend that certain playwrights have a signature emotional style, something that is certainly discernible in Lope de Vega's characteristic genre-bending» (Broomhall, 2017: 93). No obstante la referencia al dramaturgo español, toma a Shakespeare como su referente central para el análisis, pues considera al autor un gran conocedor de las emociones tanto de sus personajes como de su público. Explica cómo el escritor inglés emplea las emociones en sus obras de una manera especialmente compleja y sugiere la posibilidad de que distintos dramaturgos ingleses, como Ben Jonson o John Lyly, posean estilos emocionales distintivos (Broomhall, 2017: 92). Consecuentemente, el modo en que cada dramaturgo, lugar y periodo haga uso de las emociones puede constituir un elemento distintivo más que homogeneizador en el contexto del teatro de los siglos XVI y XVII (Broomhall, 2017: 93) por lo que merece la pena prestarle atención. De ser así, se abriría un ancho campo de estudio en el ámbito de la comedia barroca todavía por explorar, el de los estilos emocionales que empleaban los autores de comedias, tanto en la elaboración de los personajes como en la busca de provocar determinados sentimientos en su público.

Cuando Lope escribe el *Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo*, teoriza la nueva fórmula teatral que él mismo venía empleando desde hacía años. En estos conocidos versos afirma que le piden un «arte de hacer comedias en España,/ donde cuanto se escribe es contra el arte;/ y que decir cómo serán ahora/ contra el antiguo, y que en razón se funda,/ es pedir parecer a mi experiencia» (vv.134-138). Se dispone, pues, a explicar la comedia nueva según su *experiencia*, considerando todos y cada uno de los aspectos de una obra teatral, incluidos aquellos que nos aportarán la clave para interpretar su concepción de las emociones o, incluso, para acercarnos a ese *estilo emocional* al que nos referíamos.

Desde la duración de la comedia, y su división en tres actos, hasta el lenguaje con que deben singularizarse los personajes, Lope no deja ningún cabo suelto. Las emociones ocupan un lugar propio, y el Fénix apuntará: «describa los amantes con afectos/ que muevan con extremo a quien escucha» (vv. 272-273). En la escritura hay, pues, una intención clara de creación de unos determinados efectos emocionales sobre el público, que se proyectará directamente en los parlamentos y acciones de los personajes, incluyendo el vocabulario empleado.

Unos cincuenta versos después, vuelve de nuevo sobre la cuestión de los afectos, y sobre sus efectos en los espectadores:

Los casos de la honra son mejores
porque mueven con fuerza a toda gente,
con ellos las acciones virtuosas,
que la virtud es dondequiera amada;
pues que vemos, si acaso un recitante
hace un traidor, es tan odioso a todos
que lo que va a comprar no se lo venden,
y huye el vulgo de él cuando le encuentra;
y si es leal, le prestan y convidan,
y hasta los principales le honran y aman,
le buscan, le regalan y le aclaman (Vega, 2006: vv. 327-337).

Si en los versos anteriores el autor establecía que para dar verosimilitud a los amantes estos debían describirse con los afectos que les son propios para mover, es decir, causar sentimiento en aquellos que asisten a la representación, estos endecasílabos expresan las consecuencias concretas que dicho trabajo de las emociones al construir los personajes tiene sobre el público. Se despiertan en él pasiones y emociones tan intensas que creen ver al personaje en el actor y lo confunden fuera de las tablas.

Un pensamiento medular para este estudio, pues nuestro objetivo es observar cómo la comedia se relaciona con el discurso afectivo dominante en la sociedad. Lope era consciente de la relación entre el teatro y la emoción y conocía los resortes que debía disparar para crear los efectos deseados en su público.

Erin Hurley incide en esta confusión entre lo real y lo ficticio como ya hiciera Lope: «the strangeness of having *real* emotional responses to what are usually *unreal* (that is, fictional) situations and characters on stage» (Bogart y Hurley, 2010: 7). Un aspecto, el de la recepción, que puede abrir muchas posibilidades relacionando texto, actor y espectador, pero que por el momento queda pendiente para otra ocasión, pues no es este nuestro objeto de estudio. Sin embargo, creemos ineludible referirnos a dicha posibilidad. El teatro se actualiza en cada representación y cobra sentido en cada una de ellas; y que tanto Lope de Vega, como teóricos y estudiosos posteriores, hagan referencia a los sentimientos que el teatro provoca en sus espectadores nos da la medida de la relevancia

que tiene este hecho. Seguramente, una buena fuente de estudio para ello sería el análisis de diarios personales o crónicas de fiestas y representaciones.

Esto reafirma que, «[t]heatre is an affect machine [...] over the past two millennia, theatre professionals have developed an arsenal of theatrical effects to display, create, and incite feeling in the theatre» (Bogart y Hurley, 2010: 9). La conexión entre teatro y emoción se da ya en la *Poética* de Aristóteles, al tratar la catarsis como uno de los efectos de la tragedia. Según el *DRAE*, catarsis es el «efecto purificador y liberador que causa la tragedia en los espectadores suscitando la compasión, el horror y otras emociones». Para que esto suceda, es necesario que la tragedia sea verosímil, pues de otro modo el espectador no podrá sentirse identificado ni, en consecuencia, alcanzar la comunión purificadora con los sentimientos de la obra al liberarse de sus propias emociones negativas. Esta concepción dota a la tragedia de una función específica en el plano emocional.

Lope encierra «los preceptos con seis llaves» (v. 41) y saca a los clásicos de su estudio, pero su conocimiento de estos es evidente. Si bien crea una comedia nueva, no se olvida realmente del antiguo arte, ni de sus consejos sobre la traslación de las emociones a las tablas. Volviendo a los pasajes citados más arriba, el dramaturgo tiene muy en cuenta a los espectadores, sobre los que insiste a lo largo del tratado, y en referencia a ellos emplea un término concreto: mover.

Conviene detenernos brevemente en la etimología del vocablo emoción, que proviene del latín *emotio*, palabra derivada a su vez del verbo *emovere* formada por la raíz *e-* (de, hacia fuera) y la palabra *movere*, mover. En consecuencia, el término empleado por Lope está vinculado directamente con el de emoción. Mover, pues, significa que «metaphóricamente vale dar motivo para alguna cosa, persuadir, inducir o incitar a ella. Y por extensión se dice de los afectos del ánimo, que inclinan o persuaden a hacer alguna cosa» (*Autoridades*), y se relaciona también con conmover, igualmente emparentado con emocionar, y cuya definición nos lleva a otros términos observable en los textos de la época en relación con las pasiones o los afectos: «perturbar, inquietar, mover o alterar» (*Autoridades*).

Afirma Maravall que

frente a su destinatario, la cultura barroca se propone moverlo. [...] Uno de los recursos de que se vale para alcanzar tales objetivos [...] consiste en introducir o implicar y, en cierto modo, hacer partícipe de la obra al mismo espectador [...], a este individuo con

quien el siglo XVII se enfrenta hay que moverlo desde dentro. El «mover o admiración» es lo que busca el arte según López Pinciano (Maravall, 1975: 167).

Este fin se consigue a través de la llamada a las pasiones: «el Barroco procura conmover e impresionar, directa o inmediatamente, acudiendo a una intervención eficaz sobre el resorte de las pasiones. [...] Hay que mover al hombre, actuando calculadamente sobre los resortes extrarracionales de sus fuerzas afectivas» (Maravall, 1975: 168). Estas afirmaciones refutan el interés que tiene el estudio del tratamiento que reciben las pasiones o emociones dentro del teatro del siglo XVII español, pues las emociones que las obras provocan sobre el público puede que estén dirigidas a incitar en este una serie de reflexiones o actitudes hacia la sociedad. Sin embargo, limitaremos nuestro análisis al nivel discursivo, tomando la obra teatral como texto literario, sin tener en cuenta la puesta en escena de la misma. Una investigación solvente que quisiera recoger este aspecto debería bucear entre testimonios, eminentemente en primera persona, de representaciones o incluso en los efectos que las obras del Siglo de Oro producen, por ejemplo, en el público actual.

Hurley (2010) apunta hacia uno de los aspectos que se desarrollarán en esta tesis: «Theatre's emotional labour⁶⁹ also performs social work; by this I mean that via emotional labour, theatre intervenes in how we as a society come to understand ourselves, our values, and our social world» (2010: 10). Podemos asociar esta concepción del teatro con los conceptos de comunidad emocional y de comunidad textual antes presentados, pues a través del teatro pueden llegar a entenderse y establecerse las emociones constituyentes de determinadas comunidades de las que el texto teatral puede formar parte integrándose, perteneciendo al círculo marco, o bien creando comunidades subalternas, marginales o que representen los deseos de una sociedad —o del dramaturgo— frente a las normas establecidas.

En suma, el propósito de este capítulo era no solo presentar un estado de la cuestión acerca de los estudios teatrales desde la perspectiva de la *affect theory*, todavía muy poco desarrollada en el ámbito del hispanismo teatral áureo. También esclarecer las líneas metodológicas en que se apoyará el análisis y estudio de la obra en su contexto

⁶⁹ Hurley propone el término *feeling-labour* como «the work theatre does in making, managing, and moving feeling in all its types (affect, emotions, moods, sensations) in a publicly observable display that is sold to an audience for a wage» (2010: 9).

sociocultural y literario, junto con la terminología y los aspectos más relevantes a tener en cuenta, sin perder de vista la estrecha relación que mantienen emoción y teatro.

De los planteamientos teóricos presentados hasta el momento, consideramos que la concepción de comunidad emocional puede ser la que mejor se aplique tanto al discurso difundido por la preceptiva didáctica como a los sentimientos que el teatro pone en escena y las actitudes que construye ante el discurso normativo (a favor, en contra o indiferente). Otros conceptos relevantes presentados a lo largo de este apartado y que se emplearán en esta investigación son los de navegación emocional y régimen emocional en contacto con el de comunidad emocional.

Se ha constatado la necesidad de conocer qué vocabulario afectivo puede entrar en juego en las producciones literarias y discursivas del periodo tomando como referencia *Las pasiones del alma* de Descartes, si bien en diálogo con otras teorías actuales. Llegamos a la conclusión de que cada teoría aporta su propio listado de emociones, principales y secundarias, por lo que es tarea del investigador determinar qué vocablos le son útiles para su interés particular. Por consiguiente, hemos resuelto utilizar una concepción flexible de las emociones teniendo como guía los referentes presentados. Aunque los tengamos presentes, no seguiremos los listados de emociones básicas o universales, sino que los tomaremos en conjunto con sus versiones extendidas. Estas incluyen emociones derivadas o secundarias, más útiles para un análisis como el nuestro pues más que la emoción *pura*, en la mayoría de textos encontramos un discurso lleno de matices. En este sentido, las detalladas definiciones elaboradas por Descartes para cada una de las pasiones y sus derivadas son un referente necesario para identificar emociones que no forman parte del conjunto básico.

Finalmente, se ha evidenciado no solo que el teatro es una máquina de crear emociones, sino que cada dramaturgo seguramente sea poseedor de un estilo emocional único, que de manera individual y exclusiva transmita las emociones al espectador, además de aportar este sello personal a la hora de construir el tono emocional de sus personajes y sus obras.

Teniendo en cuenta todo lo visto hasta el momento, y situando tanto la obra como la producción de Lope de Vega en su contexto, trataremos de dar respuesta a diversas preguntas en los siguientes capítulos partiendo de la contextualización histórica no solo de la comedia, sino de la mujer en la sociedad en que se inscriben los textos que

analizaremos. Trataremos de desgranar el discurso afectivo que generan los tratados educativos que proliferaron durante el siglo XVI en torno a la figura de la mujer, el matrimonio y el amor para después analizar cómo estas actitudes se representan en la comedia áurea, especialmente en la producción de Lope de Vega.

*«Mas yo ¿por qué he de mirar al suelo?». La mujer como agente en la comedia de Lope de Vega.
Edición y estudio de La discreta enamorada.*

5

CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL. MUJER Y MATRIMONIO EN EL SIGLO XVII

La situación de la mujer en los siglos XVI y XVII es un tema ya ampliamente estudiado, por lo que nuestra contribución se limitará a elaborar un breve contexto en relación con los temas que nos interesan: el matrimonio y la educación de la doncella desde la prosa moral. Esta literatura didáctica o moral dirigida a las mujeres que proliferó durante el siglo XVI y cuya influencia se alargó no solo durante el XVII, sino casi hasta la actualidad, ha sido analizada y estudiada por extenso. Leerla bajo una nueva luz, la de los afectos, requiere volver a algunos de los principales textos de la red de tratadística femenina que mayor difusión tuvieron en España, para analizar la comedia que aquí nos ocupa, junto con otras del periodo, en relación con ese conjunto de discursos en torno a qué es ser mujer y cómo debe comportarse.

La discreta enamorada es, como toda obra literaria, un producto de su época y, por ello, esta comedia plasmará determinadas actitudes que podían encontrarse en la sociedad. Con el fin de conocer el fondo social que determina actitudes como la de gran rigidez que presenta el parlamento de Belisa al inicio de la obra, o el deseo de poder escoger con quién contraer matrimonio por parte de Fenisa, es imperativo recuperar algunos aspectos históricos que se encuentran en el fondo de la obra.

Tanto el comportamiento como los sentimientos de estas protagonistas no se corresponden del todo con lo esperable para una doncella o una viuda de ese tiempo, aunque estén sujetos a las circunstancias que esos discursos dictan. Desde el mismo modo en que se presenta a la doncella, e incluso a la casada, en estos manuales podemos percibir que el comportamiento afectivo se regulará desde la perspectiva que establecen categorías morales como el honor, la honestidad o la virtud. Conocer cómo se construye normativamente la afectividad de la mujer es un punto de partida para el análisis de la comedia que no se ha tenido en consideración hasta el momento, por lo que podemos aportar un nuevo enfoque para el estudio del teatro áureo.

5.1. CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL

Si durante la Edad Media la ética imperante en cuanto a la sexualidad ya era de rechazo al placer, durante el siglo XVI este rechazo se tornaría un completo repudio, tanto por parte de los protestantes como de los contrarreformistas, acompañado de la condena del desnudo y del sexo extramatrimonial. Esta nueva actitud hacia el cuerpo y la sexualidad implicaría el advenimiento de una era en la que la timidez y la castidad imperarían, siendo las mujeres las principales afectadas al asociarse de manera casi indisoluble la tríada mujer/sexo/pecado.

Tras el Concilio de Trento, el sexo se convierte en otra faceta más de la vida cotidiana que debe ser regulada, iniciándose una batalla contra las relaciones sexuales prematrimoniales, además de contra las ya consabidas extramatrimoniales. El sexo se convierte en algo que se aprueba solo dentro del matrimonio y con la exclusiva finalidad de procrear. Todo comportamiento que se alejara de estas directrices y tuviera como origen y meta la pasión amorosa o el placer era reprochable, incluso si la pasión se mostraba dentro del matrimonio (Duby y Perrot, 2000: 100).

Las convenciones, costumbres y rituales previos al matrimonio por los que debían pasar los jóvenes que quisieran casarse en el siglo XVII conviene situarlos en un marco histórico más amplio, de modo que se contemplen algunas de las corrientes intelectuales que llegaron a influir en la sociedad y las consecuencias que la Reforma, la Contrarreforma y el Concilio de Trento trajeron consigo.

En este contexto prolifera la tratadística dirigida a un público eminentemente femenino y cabe preguntarse cuál era el nivel educativo efectivo que podía llegar a alcanzar la mujer, pues en muchos de estos tratados, especialmente a partir de Erasmo, se defiende una formación especializada que ayudaría a la mujer en el desempeño de las tareas del hogar y en la educación de los hijos. Por otra parte, la Iglesia Romana concibe a la madre como evangelizadora, por lo que ve en la educación de la niña una herramienta para la recuperación y difusión de la fe, pues al convertirse en esposa se convierte también madre transmisora de la fe. Por tanto, buena parte de esta educación primera, y muchas veces única, que se da a las niñas, se produce en el seno del hogar, donde la madre la introducía en los primeros rudimentos del lenguaje, la práctica de la piedad y los valores familiares. Una educación que incluía conocimientos propios de las tareas del hogar, como coser o bordar. Igualmente, «se les inculcaba asumir las relaciones sociales admitidas entre los sexos, siendo determinante que aprendieran la importancia del cuidado de su honra y la vigilancia constante en preservar su buena fama» (Morant, 2005: 326). En este proceso de aprendizaje la niña se distanciaba cada vez más de sus hermanos varones, una separación efectiva en la infancia que tendría su reflejo en la vida adulta, cuando debería aplicar esa cautela al relacionarse con los hombres para que su buena fama no se vea perjudicada. Un modelo educativo, por tanto, que defendía la instrucción de la mujer, sí, pero siempre que esta estuviera destinada a mantener la estructura de la sociedad patriarcal, pues las niñas debían aprender, sobre todo, a ser obedientes, modestas y castas, como antesala y camino hacia el matrimonio.

Aquellas niñas que no tenían la suerte de contar con una figura materna que les sirviera de modelo y guía, en los mejores casos, eran acogidas en colegios para huérfanas⁷⁰, donde se les enseñaban los conocimientos básicos para desempeñar la vida del hogar «mientras se les leía libros de santos o de piedad, y monjas o beatas, pagadas

⁷⁰ Duby, en su *Historia de las mujeres*, traza una posible genealogía de la educación infantil desde la intención de propagar la doctrina cristiana. Señala cómo desde el Concilio de Trento se refuerza la enseñanza de la doctrina cristiana cuanto antes mejor. Se busca catequizar tanto a adultos como niños y «se pone el acento en los niños que hasta ese momento habían permanecido extraños a toda aculturación, en particular los que corren por las calles de las ciudades. A partir de la década de 1560-1570, Carlos Borromeo puebla su diócesis de Milán de escuelas de doctrina cristiana, donde laicos y eclesiásticos instruyen a los niños perdidos hasta en los más escondidos rincones» (Duby y Perrot, 2000: 145). Unos esfuerzos educacionales que en el paso del XVI al XVII tendrán como objetivo la enseñanza femenina pues, para este papel de madre evangelizadora será necesario poseer un mínimo de conocimientos. Al menos saber leer y conocer el catecismo. Unos conocimientos que se difundieron sobre todo a partir de escuelas conventuales y escuelas de caridad gracias la constitución de congregaciones cuyo fin fue la instrucción de las niñas (Duby y Perrot, 2000: 146).

por el municipio o por algún mecenas, eran las encargadas de supervisar y disciplinar a estas niñas que la sociedad deseaba convertir en mujeres útiles y honestas» (Morant, 2005: 328).

El acceso a una educación más extensa iba depender, de manera similar al caso de los varones, de las posibilidades económicas de la familia. Sin embargo, la posibilidad de que una mujer obtuviera la misma educación que un hombre iba a depender, sobre todo, del ambiente familiar, ya que en estos casos es la familia quien se encarga de la educación, y aunque a los varones se los enviaba a colegios y universidad, en el caso de las hijas esta no era la norma. Un ejemplo fue el de las hijas de Tomás Moro quienes recibieron una educación completa similar a la de cualquier varón de la época y a las que el mismo Vives se refiere al enumerar casos de mujeres que recibieron una gran instrucción (1994: 62).

A pesar de estas iniciativas destinadas a la educación femenina, la formación que podía recibir una mujer distaba mucho de la del hombre cuando este la recibía, e incluso en casos donde se llegó a preparar un programa educativo humanista completo dedicado a una mujer, este excluía ciertas materias de su programa, como la retórica (Mochón, 2012: 26), pues esta era una habilidad útil únicamente en el espacio público, al que las mujeres no tenían acceso. Por tanto, estamos ante una educación supeditada al papel otorgado a la mujer como administradora del hogar y educadora de los hijos dentro de la familia, pues una mediana instrucción podía servir para mantenerlas a salvo de tentaciones y, además, ser beneficiosa para el núcleo familiar, ya que la madre podía encargarse en los inicios de la educación de los hijos, pero no dedicarse a la vida pública.

En este sentido, un autor como Vives no solo no niega la capacidad de la mujer para aprender, sino que afirma que algunas tienen capacidad para aprender las letras, por lo que cierta formación humanística sería recomendable, ya que la instrucción podía servirle para mejor defenderse de las tentaciones a las que pudiera enfrentarse (Vives, 1994: 53). Así, «se abre camino la idea de que las faltas que habitualmente se reprochan a las mujeres tienen origen en su carencia de instrucción» (Duby y Perrot, 2000: 147). Una educación que, evidentemente, estaría destinada al ámbito familiar y al mantenimiento de la virtud. Ya Erasmo había proclamado «la necesidad de regenerar la educación femenina» (Mochón Castro, 2012: 29).

En la reorganización de la estructura social, cuando a la mujer se le asigna el espacio privado del hogar, le corresponden una serie de tareas que deberá llevar a cabo de la mejor

manera posible pues es la organización familiar el reflejo de la social. Por este motivo cobra relevancia la concepción de una figura materna educada, que pueda enseñar a los hijos las primeras letras y administrar cuanto sea necesario dentro del seno familiar. El filósofo valenciano, sin embargo, indica que la mujer debe adquirir estos conocimientos para ella misma y no para alardear de ellos, aunque también puede usarlo para enseñar a los hijos cuando son pequeños (Vives, 1994: 64).

Un tema, el de la educación femenina, que tampoco fue ajeno al Fénix⁷¹, y ello podemos observarlo en el debate final de *La prueba de los ingenios*⁷². Pero no solo en esta comedia, el dramaturgo disemina entre sus comedias una serie de personajes femeninos con una instrucción que podría llegar a considerarse como fuera de lo común, ya que encontramos mujeres instruidas⁷³ como la Belisa de *Las bizarrías de Belisa*, que compone un soneto, o la joven y leída Laura, protagonista de *Pedro de Urdemalas*, que gracias a los libros que le presta su amigo se va formando y cuyo sueño es ir a estudiar a París. *La dama boba* ofrece igualmente un personaje femenino culto e instruido. Otra obra notable por este tema es *La doncella Teodor*, basada en el personaje que menciona en el verso 2120 de *La discreta*⁷⁴. Lope reelabora la historia y convierte a Teodor en una doncella sapientísima hija de un profesor de filosofía de Salamanca. Finalmente, el caso de *El alcalde mayor*, que cuenta la historia de una mujer que, disfrazada, consigue titularse en derecho y llegar a alcalde mayor de Toledo y corregidor de Murcia.

⁷¹ Ver «Lope de Vega y la educación de la mujer» (Dixon, 2000) para los casos concretos que al autor estudia y la totalidad de su argumentación.

⁷² Apunta Mochón (2012: 87) que el título de esta comedia de Lope de Vega recuerda demasiado al del tratado *Examen de ingenios para las ciencias* de Juan Huarte de San Juan como para ser casual. Esta fue una obra médica de 1575 que fue ampliamente difundida en España. Su propósito era «el bien común, el bien del Estado» (Mochón Castro, 2012: 87) y para ello examinaba los ingenios de los ciudadanos. El autor construye un esquema sobre lo que considera como el ingenio o «posesión de cualidades intelectivas o hegemónicas [...]—entendimiento, imaginativa y memoria» (Mochón Castro, 2012: 89) que relaciona con las cualidades humorales. De esta vinculación se derivan distintas formas de intelecto y capacidades de aprendizaje. Justifica la inferioridad de la mujer a partir de la premisa de que en ella predomina la memoria, una capacidad pasiva, que retiene «las figuras de las cosas, sin tener ella misma invención» (Mochón Castro, 2012: 90). En consecuencia, el tratado de Huarte justificaba desde una perspectiva biológica la inferioridad intelectual de la mujer. Una concepción que bebe de la teoría aristotélica de concibe el sexo masculino como activo y el femenino como pasivo —una idea que, como hemos visto, todavía se mantiene vigente en la configuración de la mujer en la actualidad y de los atributos que se le otorgan a esta como señala Ahmed (2015) al analizar las características de la nación. Según Mochón *La prueba de los ingenios* podría leerse como una respuesta al escrito de Huarte, pues Florela, la protagonista, es sometida a un examen de ingenio que «no puede menos que recordar al examen de aptitud propuesto por Huarte» (2012: 91), de modo que al ser una mujer la que compite contra otros hombres está desafiando abiertamente estos supuestos.

⁷³ Sobre la inteligencia femenina, *El intelecto femenino en las tablas áureas* (Mochón Castro, 2012) aborda la cuestión de la representación del intelecto femenino desde una perspectiva distinta a la McKendrick (1974) en el capítulo sobre la mujer sabia (*Scholar woman*) en *Women and Society in the Spanish Drama*.

⁷⁴ Remito a la nota a dicho verso para las fuentes y difusión de la historia en que se basa Lope.

Si tenemos en cuenta lo dicho hasta el momento, se entiende fácilmente por qué la mayoría de jóvenes protagonistas de la comedia son capaces de entender los billetes que los galanes les hacen llegar e incluso escribir los suyos propios. Muchas de estas protagonistas pertenecen a la clase media urbana, el grupo más aventajado en este sentido, por lo que podemos encontrarlas leyendo billetes o escribiendo alguna carta privada, dirigida al galán, siendo totalmente verosímil en la época. Se trata sin duda de un recurso que Lope supo utilizar a favor de la comedia, pues permite que exista una comunicación secreta entre los amantes, con una mediación mínima de terceros que, como mucho, llevarán los billetes de un lugar a otro. Saber escribir, además de leer, pudo verse como un *peligro* para las mujeres, que algunos autores no dudaron en denunciar, añadiendo una restricción más a la extensísima lista. En consecuencia, preceptistas como Juan de la Cerda recomendarían que la instrucción de la mujer se limitara en la lectura para impedir que pudiera comunicarse con alguien mediante la escritura (Vigil, 1994).

En el caso de la educación femenina, su presencia en la comedia ha recibido variadas interpretaciones. Díez Borque o Melveena McKendrick aportan una interpretación eminentemente negativa, mientras Dixon ve más bien una actitud favorable hacia la mujer educada en la comedia y observa que en la mayoría de ocasiones esas opiniones negativas se fundamentan en versos descontextualizados, que no tienen en cuenta el desarrollo completo de la comedia a la que pertenecen, pues a lo largo de la comedia lopesca se hallan numerosas mujeres doctas, instruidas o cuyo ingenio y sabiduría es halagado (Dixon, 2000: 66). El autor apunta que claramente de todas estas comedias se puede objetar que tienen como finalidad entretener, aunque sea creando la admiración del espectador, pero afirma que «la caracterización de sus heroínas implica también admiración. [...] En este aspecto, como en otros, su teatro no se destinaba a fortalecer — como mantienen algunos hoy—, sino a poner en tela de juicio la ideología de sus oyentes más conservadores» (Dixon, 2000: 71).

5.2. EL MATRIMONIO

La familia se convierte en la estructura fundamental de la sociedad, cuya organización jerárquica reproduce. Jean Bodin⁷⁵ ahonda en esta cuestión en el primero de *Los seis libros de la república*, considerando una república como «recto gobierno de varias familias» (Bodin, 1985: 9) y define los puntos de semejanza entre república y familia:

Al igual que la familia bien dirigida es la verdadera imagen de la república, y el poder doméstico es comparable al poder soberano, así, el recto gobierno de la casa es el verdadero modelo del gobierno de la república. Del mismo modo que el cuerpo goza de salud si cada miembro en particular cumple con su función, la república marchará bien si las familias están bien gobernadas.

Así, pues, si la república es el recto gobierno de varias familias, y de lo que les es común, con poder soberano, la familia es el recto gobierno de varias personas, y de lo que les es propio, bajo la obediencia de un cabeza de familia (Bodin, 1985: 18)

Considera el filósofo que «El mando otorgado anteriormente al marido sobre la mujer implica doble sentido y doble mando: el literal, del poder marital y otro, moral, que se refiere al del alma sobre el cuerpo, al de la razón sobre la concupiscencia, a la que la Santa Escritura denomina casi siempre mujer» (Bodin, 1985: 20-21). En consecuencia, la mujer estaría sujeta a un fuerte control, pues considera que el marido tiene todo el poder sobre la mujer y que este debe regir sobre ella en todos los aspectos, incluso el moral. Unas bases que fundamentan la concepción de familia según el modelo de la monarquía absoluta que se impondría en España.

En consecuencia, si la familia es ejemplo a pequeña escala de la sociedad, la educación de la mujer está enfocada a lograr la perfección en su función como esposa. Su papel dentro de la sociedad será el de contribuir a su mejora desde su posición en la familia y la posibilidad de iniciar una educación básica de los hijos dentro del hogar. Por este motivo, las enseñanzas femeninas incluían entre sus materias conocimientos *útiles* para esta vida familiar incluyendo cuestiones vinculadas a las tareas del hogar como las anteriormente descritas.

⁷⁵ Filósofo francés (1530-1596), tratadista de gran impacto europeo —y en el propio Lope— que fundamenta de las bases de la monarquía absoluta. Escribió, entre otras obras, *Los seis libros de la república* (1576) en los que teoriza acerca de los modos de regir el Estado.

En esta ambición de preparar a la joven para la vida en familia no es de extrañar que se le diera una gran importancia a la institución del matrimonio, única manera de legalizar una relación familiar, y que las jóvenes, y especialmente sus padres, tuvieran entre sus aspiraciones la de conseguir un buen casamiento que llegara a mejorar su posición.

Sin embargo, las convenciones sociales acerca del amor —o el deseo amoroso—, las relaciones sentimentales y el concierto de las parejas distaban mucho de la concepción actual tanto del matrimonio como del noviazgo, ya que estaban estrictamente reguladas desde diferentes frentes. Por ello queremos contextualizar el matrimonio en las comedias de Lope de Vega desde tres perspectivas cardinales para la comprensión de este tema en la época: la religiosa, la moral y la legal, que servirán de marco para su estudio en el teatro del siglo XVI y XVII. Una contextualización que se completará con el estudio exhaustivo de la prosa moral en el próximo capítulo, en el que nos centraremos en la posible comunidad emocional que de esta se desprende y su forma de regular la expresión emocional (y el sentimiento) en relación al amor y al matrimonio.

Dada la interrelación ideológica de los puntos de vista religioso y legal en la sociedad barroca española, son muchos los aspectos comunes que detectaremos en la concepción del matrimonio. Revisar los cánones del Concilio de Trento es esencial para determinar las líneas de pensamiento que se extendieron desde la Iglesia y por aquellos que se erigieron como adalides de la moralidad. A la perspectiva legal, teniendo en cuenta la prevalencia de la ley eclesiástica en la sociedad, nos referiremos brevemente desde los documentos que legislaban el matrimonio y sus condiciones en la sociedad barroca. Todo ello permitirá analizar no solo las funciones que puede desempeñar en la comedia⁷⁶, sino la imagen que de este se proyecta en ella y los discursos que giran a su alrededor.

Teniendo en cuenta que «[l]os grupos proyectan sus aspiraciones a través de un ideal que pone de manifiesto lo que desean que sean sus relaciones con los demás grupos» (Vigil, 1994: 15), el matrimonio fue uno de los temas privilegiados por los moralistas, al ser un reflejo a pequeña escala de la sociedad. Estos textos proyectan la imagen del

⁷⁶ Cabe destacar que dos estudios bastante recientes dirigen su atención hacia la relación entre matrimonio y teatro. La primera de ellas, *Subject Stages* (Carrión, 2010) analiza qué hay de teatral en los documentos sobre litigios relacionados con la institución del matrimonio, así como algunas fórmulas que aparecen en la comedia. Por su parte, *Staging marriage* (Carrión, 2011) señala en su introducción cómo el matrimonio tiene más en común de lo que parece con el teatro, pues a partir del Concilio, este debe realizarse en público y ante espectadores.

matrimonio «como proyecto social de perfeccionamiento del hombre, tanto en el ámbito de una nueva dinámica familiar como en el de la educación que se integra casi como tarea doméstica» (Rallo Gruss, 1990: 37). El interés en el perfeccionamiento de la estructura matrimonial radica en que del éxito de esta jerarquía dependía el de la jerarquía social. En consecuencia, Rallo Gruss incide en que la cuestión matrimonial hay que contextualizarla en «la visión utópica del humanismo que deseaba no solo la perfección del hombre, sino intervenir en un nuevo orden social» (Rallo Gruss, 1990: 38). A partir de este momento, se inicia una incesante producción preceptista que abarcaría todo el siglo XVI, aportando cada autor nuevas normas o insistiendo en ideas anteriores, contribuyendo a convertir el casamiento en aparato de orden. Esta rigidez que progresivamente se apoderó de las uniones matrimoniales, culminaría en su conversión en sacramento para la Iglesia católica en el Concilio de Trento, cuyas regulaciones dejaban poco margen de actuación a los individuos. Una regulación religiosa que se funde con la legal, siendo por tanto esta la única forma válida de unión de la pareja. Afirma Domínguez Ortiz que la transformación del matrimonio en sacramento con todas las implicaciones religiosas, políticas y morales de especial repercusión para la vida de la mujer, supuso el «tránsito de una concepción exuberante y naturalista de la vida a otra mucho más morigerada en sus costumbres. Y este cambio [...] fue anterior a Trento. Desde este punto de vista Trento se nos parece más que como un punto de partida como un resultado de esfuerzos de moralización emprendidos desde las etapas finales de la Edad Media. Nuevas regularizaciones del matrimonio como sacramento y como contrato, señalaron este afán por regularizar las relaciones sexuales enmarcándolas en un cuadro más rígido» (Domínguez apud Rallo Gruss, 1990: 38).

5.2.1. El matrimonio y la Iglesia: El Concilio de Trento

Entre 1545 y 1563 se celebró en Trento un concilio eclesiástico que ha recibido distinta interpretación según la óptica desde la que se analice. Históricamente, se ha interpretado como una reacción ante la Reforma protestante, como un modo de «fijación del dogma católico frente a herejías protestantes» (García Cárcel, 2003: 533). Sin embargo, también se ha visto como un proceso endogámico de regeneración de la Iglesia que culminaría en este encuentro, por lo que el nombre de Contrarreforma debe ser cuestionado como tal. Si bien al valorar cronológicamente algunos de los cambios más marcados, se observa que no se llevaron a cabo hasta la Reforma protestante.

Sea como fuere, y adoptemos una u otra perspectiva, lo que cabe tener claro es que las consecuencias para la sociedad fueron las mismas. En general, la ideología religiosa se vio reforzada, aumentó la sacralización de la vida y se difuminaron «los contornos de la sociedad civil hasta convertirla, según la expresión de J. Contreras, en una “Iglesia en sociedad”» (García Cárcel, 2003: 533). Se impusieron de esta manera un conjunto de valores que contaban con una potente arma de defensa y guarda: la Inquisición. La aceptación de los decretos tridentinos por parte de Felipe II impulsaría una reforma eclesiástica en España que impondría de manera absoluta la confesionalidad católica del estado en un programa propio del nacional-catolicismo. En consecuencia, Estado e Iglesia crean una alianza que a mediados del XVII se traduce en la supremacía de la Iglesia católica sobre todos los aspectos de la vida social, en lo que se ha denominado la Segunda Contrarreforma, que traería consigo aún mayores restricciones morales.

En la sesión XXIV del Concilio de Trento, del 11 de noviembre de 1563 y llamada «El Sacramento del Matrimonio», se fundamenta la consideración del Matrimonio como Sacramento, pues hasta el momento no se consideraba como tal. El acta de la sesión recoge la doctrina sobre este sacramento, los cánones y el «Decreto de reforma sobre el matrimonio». Los cánones dictan las condiciones del matrimonio, entre las que se enuncian premisas como la monogamia, o quiénes pueden contraerlo (y qué bulas otorga la Iglesia en casos extraordinarios) y dirimen cuestiones como el divorcio (inexistente), el adulterio, la separación (posible) o la primacía del estado virginal sobre cualquier otro. En cada uno de los doce cánones se repite que el incumplimiento de dichas leyes conlleva la excomunión.

El «Decreto de reforma sobre el matrimonio» consta de siete capítulos y entre sus principales aportaciones encontramos que a partir de su capítulo primero se derogan las prescripciones del Concilio de Letrán⁷⁷. A partir de este momento cobrará gran relevancia el aspecto público del matrimonio y se condenan los matrimonios que se realicen sin la presencia del párroco y de testigos, que hasta entonces habían sido legales, aunque no del gusto de la iglesia, y que ahora pasan a ser considerados como clandestinos y bajo pena de excomunión para quien lo practicase.

⁷⁷ El IV Concilio de Letrán se celebró entre 1215 y 1216. Durante su celebración se aprobó el Canon 51, cuyo fin era evitar los matrimonios clandestinos. Una preocupación que, como vemos, llevaba presente en la Iglesia siglos.

Este mandato se justifica porque los hombres no obedecen los cánones y contraen matrimonio con varias personas sin saberlo la Iglesia. Por este motivo, se obliga a los párrocos, a partir de ese momento, a registrar los casamientos oficiados y a realizar las correspondientes amonestaciones con tal de averiguar si alguno de los contrayentes estuviera previamente casado. Por este motivo, en el capítulo VII se recomienda a los párrocos que no casen a aquellos que no tienen un lugar de residencia fijo sin antes haberlos investigado a conciencia, pues pueden haberse casado en otro lugar.

Se ataca también a quienes viven en concubinato, sean solteros o casados, y muy especialmente a las mujeres, que deben ser desterradas del lugar si no obedecieran estas leyes. Un castigo desigual con respecto al que recibiría el varón en caso de encontrarse en la misma situación, pues el hombre será castigado con la excomunión si por tres veces desobedeciera la orden de despedir a la concubina.

Se regula el poder que amos y señores ejercen sobre sus súbditos —capítulo IX— para que no puedan obligar a nadie bajo su jurisdicción a casarse. Del mismo modo se legisla que el raptor no pueda contraer matrimonio con la raptada a no ser que después de ser devuelta, esta dé su consentimiento, aunque entonces ambos serán excomulgados— capítulo VI—. Obliga también al raptor a dotar a la mujer se case o no con él.

Estas premisas fueron difundidas entre la población por la Iglesia en una guerra contra las relaciones pre y extramatrimoniales. Sin embargo, cabe preguntarse si verdaderamente se produjo una oleada de castidad en la población europea en general como consecuencia de estos dictámenes, o si se dieron otras salidas a las pulsiones eróticas (Duby y Perrot, 2000: 100). Por ejemplo, que descendiera el número de nacimientos de hijos ilegítimos, realmente no implica que se produjera una disminución de las prácticas sexuales fuera del matrimonio, sino que estas probablemente habían evolucionado hacia otros modos de satisfacción. Contrariamente, a partir del XVII, se produjo de nuevo un aumento en el número de embarazos no deseados, lo que algunos estudiosos han considerado como una manifestación de la búsqueda de una mayor afectividad como fundamento en los lazos matrimoniales, ya que las relaciones prematrimoniales se ven como un inicio del camino hacia la nueva ética burguesa de la familia, para la que el matrimonio se basará en el amor y el afecto, y que culminará más adelante (Duby y Perrot, 2000: 101). A partir del siglo XVII y XVIII, «hubo incluso un aumento de las prácticas prematrimoniales, que se atribuyó a la mayor independencia

económica de la gente joven y a una gran demanda de afecto como base del matrimonio» (Duby y Perrot, 2000: 101). Un camino cuya dirección perseguía una mayor libertad sexual y de elección cuya meta, sin embargo, todavía tardaría en alcanzarse. Hallamos, por tanto, una evolución en la asociación desde el sexo como medio para la procreación, tal y como lo concibe la iglesia, hacia la conexión sexo/placer y hacia este como muestra del amor⁷⁸. Pero esta evolución tropieza con la oposición total por parte de la Iglesia, que ensalza la figura de la doncella virginal, y que llega a reprobar las relaciones placenteras dentro del matrimonio. Erasmo, en cambio, sí concebía cierta sensualidad como deseable dentro del matrimonio, algo que, por ejemplo, Vives ya no mantendría en su doctrina.

Una de las cuestiones que centra nuestro estudio es la libertad de elección de los contrayentes, pues en las ciudades, donde la importancia del dinero es mayor, los padres tendrían una influencia decisiva sobre las elecciones de sus hijos. Todavía quedaba lejos el que los jóvenes tuvieran libertad para contraer matrimonio con quienes quisieran, pero ya en el XVI el debate sobre la libertad de elección —o al menos la necesidad de consentimiento entre los contrayentes— había sido abierto por los erasmistas. Como señala Oleza (1995: 6) «el concepto de matrimonio elaborado por Erasmo tiene una dimensión pragmática incontestable», y es así porque todas las circunstancias matrimoniales están muy medidas debido a que este se ha convertido ya en «esa célula de actuación social propia de la ética burguesa, y debe responder no solo al interés privado de los amantes sino también a los compromisos de un contrato social: la producción y administración de la riqueza, el mantenimiento del orden moral» (Oleza, 1995: 6). A este modelo matrimonial se le asociarán una serie de tareas y comportamientos fundamentales para la mujer que analizaremos en el capítulo siguiente al abordar los textos de los tratadistas morales.

No podemos perder de vista que en esta época era necesario contar con el consentimiento de los padres hasta una edad bastante avanzada para poder contraer matrimonio, de modo que los jóvenes quedaban hasta cierto punto privados de la

⁷⁸ Señalan Duby y Perrot en su *Historia de las mujeres* que, dado que los jóvenes se casaban cada vez más tarde (entre los veinticinco y los veintinueve), pasaban alrededor de una década de plena madurez sexual previa al matrimonio, lo que culminó en un aumento de las prácticas sexuales prematrimoniales como el *bundling* en Inglaterra, que consistía en pasar la noche juntos en la cama semidesnudos. Afirma la autora que este tipo de prácticas conducían «a matrimonios fundados en el afecto y la atracción sexual» (Duby y Perrot, 2000: 101), entre otras razones, porque daban la oportunidad de probar incluso distintos compañeros.

posibilidad de escoger con libertad su pareja. En consecuencia, el matrimonio se convertía, sobre todo, en instrumento para alcanzar una mejor posición social⁷⁹ o económica, una situación contra la que opinan algunos moralistas como podremos observar en el siguiente capítulo.

Gabriela Carrión apunta que, a pesar de que el Concilio condenara explícitamente que se produjeran matrimonios bajo coacción, y se emprendió un camino hacia una mayor libertad, «the right to freely contract marriage remained in question until much later in Spain. The Constitution of Cádiz of 1812 continued to protect a parent's right to arrange marriages» (Carrión, 2011: XIV). Una práctica que, por tanto, se mantuvo hasta el siglo XIX, llegando incluso a debatirse si debía integrarse en la primera constitución española, cuestión sobre la que volveremos en el siguiente apartado.

Además, no era infrecuente que sucediesen casos como los que llegaron a convertirse en materia recurrente en las comedias, el de la doncella seducida y abandonada. La *Historia de las mujeres* de Duby (2000: 113-114) recoge tres situaciones de las que se tiene constancia por las quejas formales que estas jóvenes emitían ante las autoridades al quedar embarazadas y ser abandonadas. La primera de ellas era que la relación se diera en grado de desigualdad, es decir, que se diera con alguien de una posición social o económica superior; la segunda, que hubiera sido por medio de un encuentro esporádico —promiscuidad o violación— y, finalmente, la situación más habitual en la comedia, era que ambos tuvieran un mismo estatus social⁸⁰.

5.2.2. El matrimonio en la prosa legal

La sociedad española de los siglos XVI y XVII, eminentemente dominada por la Iglesia y en la que se perseguían todas aquellas relaciones no bendecidas por la misma, poseía también un marco civil regulador del matrimonio. Una pieza más que considerar en el análisis de la concepción del matrimonio.

⁷⁹ A partir del siglo XVIII se empieza a adoptar el modelo inglés, basado en una visión más afectiva y sentimental del matrimonio también en las clases altas, pues Inglaterra, en este sentido, supuso una avanzadilla de lo que después se veía en Europa. Se aporta una perspectiva que califica el casamiento por razones económicas como miseria matrimonial y, del mismo modo, un matrimonio sin pasión sexual como una aproximación irrealista (Duby y Perrot, 2000: 103).

⁸⁰ Aunque en ocasiones la mujer aparezca como alguien de clase inferior que después revele o descubra ser de mayor linaje.

En un sugestivo monográfico titulado *Subject Stages. Marriage, Theatre and the Law in Early Modern Spain*, María M. Carrión (2010) elabora una panorámica jurídica del matrimonio en los siglos XVI y XVII, entretejiendo la leyes y rituales legales que se producen en el estrado con las representaciones del matrimonio en la comedia. Parte del término *stage*, cuyo doble significado de escenario teatral o estrado legal y de etapa o distintos estados de la vida de un individuo le permite un interesante juego en su análisis. La autora desgana la evolución de la legislación matrimonial en España y los textos legales que la recogen y, seguidamente, en un capítulo titulado «Marriage Scenes in the Archives», presenta ejemplos documentales recogidos sobre la aplicación de esas leyes. También las excepciones y desviaciones a la norma que se producían son de gran interés, pues «Marital litigation, with theatre, opened the door for subjects to resist the exclusionary ideologies of closure omnipresent in civil and ecclesiastical Law» (2010: 27).

Contrapone su investigación a la postura de Maravall en torno a esta cuestión, y siguiendo a Cascardi como ella misma afirma, expresa que «State and Man did not wholly rule over Stage and Woman, even if the ideological framework of absolutism said so» (2010: 4). Es decir, la representación de escenas de matrimonio en la comedia no se ajustaba tanto a la norma como se ha afirmado, y, por lo tanto, subsistía un espacio para la subversión. Según la autora, «subject and stages navigated legal and theatrical venues to produce a wide variety of images differing from those representing the *institution* of marriage founded in early modern Spain» (2010: 4). Una afirmación en la que no podemos dejar de notar el uso del verbo navegar, que podríamos vincular con el concepto de navegación emocional que presentábamos en el capítulo anterior en cuanto a la forma en que las mujeres debían moverse en la sociedad para lograr sus objetivos, no siempre acordes con lo que demandaban las instituciones.

Durante siglos, la Iglesia estuvo ligada a la institución del matrimonio, pues la unión estado-religión conllevaba que aspectos de la vida civil estuvieran de pleno ligados con lo religioso. El sacramento del matrimonio era también el marco legal para la unión de dos personas y no sería hasta bien entrado el siglo XIX y solo por un breve periodo de tiempo cuando se daría la posibilidad del matrimonio civil. Sin embargo, la autora apunta que existe todo un compendio de casos que evidencian las discrepancias y contradicciones con el sistema que la monarquía y la Iglesia habían impuesto (Carrión, 2010: 5).

Legalmente, la unión entre un hombre y una mujer estaba regulada por *Las siete partidas*, obra legal que se redactó en Castilla bajo el reinado de Alfonso X con el fin de unificar las leyes del reino. También Felipe II elaboraría su propio texto legal, la *Nueva recopilación*, que sería aprobada el 14 de marzo de 1567. Esta se fundó sobre los textos de las *Siete partidas*, el *Fuero Juzgo*, las *Ordenanzas Reales de Castilla* y las *Leyes de Toro* de 1505. Sin embargo, en el siglo XVI, tras la Contrarreforma y el consecuente refuerzo del control por parte de la Iglesia, la unión matrimonial se regiría más por los mandatos eclesiásticos, especialmente por los cánones del Concilio de Trento, que por los civiles. De este modo, «for *letrados*, marriage became a site of legal authorization of sexual unions and reproduction, and a way for them to write into law a defining sign of the Catholic Universal Monarchy» (Carrión, 2010: 22) y afirma que en el XVI se llevó a cabo un proceso de institucionalización del matrimonio cuyo fin era el mismo que perseguía el Concilio: evitar los matrimonios clandestinos. En consecuencia, legalmente se establecieron todos los componentes materiales (Carrión, 2010: 23) necesarios para llevar a cabo el ritual de legalización de esta unión, mientras el texto del Concilio elaboraba una regulación ligada al sacramento y, por tanto, de índole espiritual. La simplificación jurídica que sufrió el matrimonio en España en el nuevo texto legal implicó que la vertiente civil y la religiosa convergiesen en una sola.

Uno de los objetivos de la autora es encontrar las interrelaciones existentes entre la liturgia, la lengua, el teatro y la ley. De este modo establece la tesis de que tanto la ley civil como la ley eclesiástica construyen una serie de ficciones fundacionales que, por lo señalado arriba, convergen, siendo esta la única legitimación del casamiento en los siglos XVI y XVII. Señala dos hitos fundamentales a tener en cuenta en el estudio del matrimonio en España: el Concilio de Letrán de 1215 y el de Trento de 1563, conjuntamente con la influencia del discurso patrístico en la configuración de los roles de marido y mujer. Todo ello conduce a una fusión, y confusión, en palabras de Carrión, entre el derecho romano y el derecho canónico en España (Carrión, 2010: 24).

Los documentos hallados en los archivos repiten un conjunto de fórmulas legales perpetuadas hasta no hace tanto. Se trata de la organización «dominant husband, accesory wife, offspring» (Carrión, 2010: 37). El paso previo para formalizar la unión, las

capitulaciones matrimoniales⁸¹, arroja datos que marcan claramente la posición subalterna de la mujer al contraer matrimonio, especialmente si tenemos en cuenta que se trata de una unión cuyo origen no es la realización de un sentimiento amoroso, como podría entenderse en la actualidad, sino la procreación, con el fin dotar al marido de descendencia y asegurar la permanencia de una estirpe. Las capitulaciones matrimoniales son acuerdos previos al matrimonio que estipulan todo aquello que pueda concernir al nuevo núcleo familiar, tales como propiedades o crianza de los hijos que devendrán del enlace, indica la autora (2010: 37). Este proceso no difiere de otro tipo de contrato, tan solo que en este caso lo que se establece gira en torno a la descendencia.

Junto con las capitulaciones, otra institución legal ligada al matrimonio era el mayorazgo, cuya finalidad era la misma: perpetuar y asegurar que la descendencia se asegurara un título y los beneficios de unas tierras o un territorio asociado a él a lo largo del tiempo. Estos se transmitían, generalmente, a los descendientes varones, aunque también existían los mayorazgos femeninos⁸². De este modo, el matrimonio, además de ser una estructura de mantenimiento del orden social y preservación de la moral, era también una herramienta de poder. Tanto era así, que cuando ambos contrayentes poseían un mayorazgo el rey debía aprobar tal unión debido al incremento de poder que sobrevenía con ella.

Dentro de esta sistemática legal, la comedia será un espacio donde se encontrarán papeles que no se ajusten plenamente con lo establecido, donde «the subjects who staged them represent acts of resistance and intervention» (2010: 26). Una serie de resistencias que también se encuentran en los archivos que recogen litigios maritales, en los que se asiste a casos que podemos considerar como excepcionales con respecto a la norma, pero no infrecuentes.

En este contexto es en el que aparecen los manuales de conducta o prosa didáctica: «This civil and ecclesiastical legal body found a highly effective supplement on what Emilia Navarro termed “manual control” —a massive dissemination of fictions based on Law’s marriage principles that sought to regulate gender and sexuality» (Carrión, 2010:

⁸¹ Estas aparecen reguladas ya en *Las siete partidas*, donde se hace referencia a contratos o estipulaciones matrimoniales, y se mantienen en la *Nueva recopilación*.

⁸² De entre los distintos tipos de mayorazgo en Castilla, los más importantes fueron «el mayorazgo regular y el mayorazgo femenino. El primero estaba destinado a perpetuar en una familia la posesión de ciertos bienes en favor del hijo mayor, el segundo hacía lo propio con ciertos bienes pertenecientes a la mujer (a su conjunto)» (Ziomek, 1982: 865-866).

25). Es decir, se construye un conjunto de discursos en torno a la institución del matrimonio que buscan transmitir unas ideas y valores cuyo fin será la regulación de la sexualidad y, en el caso de la literatura didáctica destinada a las mujeres, de la femineidad. Sin embargo, debemos preguntarnos, una vez establecida esta asociación casi indisoluble entre ley, Iglesia y matrimonio, cuál era la posición en que quedaba la mujer dentro de la sociedad.

La mujer en los siglos XVI y XVII se encuentra en una posición legal de inferioridad con respecto al hombre, intensificada en la transición de la sociedad feudal al estado moderno. En esta transición se establecerá una clara demarcación de espacios, que separa lo público (vida social) de lo privado (vida familiar). Una separación también entre lo masculino y lo femenino, lo racional y lo sentimental, que perdurará hasta bien entrado el siglo XIX. La mujer, recluida en casa, dispondría de un estatus social acotado, reducido al ámbito del hogar o de la administración de la casa, al cuidado y educación de los hijos.

Esto es especialmente relevante porque finalmente se dota de entidad y función social a la mujer, asignándole un espacio, un lugar en la sociedad. Esta reorganización condujo a la mujer a una nueva situación moral que la integraría en la estructura familiar y social bajo el signo de la sumisión, sobre todo a partir de una serie de discursos que buscan justificar la separación de los sexos y la dominación masculina a partir del cuestionamiento de sus capacidades mentales (Martí, 2015: 103-104).

No obstante estas condiciones, que buscan en la estructura matrimonial una garantía para el funcionamiento del estado, Perry insiste en su estudio en que la situación de la mujer en la ciudad de Sevilla difería bastante de la descrita en los textos legales y defiende la existencia de numerosas circunstancias que llevaban al incumplimiento de ciertas premisas generales. Un caso concreto lo hallamos en la gran cantidad de mujeres que quedaron solas cuando muchos hombres viajaron al Nuevo Mundo. Aunque con alguna restricción, estas participaron activamente en la vida pública de la ciudad. Igualmente, aunque el confinamiento en el hogar parecía un requisito indispensable para la nueva estructura burguesa, las mujeres de clases más bajas siguieron trabajando fuera del hogar como desde hacía siglos. Tampoco poseerían, por ejemplo, el poder jurídico necesario para atender sus propios negocios sin el permiso del marido. Tanto es así, que como indica M. E. Perry, aunque dependía del gremio al que perteneciera el marido, las viudas eran un ejemplo de autogestión y administración ya que podían encargarse del negocio del

esposo fallecido (Perry, 1993: 24), si bien, en ocasiones, según las normas del gremio no serían dueñas totales de este. Este fue el caso de muchas mujeres impresoras del XVII, que tras la muerte del matidos continúan al frente del negocio familiar, ahora bajo su nombre.

Pero si esta situación es la característica para la mujer perteneciente a las clases medias en los siglos XVI y XVII, no lo es tanto en el ámbito cortesano, donde las cortes de Carlos V y de Felipe II instituyen a las damas reales como virreinas, gobernadoras, etc. Desde el Renacimiento, desde Isabella d'Este o Victoria Colonne, pasando por Elisabeth I o María Estuardo, para llegar a Isabel Clara Eugenia o Juana de Austria, se asiste al acceso de la mujer de la corte al poder cortesano. De hecho, fueron tres mujeres las principales representantes de los Habsburgo en España: la emperatriz María, su hija Margarita de la Cruz y Margarita de Austria, que fue reina de España hasta 1611 (Sánchez, 2008: 146).

La *Nueva recopilación* estipula que ningún siervo o esclavo puede contraer matrimonio por obligación (Carrión, 2010: 49), al igual que lo indicara el Concilio Tridentino. Sin embargo, quizás esto tan solo afectaba en el caso de los amos, pues el derecho de los padres a disponer legalmente de sus hijos en casamientos que ellos consideraran adecuados estuvo protegido hasta el siglo XIX (Carrión, 2011: XVI). De hecho, se produjo una discusión sobre esta materia en las cortes constituyentes de 1812⁸³ que evidencian una postura cada vez más crítica con esta práctica.

⁸³ Si consultamos las *Actas de la Constitución de Cádiz* encontramos que existe un capítulo «Sobre la libertad para contraer matrimonio y la mayoría de edad» una cuestión que ocupó cuatro sesiones. Sobre ella indica el recopilador: «Las constituyentes de Cádiz discutieron, con evidente falta de método, como repetidamente hemos indicado, cuestiones que entraron de lleno en los Códigos fundamentales del país [...]. Las actas son pródigas en discusiones de esta clase. De las varias que se me ofrecían para incluir en este libro me ha parecido de especial importancia la que se refiere a la crítica de la célebre pragmática de 1803, es decir, necesidad del consentimiento paterno y edad para contraer libremente matrimonio» (Tierno Galván, 1964: 293). Con la pragmática de 1803 se refiere a la «Pragmática Sanción con fuerza de ley por la qual se prescriben reglas que en lo sucesivo han de observarse en la celebración de los matrimonios; casos en que los hijos de familia han de estar sujetos a obtener la licencia correspondiente para ello y formalidades con que han de celebrarse los esponsales para su validación». Dicha pragmática establecía que ni los hijos menores de 25 años, ni las hijas menores de 23 podían contraer nupcias sin licencia del padre, no siendo obligatorio que este adujera razón alguna para sus impedimentos. Una vez superada esta edad mínima podrían decidir libremente. Esta cuestión fue la que ocupó buena parte del debate de esas cuatro sesiones de las cortes constituyentes, pues se consideraba que era una edad ya muy avanzada y ello provocaba querellas entre los progenitores y su descendencia. Fueron varias las edades barajadas para dejar de depender de la decisión paterna, comparando sobre todo dicha edad con la necesaria para abrazar otros estados o responsabilidades, como los votos eclesiásticos, permitidos con libertad a partir de los veintiún años (Tierno Galván, 1964: 320). Sin embargo, finalmente se decidió no votar sobre el asunto y mantener la legislación como estaba.

La comedia también presenta alguna de estas desviaciones de la norma, por lo que no podemos dejar de hacer referencia a alguna de las que Carrión identifica en los archivos, entre ellas algunos casos como los que vemos tanto en comedias como en dramas de la honra, tales como las falsas promesas de matrimonio. «Legislation usually seeks to control subjects with the words of finality, binding, and irrevocability, while litigation, arguments, acts of protest, and theatre open up new questions about such processes» (2010: 165). Por este motivo, hemos considerado imprescindible un apartado que remita brevemente al marco legal del matrimonio y a la función que la mujer desempeña en este, con el fin de tener en cuenta el diálogo que entablan teatro y realidad al representar las aspiraciones y escenas matrimoniales que observamos en numerosas comedias.

Carrión señala cómo el constante avasallamiento de las figuras femeninas por corrientes de moralismo o arbitrista además de por otras ficciones reguladoras, evidencia el poder controlador a través de manuales por parte de la ideología dominante (Carrión, 2010: 167) y recuerda que el detonante de la ruptura entre la monarquía británica y el Vaticano fue la cuestión del divorcio, lo que condujo a que la monarquía católica se alineara firmemente con la posición vaticana del conflicto, dando lugar a una sólida retórica sobre la que fundarse. Sin embargo, incluso cuando deja de ser un sacramento en la Europa de la Reforma, seguirá teniendo una gran importancia a nivel social, pues a través de esta institución continuarán forjándose alianzas políticas.

Este trabajo documental elaborado por Carrión, que nos ha servido para aproximarnos a la situación que ostentaba legalmente la mujer en el matrimonio, es una contribución esencial para entender el desarrollo legal del matrimonio en la sociedad de los siglos XVI y XVII, pues en él nos proporciona interesantes matices en relación con el teatro, que retomaremos más adelante, ya que, al equiparar las personas jurídicas con los personajes de la comedia, proporciona una nueva perspectiva de estudio del matrimonio en las tablas.

Puede afirmarse, por consiguiente, que el matrimonio en España durante la modernidad temprana se encuentra regulado por unas leyes civiles que coinciden, en fondo y forma, con las religiosas, especialmente a partir del Concilio tridentino, de modo que la perspectiva legal aporta una justificación civil a la doctrina impuesta por la iglesia.

El minucioso estudio de la legislación matrimonial elaborado por María Carrión se inscribe en la línea de otros ensayos como el de Mariló Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, y el de Mary Elisabeth Perry, *Ni espada rota, ni mujer que trota: mujer y desorden social en la Sevilla del Siglo de Oro*, que aporta ejemplos y documentos de actuaciones al margen de lo establecido en la ciudad de Sevilla. Ambas autoras, al igual que hace María Carrión, confrontan la imagen de mujer modélica aportada por los manuales de pedagogía cristiana o la propia legislación, con varias fuentes documentales que demuestran, que quizás la vida cotidiana, no era tanto un muestrario de mujeres perfectas, sino más bien lo contrario según las circunstancias a las que cada una estuviera sometida. Vigil fundamenta su análisis de la prosa moral en que estos textos «contenían modelos de comportamiento e informaban sobre las desviaciones que se producían en la práctica, al reprender lo que consideraban abusos» (Vigil, 1994: 3). Es decir, la autora se centra, no en el modelo de mujer perfecta que esta prosa proclama sino, por el contrario, en sus desviaciones, que le sirven de indicio para conocer otros usos divergentes de la norma. Sin embargo, de una lectura atenta de estos textos (Carrión, 2011; Vigil, 1994) puede deducirse que el modelo imperante en la sociedad seguramente se alejaba del ideal que se intentaba promulgar. Vigil justifica esta idea por las abundantes descripciones de *malas mujeres* que los preceptistas aportan en sus textos, que considera extraídas de la vida real. Tantos ejemplos que generalizan sobre determinados comportamientos, quizás puedan estar revelando conductas más frecuentes de lo que los modelos ideales transmitidos nos han hecho sospechar.

No podemos olvidar que los manuales de conducta estaban dirigidos, principalmente, a las jóvenes de clases medias urbanas o pertenecientes a las élites, aunque, como indica Vigil, su conducta acababa siendo imitada por aquellas de estamentos inferiores a pesar de que su posición y relaciones fueran distintas. Por eso, cuando aborda su estudio, decide que

dividir a las mujeres [...] en solteras, casadas, viudas y monjas es más significativo que dividir las en esposas o hijas de nobles, letrados [...] campesinos, etc. Porque las relaciones de poder a las que están sometidas todas las mujeres se derivan, en primer lugar, de sus posiciones en la familia (Vigil, 1994: 17).

Certeramente, Gabriela Carrión indica que «the cast of female characters exercising agency on the Spanish stage [...] stand as powerful evidence of an alternate reality» (Carrión, 2011: XVI), una idea que debemos tener en cuenta al enfrentarnos al análisis del

corpus que integra el capítulo final de este estudio introductorio. Bajo esa misma premisa, enuncia que no se puede afirmar de manera absoluta que las mujeres presentadas en la ficción sean un claro reflejo de la situación social⁸⁴, sino más bien el cuestionamiento de los discursos y comportamientos que esta sociedad quiere imponer a las mujeres. La autora señala que en las comedias los individuos se construyen en relación con las instituciones sociales pues «the dramatic works of this study suggests a growing recognition of the constant negotiation that takes place between social institutions and individuals when it comes to marriage» (Carrión, 2011: XXII). Una consideración muy acertada que podemos relacionar con la *role-theory* aplicada a la comedia tal y como la plantea Thacker (2002), pues los sujetos de la comedia actuarán siguiendo los dictámenes sociales, adoptando el rol que la sociedad les tiene reservados. Un papel que, para quienes son conscientes de ello, podrá utilizarse en su favor para subvertirlo, como sucede en el caso de Fenisa en *La discreta enamorada*, quien finge acatar un matrimonio y ajustarse al modelo de doncella, pero que utiliza esta situación en su provecho para satisfacer su deseo.

Al situar los estudios de Perry y Carrión en diálogo con la tesis de Mariló Vigil sobre las posibles divergencias entre los modelos ideales promulgados por los manuales y la realidad social, podemos concluir que, a pesar de que la mujer legalmente se encontraba en una posición subalterna con respecto al hombre, esta actuaba y gozaba de una mayor libertad de la que otorgan, por lo general, tanto los textos morales como los legales, cuya visión es la que se ha transmitido mayoritariamente al tratarse de textos oficiales.

No es nuestro objetivo determinar hasta qué punto es realidad y hasta qué punto es idealización aquello que los documentos *oficiales* nos han hecho llegar, pues existen excelentes publicaciones como *La historia de las mujeres* dirigida por Isabel Morant

⁸⁴ También Vigil parte de esta premisa en su estudio, para el que descarta los textos literarios por pertenecer estos al terreno de la ficción y dar cuenta de personajes que no se ajustan a la realidad. Sin embargo, optamos por un análisis desde un punto de vista intermedio, que no considere todo lo literario como absolutamente ficticio y apartado de la realidad, pero tampoco como fiel reflejo de la sociedad de la época, sino más bien como un diálogo con esta. Un discurso que incorpore al relato normativo otras realidades, subalternas, subversivas o alternativas, que lo cuestionan desde dentro. Una forma de análisis que no deja de ser similar a la que emplea Vigil al utilizar los ejemplos negativos que aporta la literatura didáctica como fuente del comportamiento de las mujeres que se aleja del modelo que promulgaban.

(2005) que realizan esta extensa labor de recopilación de materiales y lectura crítica de la historia desde una perspectiva más integradora y realista de cuál pudo ser la vida de las mujeres en el transcurso de la historia. Del mismo modo, la *Historia de la vida privada* de Duby o su propia *Historia de las mujeres*, sientan precedente y buscan dar a conocer más detalles de la vida de las mujeres en épocas anteriores explorando en el espacio cotidiano, y no en los documentos del ámbito público, principalmente vetado a las mujeres.

Consecuentemente, conocer el marco histórico, religioso y legislativo es imprescindible para situar tanto la prosa moral, cuyo discurso analizaremos desde una perspectiva afectiva, como las producciones teatrales⁸⁵, para poder tomar una medida lo más aproximada posible de la sociedad que produce estos relatos, que por otra parte pueden llegar a ser contradictorios. En ellos se recogen los cambios y modificaciones que en el periodo acotado se produjeron sobre todo respecto al recrudescimiento del control sobre la mujer, la condena de la búsqueda del placer y la regulación de las relaciones y de los pasos previos al matrimonio, así como las pautas de expresión emocional en torno a todo esto.

⁸⁵ Monica Bolufer (2018: 47), por ejemplo, apunta a cómo la construcción de la mujer en el siglo XVIII es un leitmotiv que se generaliza y repite en novelas y comedias, difundiendo en consecuencia un ideal determinado. En ese sentido, Martí (2004: 380) apunta a cómo las producciones literarias, que son productos de una sociedad, pueden acabar teniendo una influencia en esta misma sociedad de la que surgen, algo similar a la afirmación de Ahmed cuando propone su modelo emocional de fuera hacia dentro.

6

PROSA MORAL: EDUCACIÓN, MATRIMONIO Y COMUNIDADES AFECTIVAS

Durante el siglo XVI, y al calor de la Reforma Protestante y de la Contrarreforma católica, se publicaron un gran número de manuales que tenían como objetivo la formación (moral) de la mujer. Cuestiones tales como si la mujer debía o no ser educada intelectualmente formaban parte de sus materias pero, principalmente, estaban destinados a instruirla en sus tareas dentro del matrimonio.

Así, con la Contrarreforma, surge un conjunto de textos didácticos para los que el matrimonio se convierte en pieza clave, que difunden un modelo de conducta que debía encajar con lo que dictaba la Iglesia. El modelo de ideal femenino se fundamentó en la figura de la Virgen María, nacida sin mácula, sin la mancha del pecado original de Eva, y que concibió a Jesucristo siendo virgen. Un dualismo entre Ave (bondad) y Eva (maldad) que representaba las dos versiones de la mujer, alabada una, vituperada la otra, que plagaban estos textos. De este modo, el paradigma que prevalece en el adoctrinamiento de la mujer será el de la virginidad, la castidad y la honestidad, sazonadas de diferentes virtudes (o hierbas, como dirá Luján [1990: 103]) que acabarán por componer a la perfecta doncella que después será una perfecta casada y madre cristiana. Esta influencia de la Virgen llevará a que muchos de estos autores señalen el estado virginal como el más puro y recomendable, si bien el matrimonio será necesario, entre otras razones, para la procreación del hombre.

En consecuencia, obras como *La perfecta casada* (1583), tenían como destinatarias tanto a las doncellas en edad de contraer matrimonio, como a las recién casadas para que tuvieran un modelo a seguir. De entre los manuales más divulgados tan solo *La instrucción de la mujer cristiana* (1523) se refiere de manera específica a la educación de las niñas y doncellas, debido a que lo dedicó a la princesa Margarita, hija de Catalina de Aragón. No obstante, otros tratados como los *Coloquios matrimoniales* de Pedro de Luján, los *Coloquios* del propio Erasmo o las varias *Epístolas* de Guevara, contienen entre sus páginas cuestiones concernientes al matrimonio, tanto en sus estadios previos —ya que tratan sobre la posibilidad de escoger la pareja, las características más deseables de los contrayentes, o si debe existir amor o pasión entre ellos— así como los deberes y obligaciones una vez contraído el santo sacramento.

El estudio de algunos textos canónicos de la tratadística prescriptiva nos ofrece la posibilidad de elaborar un supuesto marco de referencia moral en el que situar tanto *La discreta enamorada* como otras comedias de su mismo periodo cuyas protagonistas, a pesar de tener como fin último contraer nupcias o recuperar su honor perdido, en última instancia se desvían de lo que se considera adecuado para una doncella.

Nuestra propuesta está conformada por el coloquio *Proci et puella* (c. 1500) de Erasmo, *La instrucción de la mujer cristiana* de Luis Vives (1524), diversos capítulos de las *Epístolas Familiares* de Guevara (1539), los *Coloquios matrimoniales del licenciado Pedro de Luján* (1550), y *La perfecta casada* de fray Luis de León (1583), todos ellos publicados a lo largo del siglo XVI y cuyas doctrinas se extenderían más allá del XVII, de ahí que se consideren para el análisis de la comedia en el siglo XVII.

La selección de obras morales para nuestro estudio abarca una cronología que pertenece al periodo pre y postridentino, siendo la primera de ellas publicada en 1524 y la última en 1583. El Concilio se celebró entre 1545 y 1563, de modo que se sitúan prácticamente en los dos tercios de siglo durante los cuales el control sobre la mujer y la familia se recrudeció y que demuestran que el cambio no se produjo exclusivamente tras el Concilio, sino que este supone una especie de culminación.

Debido a que la mujer se define por y para el matrimonio nos interesan especialmente estos textos, pues abordan la familia como elemento central y, en consecuencia, regulan la conducta de las perfectas doncellas que después serán perfectas casadas. Prescriben un programa de tareas y comportamientos con los que debe cumplir toda mujer, tasan su

comportamiento, la sentimentalidad y la regulación de los afectos, el aspecto central de nuestro análisis.

6.1. IMAGEN DE LA MUJER EN LA PEDAGOGÍA CRISTIANA

Sirva el capítulo anterior para posicionar estos textos en su contexto, pues solo puede tomarse su verdadera medida en relación con el marco histórico de la Contrarreforma y de la reestructuración social que destina a la mujer al ámbito privado y familiar para dedicarse a la reproducción y cuidado de los hijos en sus primeros años además de a las tareas del hogar. Todo ello dio lugar a una «familia fuertemente jerarquizada [que tenía] la castidad femenina como virtud suprema y la rigidez moral como norma de vida, [lo que] facilitó el control que el poder de los nuevos tiempos deseaba ejercer» (Martí, 2004: 380). En la castidad residía no solo la honra de la mujer, sino también el honor de la familia. Una tarea a la que los moralistas se encomendaron, con más o menos ahínco⁸⁶, en sus textos, cuyos mensajes calaron profundamente en la sociedad, y que legitimaron la posición subalterna de la mujer en la pareja y, por extensión, en la sociedad. Y es que no eran pocas las implicaciones que tenía el matrimonio. Por un lado, significaba el paso a la vida adulta; por el otro, podía conllevar un cambio de identidad, tanto en países en que la mujer toma el apellido del marido, como en los que no (pero se añade el *de X*, por ejemplo).

Esta preceptiva es la respuesta humanista al debate conocido como la *Querella de las mujeres*⁸⁷, que se inicia en la baja Edad Media y se extendió hasta el siglo XVIII. Mientras

⁸⁶ No podemos considerar iguales a los autores escogidos, pues cada uno de ellos, dentro de un marco similar, ostentaba una ideología y una concepción de la mujer diferente. Aunque no por esto resulta menos válido su análisis conjunto, pues en ellos se observa cómo, en definitiva, se transmite una imagen de la mujer, del matrimonio y del amor que comparte las claves principales en las que las únicas variaciones constatables están en el grado de rigidez y control en cuanto al sexo, la virginidad o la educación, pero que, en su totalidad representan el espíritu de una época.

⁸⁷ La *Querella de las mujeres* fue un debate que se produjo en Europa desde los frentes literario, político y filosófico, «un debate muy vinculado con el mundo de las universidades, y por ello también con el mundo clerical, con el mundo de los eclesiásticos cultos, especialmente antes de la aparición de ese movimiento cultural secular, que se suele llamar Humanismo» (Rivera Garretas, 1996: 27). El debate tenía como objetivo demostrar la inferioridad de las mujeres siguiendo una argumentación similar a la presentada en el *Examen de los ingenios* de Huarte de San Juan, continuador de la teoría aristotélica de la natural inferioridad de la mujer con respecto del hombre, la llamada teoría de la «polaridad de los sexos», y que se impuso frente a la teoría defendida por algunas escritoras europeas —Herralda de Hohenbourg o Hildegarda de Bingen— que defendía la complementariedad de los sexos. A partir de mediados del siglo XIII el debate está dominado principalmente por voces masculinas, pero a partir del siglo XV se incorporan también algunas voces femeninas como la de Christine de Pizán que aportan contenidos más feministas (Rivera Garretas, 1996: 27).

algunas de las opiniones que los moralistas vierten sobre las mujeres continúan claramente ideas anteriores, otras quedarían descartadas. Explica Sacramento Martí que con el Renacimiento llegan otras formas y, sobre todo, otras ideas y realidades. La bronca y áspera literatura misógina del medioevo, se torna en aseveraciones, comedidas en el lenguaje, pero implacables en el fondo, de ínclitos maestros como Juan Luís Vives o Fray Luis de León, cuyas prédicas preconizan, nada menos, que el encierro de las mujeres en el hogar, con una noble, pero única tarea: la procreación (Martí, 2015: 6).

Es decir, se adoptan unas nuevas formas de expresión que, aunque hacen creer que el discurso misógino medieval ha quedado superado, todavía tienen presente parte del pensamiento anterior, que, como ellos, prescribe el encierro o controla minuciosamente el comportamiento de la mujer. Valga de ejemplo Fray Luis, para quien no se les puede pasar por alto ni perdonar determinados vicios que si en el hombre son reprochables, en la mujer todavía lo son más (León, 1987: 88).

Estos autores siguen considerando a la mujer como un ser débil, inferior al hombre, a quien se le niegan privilegios propiamente masculinos como el saber y el poder. Sin embargo, cuando se le otorga a la mujer una función específica dentro de la sociedad se lanzan a la misión de educarla, rehuyendo la perspectiva meramente crítica de filósofos y escritores anteriores para ilustrar a la mujer con modelos de perfecta moralidad a los que deben acercarse si quieren ser dignas hijas, hermanas, esposas o madres. Es más, lo encontramos en Vives, Fray Luis o Luján, la mujer puede llegar a tener un efecto benéfico en la sociedad gracias su fuerza redentora para con los maridos *imperfectos*. Los tres autores nos aportan ejemplos de cómo la mujer puede tener un efecto benéfico sobre el hombre. El pedagogo cristiano humanista, por tanto, inaugura una nueva línea de literatura que tiene a la mujer como centro. En su afán de perfeccionamiento social y moral, la educación de la mujer ocupa una posición privilegiada. No varía la concepción de esta como ser inferior o con menos capacidades, pero se le reconoce la facultad de aprendizaje y la necesidad de este para poder contribuir con la mejora de la sociedad a través de la educación de los hijos en sus edades más tempranas, así como servir de guía a las otras mujeres más jóvenes de la familia.

El discurso humanista, aunque más progresista, todavía bebe de algunos de los tópicos que florecieron durante la Edad Media. El discurso misógino medieval no es nuevo, sino que está ya, por ejemplo, en la concepción pecaminosa de la sensualidad femenina que encontramos en la *Biblia*. Estos autores, además, toman buena parte de sus

ideas de textos como la *Sexta sátira* de Juvenal (siglo I-II d. C) y el *Ars amandi* de Ovidio (Martí, 2015: 12). Durante los siglos XII y XIII se asiste a la difusión de la práctica literaria del amor cortés, un modelo amatorio que ensalza la perfección de algunas damas excepcionales, encabezada por el «tratado» *De amore* de André Le Chapelain, quien alaba a la amada —y sumisa— doncella, pero cierra la obra con una fuerte invectiva sobre los vicios de las mujeres. Una visión que contribuirá a consolidar el *Roman de la rose* cuando este es terminado por Jean de Meung —su primer autor, Guillaume de Lorris, lo dejó inacabado en un tono bastante ameno—. Jean de Meung completa el texto y lo convierte en un durísimo ataque a las mujeres que lo situaría a la cabeza del discurso misógino medieval, al que no le faltarían seguidores tampoco en España, como es el caso de Cerverí de Girona (Martí, 2015: 13).

Señala Juan Justiniano en el prólogo a la traducción al castellano de *De institutione feminae cristianae* que la intención de Luis Vives de preparar un tratado pedagógico para las mujeres en todas sus etapas es loable y critica a todos aquellos autores que se dedicaron exclusivamente a regañarlas e increparlas sin brindarles la necesaria educación (Morant, 2005: 31-32). En esta crítica incluye algunos de los textos que contribuirían a la amplia corriente de literatura misógina europea durante los siglos XIV y XV. El *Corbaccio* de Boccaccio, por ejemplo, se convierte en una «guía para los detractores del sexo femenino» (Martí, 2005: 13) y en la Corona de Aragón, filósofos como Bernat Metge, *Lo somni*, o Francesc Eiximenis, *Llibre de les dones*, o el *Maldezir de Mugerres* de Torrellas siguieron esta línea de pensamiento.

Llegamos al siglo XVI, con algunas de estas concepciones todavía vigentes, pero con el impulso humanista haciendo frente a los últimos vestigios de la escolástica. Autores como Luís Vives, adalides de la pedagogía cristiana, darán una visión que se aleja de las corrientes de pensamiento más misóginas, como la consideración de la mujer como poseedora de inteligencia, pues cuando recomienda la educación femenina, afirma que esto es así porque, en primer lugar, existen mujeres que poseen la capacidad de aprender como hemos visto antes. Por el contrario, el autor seguirá recomendando el encierro para la mujer, por lo que observamos que introduce ideas más progresistas a la vez que mantiene otras de corte más represivo que considera necesarias para la educación de la mujer. Por tanto, los humanistas conservarán en su imaginario algunos tópicos asociados

al sexo femenino, como la tendencia natural a la pereza o la lujuria y al engaño (picardía o artificio), parte de esa debilidad natural de la mujer.

Tanto Erasmo como Luján, este siguiendo al primero, dan la palabra en sus coloquios a las mujeres. Son ellas mismas las que tratan los asuntos que les conciernen y preocupan. Sin embargo, el punto de vista dominante es el que podríamos considerar como masculino, pues los consejos de Eulalia en los *Coloquios matrimoniales* presentan ideas propias de un pensamiento masculino, al igual que en el caso del diálogo entre Pamphilo y María. Este recurso, el de convertir a la mujer en interlocutora, seguramente tuviera como intención que se produjera una mayor identificación y, consecuentemente, se aceptase con más facilidad la doctrina propuesta.

Las preceptivas cristianas defendían la igualdad inherente entre hombres y mujeres, un punto de vista que convivía con la justificación de la desigualdad social al proclamar para ellas una vida totalmente centrada en el hombre, de modo que su papel dentro de la sociedad solo se entiende en relación a la familia: por un lado, su función principal será la reproductiva, a la que se añadirá el cuidado del marido y de los hijos; por otro lado, esa concepción mercantilista de la mujer, como parte del patrimonio familiar, susceptible de convertirse en objeto de cambio para mantener la paz o como parte de alianzas políticas. En cualquier caso, la mujer se encuentra en situación de dependencia con respecto del hombre, sea padre, hermano o esposo⁸⁸.

Esta posición de subordinación se acreditaría a partir de unas singularidades anímicas, espirituales e intelectuales que considerarían propias de la mujer. Por tanto, sustentándose en hipotéticos atributos biológicos, y no adquiridos, resulta más sencilla la justificación pues, como manifiesta Montserrat Mochón «la protagonista intelectual es especialmente significativa, ya que era la incapacidad femenina el fundamento que servía de base a la diferencia genérica y, por ende, al patriarcado» (Mochón Castro, 2012: 12).

En este sentido, los reproches que Erasmo hizo a Vives tras la publicación de *La formación de la mujer cristiana* sobre el carácter excesivamente severo de algunas de sus recomendaciones (Morant, 2005: 46) evidencian las tensiones que dentro de la misma sociedad se estaban produciendo al intentar definir la posición de la mujer en esta y en el

⁸⁸ Bodin indicaría lo siguiente: «las mujeres pasaban toda su vida bajo la tutela de sus padres, hermanos, maridos y parientes, de suerte que no podían contratar ni realizar ningún acto legítimo sin la autorización y consentimiento de éstos» (1985: 22).

hogar, ya que encontraremos posturas más relajadas, como la de Erasmo, y otras mucho más constrictivas.

6.2. COMUNIDADES EMOCIONALES EN LA PROSA MORAL

Siguiendo las directrices teóricas y metodológicas que se han presentado en el capítulo cuarto, nos disponemos a proponer un esbozo del discurso emocional en torno a la figura de la mujer y el matrimonio que se presenta en la prosa moral del siglo XVI y XVII, con el fin de relacionarlo con las actitudes que esta muestra la comedia.

Por este motivo, revisaremos los modelos que a lo largo del siglo XVI y durante el siglo XVII se difundieron y que, sin lugar a dudas, se encuentran estrechamente ligados a la cosmovisión teocrática propia del Antiguo Régimen, pues es Dios quien asigna los papeles que a cada uno corresponden dentro de la sociedad —así lo plasmaría Calderón en *El gran teatro del mundo*—. Esta ideología tiene como consecuencia la aceptación de las desigualdades sociales, legitimando la jerarquía social. Incluso dentro de los propios libros doctrinales dirigidos a la instrucción de la mujer encontramos una especie de jerarquización de la condición femenina según su estado civil. Doncella, casada, viuda o monja, son los cuatro estados concebibles para una mujer, siempre en función de su estado con respecto al matrimonio o, en el caso de la monja, a la religión, concebidos los votos matrimoniales como una boda con Jesucristo. En efecto, los únicos casos que podían tener una consideración social positiva fuera del matrimonio eran aquellos en los que la mujer renunciaba a los votos matrimoniales por los religiosos, única alternativa para no quedar marcadas por el estigma de la soltería en caso de no querer casarse.

El poder de las obras de los preceptistas para lograr crear una comunidad reside en la capacidad que posee una comunidad textual para convertirse en comunidad afectiva, pues los textos que la conforman tienen como objetivo la regulación y modelación de la conducta de sus lectores, ya que son libros que proporcionan modelos íntimos de comportamiento emocional y su evaluación (Lynch, 2017: 5). Con el análisis y establecimiento de una posible comunidad emocional se desentraña el sistema de sentimientos que los textos didácticos construyen. En ellos se determina qué emociones son valoradas, devaluadas o ignoradas y qué formas de expresión emocional se esperan de sus receptores. La comunidad emocional regula igualmente cómo son los lazos afectivos que se desarrollan entre los individuos (Rosenwein, 2010: 11-12). Por ello, en

esta literatura pedagógica hallamos un conjunto de patrones en el empleo de los términos emocionales.

Un claro ejemplo del funcionamiento de estas comunidades textuales lo observamos en la estructura y fin de los coloquios humanistas. Rallo Gruss afirma sobre la estructura conversacional de estas composiciones que, en el plano literario, pretenden conseguir un cambio de actitud en el individuo (1990: 18). Este cambio causará felicidad en él, en el matrimonio y, consecuentemente, en la sociedad tras aplicar los consejos propuestos en el diálogo. Una condición que puede aplicarse a la mayoría de tratados pedagógicos, que pretenden conseguir el bienestar de la comunidad a partir del cumplimiento de las normas que se proponen en ellos.

Al abordar los escritos de los moralistas adoptamos el modelo analítico de Rosenwein no solo porque se trata de una teoría ampliamente reconocida y aplicada en el ámbito académico, sino porque el periodo en el que se inserta su investigación, la Edad Media, resulta mucho más próximo al Renacimiento y Barroco que aquellos trabajos que tienen el foco en el periodo actual, pues algunas dejan fuera prácticamente todo el periodo anterior a la modernidad. Por el contrario, su propuesta de comunidad emocional resulta mucho más integradora, ya que posibilita elaborar una historia de las emociones de épocas anteriores. Finalmente, formula con gran claridad su metodología, indicando no solo los pasos a seguir, sino los problemas a los que el estudioso puede enfrentarse, anticipándose a ellos y aportando posibles soluciones. No obstante, que su análisis nos sirva de guía, no quiere decir que dejemos de lado otras contribuciones al campo, que siguen una línea de trabajo muy similar, y que aportan conceptos que cabe tener en cuenta.

Entender las emociones, y las comunidades emocionales, como un constructo, y no como algo biológico, innato, sino cultural e ideológico, permite que el análisis pueda detenerse no tanto en términos concretos como en una atmósfera emocional que se crea en la comunidad textual en que se inserta la prosa didáctica dirigida a las mujeres. Esta concepción de las emociones como construcción no es exclusiva de Rosenwein, sino que la comparten la mayoría de estudiosos de las emociones. También Judith Butler, cuando habla de la performatividad, nos está diciendo que a partir de la repetición de determinados gestos, a menudo vistos como inconscientes, se enseña y se aprende a ser uno mismo, incluido el género (Butler, 2001: 58). Una perspectiva que contempla

comportamientos tan intrínsecamente asimilados como las emociones que se consideran innatas pero que, en realidad, son prácticas adquiridas.

Problematizar esta cuestión no es tarea sencilla, especialmente si se tiene en cuenta que nuestro campo de estudio y la meta de esta investigación no es escribir un tratado de emociología, sino aportar una panorámica significativa de lo que la historia de los afectos puede aportar al conocimiento del teatro español de los siglos XVI y XVII y de su tiempo. Por consiguiente, al poner en contacto las teorías y metodologías hasta ahora expuestas con los textos morales, llegamos a la conclusión de que de ellos puede extraerse lo que denominaremos como atmósfera afectiva, que puede que comporte la existencia de comunidades emocionales, aunque determinarlas de manera minuciosa requeriría un corpus mayor del seleccionado, por más que este sea significativo.

Esta atmósfera afectiva consistiría en una serie de actitudes que se tienen hacia una determinada emoción o que provienen de ella. En la prosa moral femenina no encontramos largas disquisiciones sobre las pasiones, sobre la tristeza o la ira, pero sí sobre la vergüenza, la virtud o el amor, vinculadas a la institución del matrimonio, el sentimiento del amor al esposo, a los hijos y a Dios, pues todas las recomendaciones para la esposa perfecta tienen su punto de partida en el amor y derivan de la concepción de la mujer como un ser sentimental.

El público ideal de estos textos es la mujer burguesa que perpetúa la institución y ayuda con ello al bienestar social con el mantenimiento de la estructura familiar. En ellos se construye la figura femenina desde una posición privilegiada, la masculina, que ve a la mujer como otro, que posee características propias como la sentimentalidad, ligada a esa mayor proximidad a la naturaleza que se le supone. Consecuentemente, podremos encontrar en estos textos calificaciones como mujer varonil y hombre afeminado (León, 1987: 117), en que los pertenecientes a uno u otro sexo poseen atributos propios del otro, y lo que constituye un halago en la mujer, ser considerada varonil, en el hombre es casi una ofensa, pues se le está calificando con los atributos de su subalterna.

Ahmed justamente focaliza su interés en «las relaciones para crear otredad a través de las emociones; por ejemplo, la creación de la otredad cuando se atribuyen sentimientos a otros, o cuando se transforma a otros en objetos de sentimiento» (Ahmed, 2015: 21). Esta manera de entender la otredad a partir de los sentimientos es un buen punto de partida al abordar la prosa didáctica renacentista, pues en ellos la mujer se construye como un

otro débil y sentimental, incapaz de dominar sus apetitos y pasiones frente a la fortaleza que es propia del hombre.

Cuando los moralistas construyen el modelo de mujer ideal que transita por sus textos con un grado de variación mínimo, observamos dos agentes que participan en esta construcción: el hombre, como ya hemos dicho, y la que se considera como mala mujer o mujer imperfecta. En este sentido, para Ahmed, los textos de dominio público «funcionan alineando a los sujetos con los colectivos, atribuyéndoles a “los otros” ser la fuente de nuestros sentimientos» (Ahmed, 2015: 19). De este modo, la prosa moral que circuló por España y Europa en el Renacimiento crea un discurso normativo sobre la mujer y su posición en el matrimonio a partir de una doble imagen. La primera, la construcción de la mujer como otro del hombre, base sobre la que se definen sus debilidades y fortalezas. La segunda, la suposición de que existe un modelo de mujer opuesto, subalterno, que no se ajusta a este discurso y que supone un peligro para la sociedad burguesa apoyada en la familia, a la que desestabiliza. El público destinatario de este mensaje es tanto la mujer que se ajusta a la norma, porque se ha criado siguiendo esas recomendaciones y tiene un modelo a seguir, como aquellas que se salen de esta y a las que se pretende redirigir, utilizando como ejemplo una especie de espejo de malas mujeres, que demuestren las consecuencias de no seguir lo que se considera como moralmente correcto. En este sentido, tal y como veíamos que Rallo Gruss afirmaba, la estructura dialógica busca convencer al lector mostrando la situación de felicidad que se alcanzará si se aceptan las recomendaciones que en el diálogo se aportan.

Quienes ostenten un mejor dominio en el empleo y circulación dentro de los discursos o comunidades emocionales estarán dotados de una valiosa herramienta: la inteligencia emocional (Ahmed, 2015: 23), un concepto que se escapa de nuestra investigación, pues el siglo XVII es todavía un periodo de predominio de la razón sobre la emoción, y más si pensamos en los personajes de la comedia, que todavía no se desarrollan con gran profundidad psicológica. Sin embargo, este concepto, el de inteligencia emocional, bien podría estar relacionado con el de navegación emocional propuesto por Reddy, que implica una capacidad de navegación, de tránsito entre distintos espacios emocionales que podemos observar, de modo que, aunque se trate de un anacronismo, lo consideramos útil para el objeto de nuestra investigación.

Esto nos conduce a la siguiente reflexión: aquellos individuos que posean una mayor inteligencia emocional serán capaces de adaptarse mejor a las normas que imperan en la sociedad, aunque solo sea de manera simulada con el fin de sortear los obstáculos. Si bien no podemos considerar que las protagonistas de determinadas comedias posean inteligencia emocional dado que no existe un verdadero desarrollo psicológico de los personajes en este teatro, sí podemos afirmar que de sus acciones se desprende un amplio manejo y conocimiento de las normas sociales, especialmente visible en protagonistas que, como Fenisa, fingen aceptar lo que la sociedad les ofrece para, en realidad, dar un giro a la situación y poder lograr lo que desean.

En consecuencia, la autora realiza una constatación plenamente observable en los textos que analizamos, que «las emociones están entreveradas con el afianzamiento de la jerarquía social» (Ahmed, 2015: 23), es decir, se *manipula*, o regula, el discurso emocional de manera que sea conveniente a los objetivos de un determinado grupo o de la sociedad al completo. En el caso de la prosa moral, los escritos están destinados a controlar que la mujer no se salga del papel que la sociedad le otorga dentro del espacio privado y con respecto a la familia. La prescripción del silencio en la mujer es muy ilustrativa, pues implica la imposibilidad de mostrar desacuerdo, especialmente cuando esta imposición se justifica desde la falta de capacidades intelectuales de la mujer o de la irracionalidad, muchas veces ligada a la sentimentalidad, atribución utilizada como modo de desautorización de su opinión.

6.2.1. Mujer y sentimiento

El mensaje más difundido en este periodo era el de la represión y moderación de las pasiones, consideradas por unos como beneficiosas con mesura y signo de pecado para otros. Esta visión se recoge en los textos que conforman nuestro corpus de una manera evidente. Como muestra, la afirmación de Luis Vives sobre el comportamiento en la doncella que se refiere claramente a esta cuestión. Del pudor, asevera, nacen la modestia y la moderación «de manera que ni en los afectos, ni en las palabras, ni en los hechos exista nada desmesurado, arrogante, insolente, lascivo, corrompido, petulante, nada jactancioso o vanidoso» (Vives, 1994: 121-122). Es decir, la gestión de las pasiones se convierte en materia de interés para la educación de la doncella que, desde su nacimiento,

debe saber que estas tienen que ser vividas con moderación, pues lo primero a lo que se refiere Vives es a los *afectos*.

El décimo capítulo de *La instrucción de la mujer cristiana*, titulado «Las virtudes de la mujer y los ejemplos que debe seguir», promulga la castidad como la virtud principal que la mujer debe cultivar. De esta nacen las demás, como la sobriedad, que proviene del pudor, y de ellas la modestia y moderación a que nos referíamos antes. Se les suma la frugalidad, el ahorro, la actividad doméstica, la preocupación por la religión o la mansedumbre (Vives, 1994: 122-123).

La moderación⁸⁹, la medida, es una cualidad femenina que remarcan todos los textos analizados y de la que Vives asegura que

partiendo de esta sobriedad corporal se llegará también a la sobriedad de espíritu de forma que las pasiones no experimenten ningún tipo de agitación [...] ni perturben la tranquilidad de la virtud, sino que les sea posible obrar rectamente y juzgar bien. Esté entregada la mujer a la piedad, y lo que tiene a mano probablemente será suficiente para la que se contenta con cosas pequeñas (Vives, 1994: 121).

Se desprende una concepción de las pasiones como obstáculo para que la mujer logre alcanzar la tan deseada virtud, pues debe controlarlas y mostrar una actitud firme ante ellas, además de no permitirse grandes deseos.

Este proceder, que en Vives recibe el nombre de pudor sería equivalente a la vergüenza que Guevara, Luján y fray Luis promulgan en sus escritos como la más importante virtud —frente a la castidad en Vives—. Luján la concibe como la principal de la mujer, pues hermosura y hacienda se pueden recuperar, pero la vergüenza no. Por

⁸⁹ Descartes titula el artículo CXLVIII de *Las pasiones del alma*, «El ejercicio de la virtud es un remedio soberano contra las pasiones». En él, explica que «con tal que el alma tenga siempre con qué contentarse en su interior, todas las perturbaciones que vienen de otra parte no tienen poder para perjudicarle, sino que más bien sirven para aumentar su gozo porque, al ver que no pueden molestarle, le hace conocer su perfección. Y, para que nuestra alma tenga así de qué estar contenta, solo tiene que seguir exactamente la virtud [...] de tal modo que su conciencia nunca pueda reprocharle que haya dejado de hacer lo que creía mejor (que es lo que llamo aquí seguir la virtud)» (Descartes, 2006: 221-222). Cierra su tratado con los artículos CCXI y CCXII y en el primero de ellos da un remedio general contra las pasiones y explica que, mientras todas son buenas por naturaleza, hay que evitar excesos y malos usos; en el segundo y último artículo de la obra indica que «el alma puede tener sus placeres aparte; pero los que le son comunes con el cuerpo dependen completamente de las pasiones, de suerte que los hombres a los que más pueden conmovérseles son los más capaces de gozar en esta vida. Es cierto que pueden también hallar más amargura, cuando no las saben emplear bien y la fortuna les da la espalda. Pero la sabiduría resulta útil especialmente en ese caso, porque enseña a hacerse tan dueño de ellas y a manejarlas con tanta destreza que los males que causan se soportan muy bien, e incluso se saca gozo de todos» (Descartes, 2006: 278-279). El filósofo propone, por tanto, un acercamiento a las pasiones desde el autocontrol para lograr un mejor uso de ellas. En este sentido, no ve que sean contrarias a la obtención de la virtud, sino que virtud y pasiones resultan completamente compatibles siempre y cuando el hombre —o mujer— no se deje arrastrar por ellas.

esta razón, entendemos vergüenza como un término que engloba otros muchos, como el pudor al que se refiere Vives, pues consiste igualmente en el refrenamiento de las pasiones. Tanto estiman los moralistas la vergüenza, que podemos leer a Guevara afirmando que «el omenage que dió naturaleza a la muger para guardar la reputación, la castidad, la honrra y la hacienda fué sola la vergüenza, y el día que en ésta no pusiere muy grande guarda, dése la triste para siempre por perdida» (Guevara, 2004: 332). Descartes define la vergüenza como «una especie de tristeza, fundada también sobre el amor a uno mismo, que proviene de la opinión o del temor que se tiene a ser censurado. Es, además, una especie de modestia o de humildad y desconfianza de uno mismo» (Descartes, 2006: 271) y explica cómo la vergüenza, a través del temor que infunde al individuo, conduce hacia la virtud. Pero no solo eso, el filósofo añade la dimensión social que tiene esta pasión y apunta que, a pesar de que en ocasiones la sociedad no juzga correctamente «como no podemos vivir sin él [el pueblo], y nos importa ser apreciados por él, a menudo debemos seguir sus opiniones antes que las nuestras en lo tocante a lo exterior de nuestras acciones» (Descartes, 2006: 272). Una cita que resume el funcionamiento del cómo las acciones individuales y la expresión emocional están condicionadas social y culturalmente.

Con todo, no solo debe seguirse este pensamiento y comportamiento de manera *espiritual*. La doncella debe mostrar también unos signos fisiológicos que acompañen el sentimiento. Así, al hablar de la mujer púdica, Vives cita: «“Le subieron los colores, [...] todo funciona perfectamente”. Y aquel hombre sabio dijo a su hijo adolescente entre tanto rubor: “ten confianza, hijo, éste es el color de la virtud”» (Vives, 1994: 120). En este sentido es quizás Vives el autor más fisiologista, pues los demás concentran sus esfuerzos en recomendar una serie de movimientos que se correspondan con la interioridad, sin llegar a este grado de análisis de la externalización física que supone el rubor, que sería la sentimentalidad corporeizada. También Descartes realiza posteriormente observaciones fisiologistas de este tipo en *Las pasiones del alma*, y explica «Cuáles son los signos exteriores de estas pasiones», Artículo CXII y los cambios de color que pueden provocar distintas pasiones como el gozo, que hace subir los colores, o la tristeza, que lleva al sujeto a empalidecer.

Igualmente, la tasa en los movimientos y la gestualidad forman parte de los asuntos que trata el filósofo valenciano, pues en el capítulo destinado a reglar el comportamiento

de la doncella en sus salidas recomienda: «Conserve bajos sus ojos y no los levante sino en muy contadas ocasiones, y siempre como si estuviera avergonzada» (Vives, 1994: 135). Este *como si* resulta revelador, ya que podríamos relacionarlo con las premisas sobre la teoría de la performatividad antes expuestas. En determinados contextos, se requiere una determinada forma de hablar, vestir, comportarse e incluso sentir para pertenecer a la comunidad. Por este motivo, la joven que quiera formar parte de la comunidad de perfectas doncellas deberá realizar la correspondiente interpretación de lo que es sentir vergüenza.

Las palabras del filósofo nos llevan a interpretar que no se trata de un comportamiento intrínseco a la mujer, sino de una construcción, el aprendizaje de una norma social que tiene como consecuencia una conducta concreta en un determinado colectivo, pero que se justifica desde una hipotética predisposición natural. Además, como hemos señalado previamente, autoras como Perry (1993) o Vigil (1994) apuntaban que la necesidad de tanto manual de comportamiento puede ser un indicador de que la actitud más habitual en la mujer no fuera la que prescriben los textos, cuajados, por otro lado, de *malos* ejemplos.

Completa Vives dichas indicaciones afirmando que «la doncella más elocuente será aquella que, cuando tenga que dirigir la palabra a los varones, se ruborice en todo el rostro, se turbe su ánimo y no le salgan las palabras» (Vives, 1994: 142), una actitud totalmente sumisa ante el varón y de la que no debemos deducir que la joven aprenderá a crear las condiciones fisiológicas necesarias para conseguir un sonrojo evidente en su rostro, sino que su educación la conduce hacia ese sentimiento de vergüenza o turbación que provocará dicha consecuencia fisiológica.

Si las pasiones deben ser reprimidas, los sentidos obstruidos, pues por ellos puede entrar el deseo. El humanista advierte del peligro al que se enfrenta la doncella cuando se la expone a estímulos exteriores, pues «como dijeron muy sabiamente los nuestros, por medio de todos los sentidos, como si fueran unas ventanas, la muerte se ha precipitado violentamente y se ha deslizado hasta nuestra alma [...]. No abra con frecuencia la doncella estas ventanas de los sentidos tan llenas de peligro» (Vives, 1994: 111). Los sentidos son entendidos como una puerta abierta para el acceso al pecado: «nadie se atreve a sacar la cabeza en público sin que, de repente, a través de todos nuestros sentidos aceche nuestra alma todo aquello que atormenta la virtud y la piedad» (Vives, 1994: 111).

Subsecuentemente, la doncella, y quienes estén a su cargo, deberán estar atentos a las posibles tentaciones provenientes del exterior y protegerla además —y lo considera como obligación del estado— de las alcahuetas o jóvenes disolutas, por lo que su «doncella se recreará con otras vírgenes escogidas y parecidas a ella, unas veces con juegos honestos y afables, otras con lecturas piadosas» (Vives, 1994: 114), teniendo especial cuidado en qué lecturas se concentra, no sea que estas aporten «una falsa apariencia de deleite⁹⁰» (Vives, 1994: 114) acerca de banquetes, bailes o cualquier tipo de diversión. Ante todo, la mujer no debe estar nunca ociosa y mejor si no está sola pues, de este modo, difícilmente podrá desviarse su recto pensamiento. Para evitar provocaciones, el filósofo valenciano recomienda que la mujer sea acompañada en sus expediciones al mundo exterior, bien de la madre, bien de alguna dama de compañía, pero siempre que esta sea honesta, de conversación casta y actitud pudorosa, de modo que las jóvenes no queden expuestas a influencias negativas. Como solución receta un encierro casi total para la doncella, pues no hay asuntos que la esperen en la calle y siempre que salga al exterior deberá hacerlo bajo la vigilancia de la madre. Una vigilancia que se extiende al espacio privado, pues habrá que ser cuidadosos con las confidencias con criadas o visitas que puedan crear falsas expectativas sobre los placeres exteriores en ella.

Salir de casa se plantea como una batalla contra el vicio, no solo porque existe un peligro para ella, sino que existe también el problema de que sea ella quien incite a otros al pecado, convirtiéndose en instrumento del mal. Por este motivo, recomienda cubrirse por completo, guiando sus andares e invitando a las mujeres al silencio, pautando incluso cómo debe ser su voz en caso de que hablen. Muchos años después, Fray Luis de León, en su *Perfecta casada*, recomienda igualmente el silencio, pero desde una perspectiva que minusvalora la inteligencia femenina pues «ya que son poco sabias se esfuercen a ser mucho calladas» (León, 1987: 154).

Si ponemos el foco sobre el comportamiento general recomendado a las doncellas es porque este va en consonancia con el discurso emocional que elabora el humanista valenciano. La mujer debe reprimir sus sentimientos y centrarse solo en uno, el amor, que

⁹⁰ El placer, o el deleite, es una pasión que hay que evitar y está marcada negativamente incluso en el diccionario. Covarrubias trata el deleite como un sinónimo de contento, pero indica que deleites, en plural, equivale a regalos y «vicios perniciosos» (Covarrubias).

debe dirigirse hacia el cultivo de la virtud, la piedad y el pudor, con un proceder acorde a estas actitudes.

Notamos que estos autores coinciden en prescribir unas pautas de conducta parecidas en relación con la represión de las emociones, aunque en cada uno de ellos se observará un menor o mayor grado de rigidez.

Es constatable toda una kinésica que acompaña la sentimentalidad femenina: los ojos bajos, el silencio, el paso comedido y la sobriedad en el vestir (León, 1987: 138; 150). Entre tanto consejo práctico sobre cuál debe ser el comportamiento de la doncella, se destilan advertencias que oscilan rápidamente del control de lo físico al emocional. Juan de la Mora, por ejemplo, afirma que «la doncella no debe tener ni ojos ni pies, para no ver ni desear más de lo justo» (Vigil, 1994: 21). Con esta aseveración observamos que la mayoría de los moralistas de la época convergen en la opinión de que la mujer no debe sentir deseo. Esto conecta con la concepción del amor que, como veremos en el siguiente apartado, se manejaba en la época, pues existe una oposición entre el amor *caritas*, a Dios, y el amor identificado como vicioso o pernicioso.

El modelo ideal de mujer asumido por todos es el de la mujer casta, que no sea brava (León, 1987: 153), ni tenga donaire (Luján, 1990: 77), y que, además, sea sufrida. Alega Guevara que «la muger grave y de auctoridad no se ha de presciar de ser donosa y dezidora, sino de ser honesta y callada, porque si prescia mucho de hablar y mofar, los mismos que se rieron del donaire que dixo, murmuran después de la misma que lo dixo» (Guevara, 2004: 333). Continúa su exposición y añade que «dos cosas son las que pierden mucho a una muger, es a saber: lo mucho que parla y lo poco que suffre; y de aquí es que, si calla, será de todos estimada, y si suffre, será con su marido bien casada» (Guevara, 2004: 335). Luján, en una descripción que bien podría ser de fray Luis, Vives o Guevara, abunda en estas cualidades que deben caracterizar a la mujer ideal, que, en definitiva, se construye alrededor de su capacidad de sufrimiento, de poner al mal tiempo buena cara:

que tenga gravedad para salir fuera de casa, cordura para gobernarla, paciencia para sufrir al marido, amor para criar sus hijos, afabilidad para con sus vecinos, diligencia para guardar su hacienda, muy cumplida en cosas de honra, enemiga de livianas, y aún de liviandades de moza, y amiga de honesta compañía (Luján, 1990: 76).

Un programa de comportamiento que conlleva una regulación afectiva, fundada en el amor a los demás y del que surgen el resto de actitudes que lo acompañan. Queremos remarcar la insistencia en el alejamiento de amistades que puedan resultar perniciosas y

en la búsqueda de compañías honestas, unas ideas que todos ellos recogen, pues buscan evitar la contaminación que devendría del contacto con personas poco ejemplares.

Si seguimos la división de pasiones del alma discernida por Descartes, de las seis básicas se derivaban otras secundarias que eran cada una de las seis en mayor o menor grado. Algunos de los comportamientos prescritos por los moralistas son vistos como sentimientos por el filósofo. La humildad proviene de la admiración, del gozo surgen tanto la burla como la gratitud y la alegría, así como de la tristeza la piedad, la envidia, la ira o la vergüenza. Todos son términos que forman parte de lo que Descartes consideraba como pasiones del alma, y podemos localizar buena parte de ellos en el léxico afectivo que manejaban los moralistas.

Hasta ahora hemos prestando especial atención al modo en que los textos de nuestro corpus se refieren a los afectos en la mujer, pasamos ahora a estudiar con mayor detenimiento algunos aspectos concretos que nos interesan para nuestro análisis, tales como la visión que se da del amor, su vínculo con el matrimonio y, en último lugar, dada su importante resonancia en la comedia en relación con el tema de la honra, la concepción que se tiene de la virginidad.

6.2.2. El enamoramiento

El amor es una emoción que en la mujer se liga fundamentalmente al matrimonio y a la estructura familiar. Así, no es de extrañar que sea el afecto que más se repite a lo largo de los escritos escogidos. Sin embargo, esta clase de amor no puede ser practicado por una mujer cualquiera. De hecho, el amor como tal «was not that of an emotion, but, rather, an intricate system of philosophical thought» (Kambaskovic, 2017: 53). No obstante, se trate del amor en su vertiente más pura o amable, o del amor pasional, debemos tener en cuenta que la regulación de los sentimientos en los textos de los preceptistas se haría en torno a este sistema de pensamiento⁹¹.

La mujer ideal debe cumplir determinados requisitos para ser, además, una esposa y amante modélica. El amor se concibe como amistad, similitud de voluntades, pero en ningún caso se identificará, de manera positiva, con la pasión. Erasmo indica en el

⁹¹ La concepción del amor estuvo muy ligada a la distinción platónica entre amor bueno y malo, que condicionaría el entendimiento del amor pasional en la Europa premoderna. Por un lado, como bien divino, por el otro, como obra del demonio (Kambaskovic, 2017: 53). Una distinción patente en los textos que estamos analizando.

coloquio *Proci et virginis* que el amor debe ser justo, santo y bueno, que sea perpetuo, verdadero, propio y, sobre todo, no fingido (Erasmus, 2005: 207).

Vives, por su parte, relaciona los amores con los placeres en el capítulo decimotercero, demostrando el gran peligro que corre la mujer ante ellos, «pues entre placeres, banquetes, bailes, risas y acciones voluptuosas ejercen su predominio Venus y Cupido, paje de Venus. Los espíritus humanos son arrastrados y seducidos por estos, pero sobre todo los femeninos, en quienes el placer ejerce el predominio con inusitada virulencia»(Vives, 1994: 155), y advierte a las doncellas del peligro al que se exponen, pues son seres débiles ante el amor, un sentimiento que altera la mente de todos por igual, ya que: «en primer lugar obstruye la mente de todas las personas y la destierra para que, cuando ya no vea nada y esté muy alejada, sea incapaz de conocer qué ocurre en su propia casa y permita que toda ella tenga que ser administrada y regulada siguiendo los dictámenes del amor» (Vives, 1994: 158) y sigue: «esta pasión, siendo así que desenfrenadamente se apodera de los espíritus de todos los mortales, lo hace sobre todo tratándose de mujeres, puesto que los suyos son mucho más delicados que los de los hombres» (Vives, 1994: 159). Continúa con una descripción pormenorizada de los efectos que este sentimiento provoca sobre el ser humano, en una perspectiva eminentemente negativa del enamoramiento, más que del sentimiento del amor en sí.

Erasmus lo plantea en términos similares: Pamphilo asegura a María estar muerto — de amor, claro—, pues su alma ya no está en él sino en la de quien ama, así, de manera similar a como haría después el humanista valenciano, el holandés pone en boca de Pamphilo que el amor nubla la mente: «los que de espíritu divino son transportados y arrebatados, de tal manera pierden los sentidos, que ni oyen, ni ven, ni huelen, ni sienten aunque les metan una espada por el cuerpo.[...] La causa, señora, es porque el ánima de los tales está elevada e transportada en el cielo» (Erasmus, 2005: 204). No ataca, sin embargo, las supuestas consecuencias alienadoras del amor con la misma fuerza de Vives.

Esta descripción del amor que nubla los sentidos podría corresponderse con la locura de amor platónica, cuyos síntomas son parecidos a los relatados por Pamphilo: el amante no puede dormir, no descansa, está pálido...pero, lo que para Platón conducía a un estado mental de alteración cognitiva positiva, que podía derivar en una mayor creatividad, para los tratados médicos de este mismo periodo la locura de amor se dota de un sesgo negativo. Además, los neoplatónicos modificaron lo que en sus inicios era una concepción

con un fuerte componente sexual y lo convirtieron en un concepto que ligaba el amor *bueno* a la virtud y lo asexual, mientras que el amor *malo* sería sexual (Kambaskovic, 2017: 53-54). De esta vinculación surge la asociación entre el deseo erótico o amor carnal como lujurioso y condenable del que se nutren estos textos en mayor o menor grado.

Así, Pamphilo decreta que es mejor no enamorarse y aporta numerosos ejemplos sobre cómo evitarlo, aconsejando, cuando esto no fuera posible, métodos para desenamorarse, marcando el camino hacia el único amor verdadero, que será el religioso. Un amor que debe cultivarse con el fin, entre otros, de evitar que pueda llegar a pervertirse por palabras lisonjeras que lo desvíen del camino. Es por esto que Vives convierte el amor en el origen de todos los males, pues «Adán humilló y afligió a todo el género humano por su amor a Eva» (Vives, 1994: 156), afirmación que implica la culpabilidad de Eva y, por tanto, de todas las mujeres por lo que será responsabilidad de la doncella devolver la razón al varón si este se hallara enamorado.

6.2.3. El amor y el matrimonio

El matrimonio deviene para los humanistas en un instrumento que es parte de un plan de perfeccionamiento de la sociedad. En consecuencia, cuando Luján describe los motivos por los que es recomendable el casamiento, alude a tres principales. El primero de ellos, el aumento de la descendencia; el segundo, que un hombre que no sea clérigo y viva sin casarse, vive sin ley. El tercero y último, evitar el pecado, pues una persona soltera puede acabar cayendo a la tentación siempre presente.

Descartes define la existencia de tres emociones de diferente grado que se derivan del amor: el afecto, la amistad y la devoción según cuánto se ame el objeto o persona en comparación con uno mismo. La amistad es el grado intermedio de amor y es aquella en que al otro «se le estima igual que a uno mismo» (Descartes, 2006: 155). Cuando estos autores hablan de amor y de amistad dentro del matrimonio, seguramente estén aludiendo a este grado de afecto que Descartes refería como amistad pues, a pesar de la subordinación de la mujer al hombre, en estos escritos se repite la idea de no tratar a la mujer como a una esclava, sino como a su igual.

Sin embargo, hay que tener en cuenta diversos aspectos previos al casamiento. Uno de ellos, el principal, es la *elección* del otro contrayente, una cuestión sobre la que cada

autor tendría su propia opinión pues, como ya hemos visto, en la época no se primaba la motivación afectiva, sino los beneficios sociales que la unión pudiera tener.

El compañero debe escogerse, según Erasmo, con tiento, pues una vez se hayan casado, esta unión no se puede separar:

MARÍA: Mira bien no te engañe el amor, [...] porque me dicen que es ciego.

PAMPHILO: El amor que es fundado en razón e buen juicio no es ciego, como tú dices, y assí no pienses porque te amo me pareces bien; mas antes por la mucha bondad que de ti conozco, te tengo por mi señora (Erasmus, 2005: 211).

La razón debe estar por encima de la pasión en esta elección y, sobre todo, por encima de la hermosura y del agrado a la vista, pues la pareja tiene que agradar al alma. Luján profundiza en las razones que deben guiar dicha elección en el «Primer coloquio» y vuelve sobre ello en el segundo, donde Doroctea dirá a Eulalia: «la mujer cuerda no solo escoge el marido con los ojos, mas también con las orejas, y por el consiguiente el marido; porque como te dije con los ojos escoge quien solamente mira la hermosura, y con las orejas escoge quien oye la fama de aquel con quien se casa» (Luján, 1990: 120). Esta afirmación recuerda directamente las palabras de Belisa:

FENISA Pues, ¿cuándo se ha de casar
una mujer nunca vista?

BELISA Eso no ha de ser conquista,
que es imposible acertar.

FENISA ¿Pues qué ha de ser?

BELISA Buena fama
de virtud y de nobleza (vv. 65-70).

Así, los jóvenes que quieran contraer matrimonio deben buscar en sus semejantes seres nobles, llenos de virtudes. La realidad, sin embargo, parece ser otra, y Fenisa responderá a su madre señalando uno de los motivos para la elección que más criticaron los preceptistas junto con la belleza, las razones económicas:

FENISA Donde falta la riqueza
mucho la hermosura llama,
que ya no quieren los hombres
sola virtud.

BELISA ¿Pues qué?

FENISA Hacienda (vv. 71-74).

En consecuencia, los tópicos que preocupaban a los moralistas se vierten también en la comedia, aunque si los primeros, representados por las voces de los progenitores, insisten en el predominio de unos determinados valores, las nuevas generaciones apuntarán, con curiosa desenvoltura, hacia otras razones de peso en la elección, como el gusto o agrado por el compañero. Sin embargo, encontramos una contradicción en esta oposición padres-hijos, pues el capitán, a falta de mejores atributos que ofrecer a Fenisa, centra las ventajas matrimoniales en el beneficio económico como ya se ha visto al hablar de los conflictos en el capítulo segundo.

Vives ilustra las consecuencias de un matrimonio motivado bien por la riqueza, bien por el placer, en el siguiente fragmento

son desastrosos los matrimonios unidos exclusivamente por dinero o por placer [...]. Por eso vemos con frecuencia matrimonios tristes e infelices [...]. Quienes se casan inducidos por las riquezas habitan juntos pero no conviven; quienes lo hacen por el placer y la belleza, junto con éstos se va perdiendo el afecto conyugal (Vives, 1994: 177; 192).

Luján también afirma que la mayor dote no es la económica, sino la virtud, siendo la mayor entre estas la vergüenza (Luján, 1990: 77).

Del mismo modo, Guevara, y por extensión Luján, que toma sus palabras, aporta una visión negativa del amor conducido por el deseo, afirmando que «todo casamiento hecho por amores, las más veces para en dolores» (Luján, 1990: 76):

No vemos otra cosa cada día sino que un mancebo, con la poca edad y mucha libertad, como no sabe lo que ama, ni menos lo que toma, enamórase de una moza, y despósase con ella, el cual, al tiempo que la acabó de gustar, la comenzó a aborrescer. La cosa que entre dos casados más se ha de procurar es que se amen mucho y se quieran mucho, porque de otra manera, cada día andarán rostrituertos y ternán que ponerlos en paz los vecinos (Guevara, 2004: 331).

La Doroctea de Luján afirma que «Bueno es, y agradable cosa, que da contento, que el marido o la mujer sean de buen gesto, mas si siendo de buen gesto son viciosos, ¿qué aprovecha?» (Luján, 1990: 120), e insiste en la importancia de la calidad moral frente a la estética, lo que es comparado con morder una manzana podrida que tenía un aspecto saludable.

Algunos autores coinciden en señalar entre las ventajas del matrimonio, que los sentimientos sean compartidos. El discurso articulado alrededor de la institución del matrimonio en los *Coloquios* de Erasmo aporta una visión favorable que sigue la

concepción del matrimonio como mejora social, pues afirma que en él, cuando vengan buenos tiempos «doblado te será el deleite, y quando la suerte nos offreciere tristeza, enfermedad o pasión, con la compañía se alivia a lo menos la mitad del dolor» (Erasmus, 2005: 216). De hecho, Luján habla de los esposos del siguiente modo: «el marido es espejo de la mujer, y la mujer del marido, pues si el que se mira al espejo está triste, triste está el espejo, y si alegre alegre; pues así hacía yo, que si mi marido estaba triste, poníame yo triste, y si alegre alegre» (Luján, 1990: 116). Es decir, debe existir una comunión emocional entre ambos cónyuges, una sola alma que proclamaba Vives como signo de amor verdadero: «mas, quienes lo hacen por un amor verdadero, con toda seguridad se transforman en una sola alma partiendo de los cuerpos, que es el resultado natural del amor verídico» (Vives, 1994: 192). Fray Luis, por su parte, considera que la mujer debe dar consuelo y alegría al marido, y, cuando el marido salga torcido será la mujer la que, con la razón, pero también el corazón, es decir, la amistad, lo volverá su igual. Considera que el amor y la amistad entre marido y mujer es el más estrecho (León, 1987: 160).

Así, Doroctea aconseja a Eulalia en el segundo de los coloquios de Luján, que lo principal en que hay que poner la voluntad es en querer y amar mucho al marido pues

cosa lícita es que amemos a nuestros maridos, pues con ellos habemos de comer, habemos de beber, habemos de dormir [...] lo primero que habemos de hacer es amar a nuestros maridos muy de veras, y no con fingimientos, porque si fingidamente y de burla amamos, de burla y fingidamente seremos amadas. [...] cuando con amor se comienza, con facilidad se prosigue, y con alegría se acaba, porque muy apacible es el trabajo en el que anda el amor por medianero (Luján, 1990: 105-106).

Para lograr una buena estabilidad entre los casados Luján recomienda, por boca de Doroctea, que entre ellos no haya disputas para que no se pierda la amistad, sino que se ha de buscar que el amor crezca. Esto sucede cuando el amor proviene de la «obediencia y conformidad de costumbres, porque el amor causado por sola la hermosura corporal no es durable» (Luján, 1990: 103). Además, en el «Coloquio tercero», Doroctea dará a Marcelo consejos para que se convierta en un buen marido y entre ellos está la aspiración al amor de la mujer, no el provocar en ella temor (Luján, 1990: 156).

Vives ve en la unión matrimonial ventajas similares a las ya expuestas, pues «una sagrada y dichosa concordia [...] es el condimento más sabroso del matrimonio» (Vives, 1994: 192). Pero antes, tratará de los matrimonios desastrosos. Es este, el de los ejemplos de malos casamientos, uno de los tópicos comunes que se repite en los textos de nuestro

corpus, y es que no solo muestran cuál debería ser el buen matrimonio, sino que con ellos se ilustran las consecuencias de no seguir dichas recomendaciones.

Estos modelos negativos sirven para abonar el terreno a los autores que después definirán las características del verdadero matrimonio y en qué medida entra el amor en su ecuación. En este sentido, cabe destacar que Vives no precisa cuál es su concepción del amor, de modo que emplea el término de manera ambigua, dotándolo tanto de componentes positivos como negativos según mejor convenga a su discurso, y que intuimos a partir de lo que podría ser una distinción entre amor-pasión y amor-razón. En su definición del casamiento aseverará que

quienes se esfuerzan en conservar sus naturalezas íntegras y puras y no destruirlas mediante juicios depravados, consideran que el matrimonio es una especie de unión del amor, de la benevolencia, de la amistad, de la caridad, de la piedad, de todas las cosas agradables y dulces, de los nombres queridos, asegurado y apoyado por todos sus flancos (Vives, 1994: 192).

Con una perspectiva similar, Luján, puntualiza que

La cosa que entre dos casados más se ha de procurar es que se amen mucho, porque si el amor anda de por medio, todas las cosas irán bien guiadas, porque de otra manera ellos andarán rostrituertos, y tendrán que ponerlos en paz los vecinos. Este amor, para que sea firme, bueno y duradero, ha se de ir asentando en los corazones poco a poco, porque en otra manera por el camino que el amor vino corriendo, por ahí lo verán volver huyendo (Luján, 1990: 74).

Observamos, por tanto, que se elabora una especie de relato basado en el miedo para disuadir a las doncellas que quieran salirse de la norma. En la contraposición de los ejemplos desastrosos y las mieles del matrimonio ideal, cuya perfección solo se alcanza cuando se siguen sus consejos, se encuentra la oposición castigo-felicidad, pues quienes no perseveren en el cumplimiento de estas normas se encontrarán en una posición triste, negativa, frente a quienes sí las siguen, que lograrán esa condición de felicidad ya explicada.

Los matrimonios concertados o impuestos fueron otro tema del gusto de los preceptistas y de los dramaturgos áureos. La mayoría de ellos están de acuerdo en recomendar que hay que seguir los designios de los padres sobre con quién deben casar los jóvenes. No obstante, ponen límites a esta *costumbre*, ya que no debe emplearse a las hijas como moneda de cambio ni obligarlas a contraer matrimonio en contra de su

voluntad. Vives no duda en llamar traficantes (Vives, 1994: 174) a los progenitores que emplean el matrimonio de las hijas para el beneficio propio, dándoles a estas un mal compañero⁹². Sin embargo, a aquellas hijas que decidieran comprometerse sin tener en cuenta el parecer de sus padres, dado que lo hacen motivadas por el placer, les dice que «la mayor parte de ese gozo debiera denominarse tristeza profunda» (Vives, 1994: 169), pues habrán abandonado a sus padres y el buen camino por una fugaz y falsa apariencia de deleite.

María, en el coloquio erasmiano dirá a Pamphilo que no sabe bien si puede casarse pues

estoy en poder de mis padres; ni tampoco pienso que ternían fuerça los matrimonios que antiguamente se concertaban sin autoridad de sus padres. Pero sea como quiera, a mi me parece que más dichoso será nuestro casamiento si se haze con autoridad e voluntad de nuestros padres (Erasmus, 2005: 217).

Por consiguiente, se considera que la opinión de los progenitores debe ser tenida en cuenta cuando no obedecida. Luján, por su parte, recomienda que cuando un padre quiera casar a su hija con alguien que no sea del agrado de la misma, esta debe pedir a los progenitores que no lo hagan y, en caso de no obtener una respuesta satisfactoria, estará en su derecho de negarse, pues no por ello será desheredada. No obstante, sí recomienda encarecidamente que no contraiga un matrimonio secreto (Luján, 1990: 75), una práctica que, como hemos visto en el capítulo anterior, fue extensamente perseguida tanto por las autoridades religiosas como civiles.

En consecuencia, el matrimonio se concibe como una unión de corte más espiritual que carnal, que debe fundarse en una serie de características comunes virtuosas y no en el interés económico ni pasional, siendo este último completamente denostado por todos los moralistas a excepción de Erasmo, quien presenta una opinión más relajada en este sentido.

⁹² «Los padres, al tomar la decisión sobre tema tan trascendente, no sólo deben mantener y mostrar su amor a los hijos sino que deben impregnarse del amor de la doncella para elegir del mismo modo que si ellos se fueran a casar, porque muchos padres, ya por imprudencia ya por maldad, se equivocan en la deliberación al pensar que, aquél que sería un yerno apropiado para ellos, se convertirá con toda seguridad en el marido ideal para la hija. Así, muchas veces atienden sólo a la riqueza, la estirpe o el poder y la influencia del yerno, porque creen que todas estas cosas van a ser de gran utilidad, en cambio no atienden a lo que le va a ser útil a la hija, la cual se dispone a convivir con él dentro de las mismas paredes. Unas personas así son unos enemigos y no unos padres o, para decirlo con más claridad, son traficantes de sus hijas porque las emplean para sacar provecho» (Vives, 1994: 173-174).

En relación con esta concepción negativa de la sexualidad y el placer surgen las opiniones ligadas al estado virginal. Un tema que todos los tratadistas llevan a sus escritos y que hemos creído oportuno abordar en este capítulo antes de sumergirnos de lleno en el análisis literario.

6.2.4. La virginidad

Nuestro interés acerca del tratamiento de la virginidad en la tratadística reside en la actitud que las mujeres de la comedia muestran hacia ella, pues no son pocos los casos en que son seducidas y se entregan al galán, perdiendo la honra. Por este motivo, cabe tomar en consideración la opinión que tenían los moralistas acerca de la virginidad, sobre la que se adopta una perspectiva que, sobre todo desde la iglesia católica, tiene mucho que ver con la figura de la Virgen María, que concibió a Jesucristo siendo pura.

Mientras fray Luis considera el estado virginal superior a los demás, a pesar de que su pérdida sea necesaria para la conservación de la especie, el humanista holandés indicaría que una virgen joven será un tesoro, pero una vieja sería una monstruosidad y, aunque el «casamiento más ha de ser el ayuntamiento de las ánimas que de los cuerpos» (Erasmus, 2005: 213), es una ganancia desprenderse de ella, pues aprovecha a la comunidad por sus consecuencias.

En este contexto, se pregunta quién demuestra más templanza, si quien teniendo acceso a los deleites los desprecia, o quien vive retirado de ellos sin oportunidad siquiera de imaginarlos. Y en lo que parece casi un trabalenguas, justifica su opinión, especialmente cuando lo pide el marido con el fin de procrear: «si el abstenerse fuese en sí virtud, lo contrario, que es ponerlo en ejecución, sería vicio. Agora acaece que no aver acceso es vicio; luego aver acceso es virtud» (Erasmus, 2005: 215). Erasmo llega a considerar la virginidad como una carga frente a los beneficios que aporta el matrimonio.

Luján transmite esta misma idea en su primer coloquio, un discurso mucho más sensualista que otros de la misma época, sobre todo si pensamos en que la única referencia a la cuestión en la obra de fray Luis será a la preferencia de la virginidad, pero sin entrar en más detalles a lo largo de *La perfecta casada*. Por tanto, aunque encontramos un acuerdo general en estimar la virginidad de gran valor, existe cierta disparidad en su consideración: mientras fray Luis la ve como el estado ideal, tanto Erasmo como Luján apuntan hacia los mayores beneficios que reporta su pérdida frente a su conservación.

«Tan importante y admirable» (Vives, 1994: 73) considera Vives la cuestión de la virginidad, que le dedica todo un capítulo de *La instrucción de la mujer cristiana*, el sexto, en el apartado destinado a la doncella. En él apunta a la virginidad no solo como un estado físico, sino también espiritual. En consecuencia, «[d]enomino virginidad a la integridad de la mente que se extiende, también, al cuerpo, y me refiero a esa integridad que está exenta de toda clase de corrupción y contagio» (Vives, 1994: 73). Del mismo modo, «es impura la mujer que lo desea. Si alguna admite el contacto del hombre, pierde el honor y el nombre de virginidad» (Vives, 1994: 74). Para evitarlo, «el alma debe fortificarse cuidadosamente para que no sea violada en su cuerpo virginal, para que todas las riquezas y toda la belleza de la castidad se mantenga allí siempre segura e inexpugnable» (Vives, 1994: 74). Una fortificación que se fundará, una vez más, en la oclusión de los sentidos.

Rodea el humanista su disquisición en torno a la pérdida de la virginidad de una atmósfera completamente trágica, concordante con ese discurso que busca infundir el temor en las jóvenes, e indica que vaya donde vaya una muchacha que haya «perdido la virginidad, por su culpa lo hallará todo triste, fúnebre, rodeado de lamentos y lloros, enojado y hostil hacia ella» (Vives, 1994: 77), provocando no solo su propia tristeza, sino la de sus familiares —«cuánta aflicción provocará! ¡Cuántas lágrimas derramarán sus padres y quienes la alimentaron!» (Vives, 1994: 77)—, y que el sentimiento de amor que antes sintieran por ella los pretendientes ahora se convertirá en odio. Por este motivo, se pregunta cómo la joven puede simplemente vivir y no terminar consumida por la tristeza, ya que habrá originado «los odios y las iras de todos» (Vives, 1994: 77). En consecuencia, la mala conciencia de la mujer la mantendrá atemorizada.

Termina el valenciano el capítulo con unas palabras que ilustran claramente las consideraciones del preceptista:

nada queda en la mujer que ha perdido la virginidad. Puedes quitarle a la mujer la belleza, el linaje, las riquezas, la gracia, la elocuencia, la agudeza de ingenio, la destreza en las artes que practica, pero si le añades la castidad, se lo habrás dado todo por acumulación. Por el contrario, puedes darle todas aquellas cosas a manos llenas, pero llámala impúdica: con esta única palabra se lo has arrebatado todo, se ha quedado desnuda y es abominable (Vives, 1994: 80).

Así, aunque Erasmo parece dotar de un halo más sensualista, quizás más aperturista, el tema de la virginidad, no podemos olvidar que tanto reformistas como

contrarreformistas persiguieron las relaciones prematrimoniales, de modo que se trata de algo que debe darse dentro del matrimonio para evitar nefastas consecuencias.

El relato que se construye en torno al estado virginal tiene un fuerte componente afectivo, especialmente en la prosa de Luis Vives, quien rodea la descripción de su pérdida, siempre y cuando esta se produzca fuera del matrimonio, de un campo semántico ligado a la tristeza y traslada lo que en principio es un estado físico a su contrapartida espiritual, pues también esta dependerá de la integridad de la mente y se relaciona de manera directa con el deseo, que hay que reprimir a través de la fortaleza espiritual. Por su parte, la castidad es alabada como el mejor estado, rodeada de términos positivos.

Tras el análisis de los textos que conforman nuestro corpus podemos constatar que tres son los sentimientos que predominan en el discurso de los moralistas para la formación de la mujer: el pudor, la vergüenza y el amor. La práctica del pudor y la vergüenza se encarnan en el valor de la castidad, que busca alejarse de todos aquellos estímulos que puedan incitar al deseo, que, a su vez, conduce al vicio, la lascivia y el desorden.

El amor y las formas de expresión del sentimiento estaban regulados en sus diversos aspectos, y una buena muestra de ello es la controversia existente sobre los matrimonios por amor o por conveniencia, pues la concepción del amor *romántico* era un concepto ligado en cierto modo, a la literatura, y consagrado por la poesía y el teatro. Sin embargo, esta concepción instrumental, que hace del matrimonio una herramienta para la mejora de la sociedad, se adorna con un discurso que basa el matrimonio en el afecto y en la comunión de las almas, aunque desde una perspectiva siempre espiritual, no carnal, muy influida por la visión cristiana neoplatónica. El amor, por tanto, no será un sentimiento negativo, sino todo lo contrario, pero sus efectos positivos solo serán posibles cuando este se encarna en el amor a Dios, a los padres o al esposo adecuado.

En conclusión, la prosa didáctica dirigida a la mujer que proliferó durante los siglos XVI y XVII y que prácticamente ha llegado hasta nuestros días, prescribe para las mujeres un comportamiento emocional normativo muy concreto, creando una comunidad emocional a la que hay que ajustarse para pertenecer al sistema social.

La mujer será definida en torno a este concepto de amor, pues se le atribuye una mayor predisposición para el sentimiento, y desde su más tierna infancia es instruida para el matrimonio o, en su defecto, para el convento, si bien en todos los casos sus emociones deben dirigirse hacia el cultivo del amor. En el primer caso, hacia el marido y los hijos, en el segundo caso, hacia Dios. Estas pautas morales y afectivas se verán reflejadas en una serie de comportamientos y actitudes tangibles que regulan el modo en que manejan sus cuerpos, no solo en cuanto a la expresión de la vergüenza o pudor a través del rubor, sino por su forma de andar o de hablar, que son objeto de interés en estos textos.

De la mujer se espera que tenga un influjo benéfico en el varón. La promoción de un ideal casto, honrado y centrado en el amor a los demás, puede implicar que, desde su espacio privado ejerza un bien público, pues reprendiendo con amor y no con odio puede hacer que el hombre malo/disoluto vuelva al redil. Ella, por tanto, por medio del sentimiento del amor, mediado por la carga que supone la vergüenza, canaliza todas sus aspiraciones en un proyecto de perfección vital que debe reflejarse en su núcleo familiar: educar a los hijos, aumentar la hacienda, mejorar al marido... que nos lleva en parte a ese tópico epocal del *omnia vincit amor*, que si bien en las comedias tiene otro sentido, también podría aplicarse al conjunto de la prosa moral. Siempre que identifiquemos este amor con la amistad cartesiana, un amor virtuoso, y no con el enamoramiento pecaminoso de la locura de amor, que enajena y destruye las almas y que denuestan todos los autores.

Por todo ello podemos determinar que estamos ante una posible comunidad emocional fundada sobre la prosa didáctica dirigida a mujeres del XVI y cuyo influjo se extendió a los siglos siguientes. Frente a ella, seguramente se alzaba, como señala Rosenwein al considerar las comunidades como círculos que pueden convivir de manera dependiente o no en una misma sociedad, otra sentimentalidad, menos normativa, que hemos podido observar al presentar el contexto social y que encuentra un posible lugar de expresión en la comedia.

Esta comunidad emocional que tiene como fundamento la comunidad textual que configuran los textos de los moralistas se caracteriza por acoger al conjunto de las mujeres de la sociedad española (y europea) de la época y, especialmente, a aquellas que no cumplen dichas prescripciones y que deben conocerlas para integrarse en la comunidad. Del mismo modo que, seguramente, la lectura por parte de las mujeres que sí seguían las

recomendaciones, sirviera para la reafirmación de su pertenencia al grupo frente al otro que suponen las mujeres libres.

En general, estos textos promulgan una serie de directrices acerca de cómo gestionar las emociones. El primero y más amplio consejo es la mesura en su expresión. Se busca instaurar un comportamiento recatado, que no llame la atención y que, en suma, contenga los posibles deseos y aspiraciones de la mujer. Para ello, se describen una serie de comportamientos físicos, como los pasos cortos, los ojos bajos y, más notablemente, el silencio, que se ligan a la idea de la vergüenza. Un concepto tan asimilado que, bien practicado, conduce incluso a una serie de alteraciones fisiológicas como el rubor.

Perry, Carrión o Vigil apuntan, como hemos podido ver en el capítulo anterior, hacia la existencia de comunidades de mujeres cuyo comportamiento no se correspondía con el que prescriben estos autores, pues litigios y documentos históricos son una clara muestra de comportamientos divergentes que, generalmente, utilizaban los márgenes o los resquicios de la propia norma para satisfacer sus deseos o revertir situaciones que no les eran favorables. Del mismo modo, como veremos en los dos siguientes capítulos, se pueden constatar en la comedia una serie de actitudes que no encajan con esta norma emocional, por lo que creemos que puede resultar un aporte de gran valor el analizar un corpus de comedia en relación con lo visto hasta el momento.

*«Mas yo ¿por qué he de mirar al suelo?». La mujer como agente en la comedia de Lope de Vega.
Edición y estudio de La discreta enamorada.*

EL MATRIMONIO EN LA COMEDIA

El estudio de la función del matrimonio en la comedia es un tópico que no está exento de polémica, no solo con respecto a su papel dentro del propio texto literario y de la puesta en escena, sino en cuanto a la relación que establece con su referente real. En atención a lo anterior, es indispensable volver sobre algunas interpretaciones que se han hecho de este asunto para determinar las principales posturas adoptadas al respecto. Un tema que ha dado lugar a una extensísima bibliografía que sigue creciendo aún en la actualidad y que, con el tiempo, ha evolucionado hacia puntos de vista menos conservadores.

El tema central de *La discreta enamorada* es el matrimonio, pues toda la acción gira en torno a esta cuestión. Por un lado, tras ver a Lucindo y enamorarse de él, perseguirá *seducirlo* para casarse con él. Simultáneamente, deberá impedir su inesperada e indeseada boda con un hombre mucho mayor que ella y padre de su galán. De este modo, el derecho a rechazar o a escoger con quién contraer nupcias, como alternativa a los casamientos concertados poco atractivos para una joven, que los padres intentan imponer, se convierte en el doble núcleo de la trama de la comedia.

El matrimonio en la comedia ha sido ampliamente considerado como un recurso cuya finalidad era devolver a la norma(lidad) un conjunto de sucesos que a lo largo del argumento se habían desviado de lo que era socialmente aceptable: jóvenes que intentan escapar de matrimonios impuestos, doncellas que quieren conquistar galanes o embarazos prematrimoniales que buscan remediarse, son solo algunos ejemplos de lo que ocurre en el ámbito de la comedia. Acontecimientos todos ellos condenados por la sociedad barroca española y que encuentran su (re)solución en el casamiento.

Desde esta perspectiva, se le ha otorgado una funcionalidad meramente reintegradora, que sacraliza las normas sociales, estimada como un elemento anulador de lo sucedido hasta el momento, como si quisiera indicar al público espectador que todo lo que han visto hasta el momento no era más que una ilusión, una fantasía propia del terreno de la ficción. Una concepción que encaja a la perfección con esa consideración del teatro barroco como gran instrumento de propaganda del poder que durante tanto tiempo ha imperado, difundida y promovida por estudios clásicos como los de Maravall (1975; 1990) o Díez Borque (1976), y aceptada sin cuestionarla demasiado.

Esta consideración puede resultar parcial, ya que solo tiene en cuenta el final y deja a un lado todo lo sucedido previamente por pertenecer a un plano ficticio, integrándolo en el plano de la fábula, sin problematizar las actitudes que estos comportamientos al margen de la norma, que subvierten e ignoran, puedan entrañar.

No obstante, desde la década de los noventa del siglo pasado, podemos considerar que este enfoque ha sido ampliamente superado y se han propuesto nuevas formas de entender el lugar que ocupa el matrimonio dentro de la comedia, del mismo modo que se han aportado nuevas perspectivas en la interpretación de los personajes femeninos protagonistas desde los estudios culturales y, más concretamente, desde los de género. No podemos negar de todos modos, que ya estudiosos contemporáneos a los anteriores (Dixon, 2000; Wardropper, 1978) planteaban opciones intermedias o contrarias que adelantaban esta oleada de crítica a las posturas más conservadoras.

La discreta enamorada termina con la doble promesa de matrimonio que da la vuelta a la inversión carnavalesca de papeles que a lo largo de toda la comedia se ha producido y que emparejaba viejos con jóvenes. En el último momento, Fenisa consigue imponer su plan y se empareja con el joven galán mientras su madre lo hace con el capitán. Hay que matizar que los matrimonios con contrayentes de distinta edad no eran poco frecuentes, como tampoco las protestas literarias contra ellos, desde *El celoso extremeño* a *La Dorotea*.

Esta comedia se cierra con las promesas de matrimonio, pero lo que ha prevalecido no ha sido la voluntad de los padres ni la norma social, sino los deseos de la joven, quien, a través de un buen número de enredos y engaños, ha logrado conseguir su objetivo inicial. Que este deseo termine por normalizarse gracias a la promesa de casamiento, no resta significación a lo acontecido antes de llegar a esta resolución óptima. El mandato

final de matrimonio, que impera como desenlace en la comedia, también se cumple aquí pero no será un matrimonio cualquiera, sino el que la joven desea.

Al inicio del acto primero, Fenisa protesta por el rígido control que ejerce su madre sobre ella, que representa, todavía en ese punto, la autoridad moral y la voz de la sociedad en esta comedia. La joven quiere salir de casa con libertad y muestra su preocupación por cómo podrá encontrar marido en esa situación de encierro. En el capítulo anterior nos remitíamos a este fragmento, en el que se apreciaba claramente la tensión existente entre la voz de lo socialmente adecuado, encarnada en Belisa, y la joven que quiere salir al mundo y encontrar un pretendiente de su gusto. En esta escena, Lope concentra en el escenario la opinión de la sociedad, lo que aporta verosimilitud a la obra, y el deseo de libertad de Fenisa.

Dicha escena contiene distintas críticas a la situación de la doncella en general y a algunas cuestiones matrimoniales en particular que ya hemos señalado en las calas realizadas en la prosa moral. En primer lugar, Belisa alecciona a Fenisa, siguiendo los preceptos morales más extendidos, con que el matrimonio no es algo que deba derivarse de la conquista, es decir, del amor y del deseo, pues así no será provechoso, ya que, como señalaba Vives, pero también Guevara, los casamientos no deben guiarse ni por el amor ni por acicates externos como la hermosura o la riqueza. Además, la viuda incide en que el buen matrimonio vendrá dado por un comportamiento que la dote de fama de tener gran virtud y ser noble. Como indicaba fray Luis, el hombre que tenga por esposa a la perfecta casada será tenido en mayor aprecio. Sin embargo, Fenisa hará notar a su madre que el interés de los pretendientes ahora se halla en otros atributos como la belleza y la hacienda. A pesar de su corta edad y del encierro al que es sometida, sabe detectar con lucidez la hipocresía de la sociedad y señala que esas virtudes que tanto promueve su madre de nada sirven ya si no hay hermosura ni hacienda de por medio. Un debate ideológico, también generacional, que Lope presenta sobre las tablas con claros ecos de los casos, buenos y malos, que algunos de los preceptistas llevaron a sus textos.

Pero la joven no se conforma e intenta destapar la doble moral de su madre, haciéndole recordar su época de juventud para que se ponga en su lugar:

FENISA Que haré tu gusto.
pero cáusame disgusto
tanto gruñir y encerrar,
¿fuiste santa por tu vida

en tu tierna edad?

BELISA Fui ejemplo,
en casa, en calle y en templo,
de una mujer recogida.
Los ojos tuve con llave.

FENISA ¿Cómo te casaste?

BELISA El cielo
vio mi virtud y mi celo,
que el cielo todo lo sabe.

FENISA ¡Mi tía me dijo a mí
que hacías mil oraciones
y andabas por estaciones!

BELISA ¿Yo? ¿Para casarme?

FENISA Sí,
y mil viernes ayunabas,
a un padre del yermo igual,
y haciendo esto es señal
que casarte deseabas (vv. 390-408).

Esta contradicción entre el pasado de la viuda y su comportamiento actual será la primera de otras muchas que se darán a lo largo de la comedia. Aunque a estas alturas todavía podíamos preguntarnos si Fenisa dice la verdad o si solo busca provocar la ira de su madre, la respuesta será clara cuando se presente la ocasión de ser seducida por Lucindo, que no rechazará, sino que aceptará gustosamente.

La problemática sobre el deseo de casarse por propia voluntad y del derecho a escoger con quién ya está presente, según Oleza (1995a) constata, en una obra tan temprana como la *Calamita* de Torres Naharro en la que el dramaturgo estaba llevando al escenario la cuestión sobre el matrimonio por amor y la capacidad de decisión de la mujer, cuando apenas se había iniciado el intenso debate por parte de Erasmo y de algunos humanistas y moralistas al que ya hemos aludido previamente. En el fluir de esos discursos se encuentran las protagonistas de estas comedias, cuyas acciones se integrarán o quedarán en sus márgenes, pero cuya presencia en las comedias es notable.

Por ello, no es un tema nuevo ni exclusivo de la comedia nueva, pero con Cervantes, con Lope o con Guillén de Castro alcanzará la centralidad de todo un género teatral,

asociado a un determinado tipo de personaje femenino que no se conforma con aceptar su rol pasivo dentro de la sociedad y mucho menos en el camino hacia el matrimonio.

Un conflicto eminentemente social se proyecta así en la comedia, siendo esta la vertiente que nos interesa para nuestro estudio, como en los dramas de la honra, pues no podemos obviar la existencia de tratamiento trágico de esta misma cuestión. Por consiguiente, cabe plantear qué lugar ocupa el matrimonio dentro de la comedia y si este sirve como herramienta de recuperación del orden establecido o si, por el contrario, es una convención literaria para el cierre que, aunque reintegradora, pierde su capacidad performativa sobre el público desautorizado por lo ocurrido previamente.

En este sentido, Joan Oleza cuestiona esta asunción sobre la escena final de los matrimonios como anuladora de lo acaecido, que retorna al espectador a la realidad, indicando que «aun así, la comedia, en su periplo ha atropellado no pocos tabúes y desacreditado muchos esquemas de obligado cumplimiento» (1990: 208). Un razonamiento que resume y apunta hacia muchas de estas cuestiones como se observa a continuación:

la comedia comienza por situarnos fuera de la ley y acaba por reintegrarnos a ella. [La comedia] nos lanza entonces hacia un viaje en el que se busca la felicidad individual por encima y aun a costa de todas las conveniencias sociales, incluidas muy especialmente la institución paternal y el gran fetiche del honor. En esta fase todas las transgresiones son válidas, y todos los tabúes pueden ser dinamitados. Es el triunfo del mundo al revés [...] del amor sobre el matrimonio. [...] En el desarrollo de esta fase [...] nace lo que he llamado el programa irrealista de la comedia: su escalada no de acercamientos, sino de alejamientos de la realidad. En la comedia la realidad es ignorada o sublimada [...]. En la comedia la intriga se despliega poniendo entre paréntesis las condiciones materiales de la vida misma (Oleza, 1990: 207).

A pesar de este alejamiento, de ese programa irreal, no podemos dejar de remarcar otra consideración por parte del autor, y es que, la comedia, de este modo, «explora las posibilidades de una vida diferente» (Oleza, 1990: 207). Un reclamo de la necesidad de cambio, de que se dejen de lado las leyes sociales que ahogan a las mujeres. Por ello, estas comedias permiten entender el final no como un triunfo del orden social, sino de la voluntad individual de la doncella, pues sus deseos son legítimos, el matrimonio es un fin loable, por lo que es su oposición a aceptar un matrimonio impuesto por su madre,

anteponiendo el deseo individual al materno, y el logro de su propósito lo que resulta subversivo.

Díez Borque (1976: 90) señala que la defensa de la libertad de la mujer no es más que un recurso teatral al servicio del argumento de la comedia, cuya finalidad es la de atraer al público, entreteniéndolo, sin que las protestas de las hijas contra los matrimonios impuestos tuvieran una función demoledora de los códigos morales y sociales imperantes. Por el contrario, considera que por ser estas rebeliones casos excepcionales en la realidad del momento se convirtieron en materia ficcional, pues su extravagancia atraería al público. Por este mismo motivo, cuestiones como el matrimonio provocado por intereses económicos, que abundaría en la realidad, no tendría tanto atractivo para los espectadores por su cotidianidad.

Por tanto, este autor entiende la plasmación de situaciones *excepcionales* como un mero recurso teatral, y determina que un cierre de la comedia a favor de la doncella, quien finalmente cumple su deseo de casarse con el galán al que ama, no es más que «una ilusión teatral compensadora, y que además, [...] se produce sin negar la normatividad social aceptada, es decir, sin presentar este desenlace como triunfo de la rebelión de la hija sobre el padre» (Díez Borque, 1976: 95). Esto es así porque el progenitor no queda desautorizado en tanto en cuanto el matrimonio conlleva una solución satisfactoria también para él. Sin embargo, no tiene en cuenta que a pesar de los beneficios que pueda obtener el padre con ese casamiento, sus mandatos iniciales han sido cuestionados y desobedecidos, y el triunfo ha sido para la hija en su acto de oposición a las imposiciones paternas y, en última instancia, a los mandatos de la sociedad patriarcal en que se inserta.

Ante una situación como la arriba descrita, resulta inevitable cuestionarse cómo es posible considerar que gracias a una simple promesa de matrimonio todo un sistema de valores contra el que han actuado los personajes no haya quedado burlado.

Aunque no puedan negarse por completo los razonamientos de autores como Díez Borque o Maravall, cuyas teorías parten de la existencia de una influencia del orden social dominante sobre en el teatro y de la función legitimadora de las relaciones de poder que este asume, al aparecer plasmadas tanto en las palabras de los personajes como en muchas de sus acciones, es necesario replantear esta concepción del teatro como propaganda, al servicio del discurso de poder, que define las excepciones como mera fabulación. Cabría considerar que, si bien es cierto que pudieran provenir de casos excepcionales en la vida

real, ello no implica que no sean válidos como material de estudio de las tensiones que surgían entre las rígidas normas impuestas a las mujeres y su modo de acatarlas, pues justamente es en las grietas del discurso normativo donde se cuelan elementos de subversión.

Catherine Connor, en «Marriage and Subversion in Comedia Endings», responde a opiniones como la que domina el texto de Díez Borque, quien justifica cualquier oposición a la norma como estructuras propias de la comedia y al servicio de la literatura, del siguiente modo:

To say that such conflicts are merely art, merely theatrical genre, or merely convention is to overlook the particularly socially located and participatory role that the highly polysemic structures and conditions of early modern corral performances offered early modern spectators. To say that such conflicts are merely the structures of the comic genre is to deny comedy's essential ambiguity, its paradoxical ability to explore the most intense subversions of the very society that constructs it and then undo, in an order-restoring conclusion its own deconstruction of the dominant system, as if to say, «Just kidding» (Connor, 2000: 27).

Una opinión similar a la que desarrolla Joan Oleza en su estudio sobre *El lacayo fingido*, donde analiza la figura femenina desde su propuesta de dama-donaire, de la que afirma que es vehículo del éxito de la inteligencia, de la estrategia y el artificio, de valores «no heroicos, no masculinos del sistema moral barroco» (Oleza, 1995b: 11). Pero no solo eso, de manera similar a Connor, afirma que «podría sospecharse, incluso, que la dama-donaire representa en la comedia ese punto de vista con el cual mejor podría identificarse la sensibilidad femenina de un sector muy numeroso, y muy fiel a la comedia, de los espectadores de los corrales» (Oleza, 1995b: 11) pues, por mucho que estas doncellas persigan en última instancia el matrimonio y el sometimiento al marido que ese fin conlleva, la comedia «celebra» tanto sus hazañas como sus triunfos de amor cuando estos llegan a buen puerto pues: «las damas-donaire acaban —siempre que así lo deciden— casándose con quien querían y acatando fielmente al monarca, pero no sin haberse burlado a gusto de ambos, dejándolos sin aliento o poniéndolos en ridículo» (Oleza, 1995b: 11).

Consecuentemente, no puede reducirse el análisis de un conjunto bastante amplio de comedias barrocas a una especie de broma como señala Connor. Es cierto que durante la representación la realidad queda suspendida, y que se exploran posibilidades distintas a

las de la realidad establecida, ahondando en esas *excepciones* que señalaba Díez Borque, pero la forma de aproximarse a estos casos forma parte de un conjunto de posturas que el dramaturgo, como bien señaló McKendrick (1974: 5), tiene hacia esas actitudes sociales, es por ello que Connor insiste en el modo en que

dramatic forms and theatrical spaces provide media for questioning as well as celebrating and maintaining socio-cultural relationships of subjects to structures [...]. By that statement I want to emphasise that ritualistic aspects of theatre are not necessarily binary in terms of staging socio-cultural conflicts only in order to depict their demise by portraying the re-establishment of dominant social orders (Connor, 2000: 30).

Para la autora, el sentido de cierre que proporciona el matrimonio cuando este sucede al final de la comedia, no es tanto porque se produzca o prometa un desposorio, sino por los significados asociados a él para los espectadores, y el papel que podía jugar en sus vidas. Para el público femenino, por ejemplo, la boda puede no significar simplemente el fin de la subversión, así que la función propagandística que se le podía atribuir en este sentido a la comedia queda en parte desmantelada, especialmente cuando la protagonista ha logrado casarse con quien quería y no con quien la madre impone como sucede en *La discreta enamorada*. De este modo, a lo largo de la comedia se produce una lucha de fuerzas entre mujer y poder (Connor, 2000: 31) en la que termina imponiéndose la voluntad de la mujer.

Otra puntualización nos viene aquí al caso, y es que, como veíamos al referirnos a la relación entre el teatro y los afectos, el teatro es una máquina de transmitir sentimientos. El mismo Fénix era consciente de que los sentimientos que sus comedias provocaban se extendían más allá de la duración de la representación, y quizás, en un exceso, apuntaba al tratamiento que el actor recibía por parte del público una vez fuera de las tablas, según el tipo de personaje que interpretara. Si esto fuera así, aunque pueda parecer un tanto descabellado, igualmente podría darse respecto del discurso que la comedia elabora sobre la mujer. Una consideración que quizás necesitaría de una investigación más amplia, ya que en este caso nos encontramos en el terreno de la comedia, donde los *deslices* acaban mucho mejor parados que en la tragedia, si bien esto está relacionado de manera directa con el estado de la protagonista, doncella o casada.

Tomando todo esto en consideración, volvemos de nuevo a la reflexión inicial acerca de la delgada frontera que separa la ficción de la realidad, de modo que, si bien no podemos confundir literatura e historia, ello no constituye un motivo suficiente para

desecharla por completo en la investigación sociocultural, pues aporta datos muy valiosos de las actitudes que una parte de la población pudo tener hacia unos temas concretos. La literatura es el reino de lo que podría ser, y lo que podría ser es tan histórico como lo que fue, pues revela el lado subjetivo de la historia.

En este sentido, resulta alentadora la frase con que cierra María M. Carrión el libro *Subject Stages: «Entre burlas y veras, between the tricks of the imagination and the truth of the sense, the Spanish Comedia forged subject stages which allow us to think again about marriage and the law»* (Carrión, 2010: 168), ya que estas escenas matrimoniales en los teatros cuestionaban, al menos en parte, los dictámenes de la ley de la monarquía absoluta y católica. En su investigación, la autora se marca como objetivo probar que el teatro clásico español «was not a mere prop for marital dominant ideologies» (M. M. Carrión, 2010: 161) dada la abundancia de pruebas contrarias que la literatura le había aportado. Sin embargo, quiso apoyar ese presentimiento en documentos legales (por otro lado, desperdigados en numerosa bibliografía y en diferentes archivos) que aportaran un fundamento no ficticio a esa intuición. El estudio de esas correspondencias entre matrimonio, teatro y legislación, que la autora califica como todavía en curso, arroja interesantes conclusiones para el estudio del matrimonio en la comedia. Entre ellas, se pregunta qué articula la cultura como *justicia legal* y qué como *justicia literaria* (Carrión, 2010: 164). «Legislation usually seeks to control subjects with words of finality, binding, and irrevocability, while litigation, arguments, acts of protest, and theatre open up new questions about such processes» (Carrión, 2010: 165). Desde la literatura, por tanto, se contribuye al cuestionamiento de los procesos legales que regulan la vida del individuo y de las ficciones fundacionales sobre las que este se funda.

En este sentido, el teatro posee un posible poder catalizador como conducto hacia reformas en otros niveles. Se refiere entonces a una representación de una *mujer esquiva* (Carrión, 2010: 165) y a cómo algunas estrategias literarias originaron modelos que después serían canónicos en el teatro clásico y que presentaban a los asistentes al teatro imágenes sobre la relación entre sexos diametralmente opuestas a las normativas. Con ello se plantea la cuestión de hasta qué punto estas nuevas formas de representación sobre el matrimonio —o sobre el camino que conduce a este, en nuestra opinión— realmente contribuyen al progreso o cambio en la sociedad. Un planteamiento similar al ya aludido de McKendrick en cuanto a la posibilidad de observar unas determinadas actitudes en el

teatro isabelino que no estarían presentes de manera efectiva en la sociedad hasta mucho tiempo después.

Staging marriage in Early Modern Spain de Gabriela Carrión (2011) interpreta el distinto significado que adquiere el matrimonio dentro de la comedia según si este se produce al inicio de la obra o al final, a partir de piezas dramáticas de Cervantes, Tirso, Calderón, y Lope de Vega. A lo largo de este estudio, además de analizar determinadas ficciones teatrales en que el matrimonio juega un papel fundamental, determina que, según la posición que ocupe este dentro de la comedia posee una u otra función. En consecuencia, afirma que el matrimonio como apertura es, generalmente, la base para la tragedia, mientras que, en las comedias se suele, por lo general, acabar con una boda o con la promesa de que esto sucederá. Esto es así porque las comedias que relacionan mujer casada y amor lo presentan como condicionante de los sucesos venideros que, cuando amenacen dicha institución, estarán condenados a un tratamiento trágico. Las comedias, por su parte, suelen presentar a doncellas que persiguen a sus galanes o son seducidas por estos y, aunque también este planteamiento puede acabar en tragedia si no se alcanza la boda final, cuando esta sucede es motivo de alegría.

Anny Guimont y Jesús Pérez Magallón (1998), en «Matrimonio y cierre de la comedia en Lope», conectarán el papel que tiene el casamiento tanto dentro del teatro lopesco como en su contexto social, con lo que recogen algunas de las posiciones arriba expuestas. Por un lado, los defensores de una comedia conservadora, con fines propagandísticos y, por otro, aquellos en contra de esta postura. Estos autores se preguntan si la propia vida de Lope no serviría como elemento fundamental para cuestionarnos toda la función propagandística de su comedia, motivo por el que coinciden en afirmar que quizás en el punto medio puede hallarse la virtud y que no podemos ver a Lope ni rendido totalmente a la propaganda de los valores de la sociedad, dada la complejidad de su comedia, ni como un autor absolutamente subversivo frente a estos:

Lope está haciendo teatro [...] y, por tanto, es requisito necesario del éxito [...] conocer el gusto del público, incluida su composición social y sus expectativas, para crear un contexto que le permita, al mismo tiempo, inscribir en sus obras su percepción personal del mundo. Y hay numerosos elementos evidentes en su producción que sugieren que tal percepción no era exactamente la que llamaríamos ortodoxa (Guimont y Pérez Magallón, 1998: 140-141).

En su interpretación del matrimonio en la comedia, Guimont y Pérez sitúan el discurso de Lope desde su posición de hombre, y del mismo modo que sucedía con Maravall o Díez Borque, prefieren atribuir la libertad de que disponen algunas de las heroínas a un mero recurso que responde a unas necesidades dramáticas. No obstante, y es aquí, donde rompen con la línea argumental de estos autores, bien puede apreciarse por un lado una «percepción profunda y aguda de las relaciones intersexuales» (Guimont y Pérez Magallón, 1998: 141) así como la presencia e importancia del público femenino para su comedia —quizás en esta solución un tanto compensatoria antes planteada—.

Partiendo de la premisa de que no todos los matrimonios finales implican un final feliz para sus protagonistas, para Guimont y Pérez no se puede afirmar que Lope defendiera los derechos de las mujeres y distinguen una triple tipología: final feliz en el que los amantes triunfan, matrimonio para restablecer el orden y una solución mixta en que felicidad e infelicidad se mezclan ya que el acuerdo no favorece a todos por igual o no todos los personajes salen beneficiados. Sin embargo, para los críticos indicados, el matrimonio es siempre una solución impuesta, restauradora y mantenedora de un orden social que la comedia busca perpetuar.

En su camino hacia la tipología antes establecida tocarán otro de los temas medulares en la cuestión sobre el matrimonio. La presencia del amor dentro de la unión y la posibilidad de elección de la mujer. Para Pérez y Guimont el matrimonio por amor no es más que una imagen literaria, sin relevancia entre los criterios para la elección del esposo frente a otros de corte más material, señalando que, mientras este tiene un lugar privilegiado dentro de la literatura, en la realidad sería un componente más bien marginado. Igualmente, Pedro Ruiz Pérez (2005: 51) coincide con esta perspectiva de considerar la lectura de novelas como el mal principal en las causas de amor, como si todas las doncellas estuvieran enfermas de literatura, cual Alonso Quijano, anticipando a la Emma Bovary de Flaubert. Una preocupación por el efecto de las lecturas en las jóvenes que también está presente en los escritos de Vives, por ejemplo.

Fenisa, al igual que otras protagonistas de la comedia como veremos en el siguiente capítulo que cierra esta segunda parte del estudio a la obra, manifiesta un conjunto de contradicciones en su comportamiento que no pueden dejar indiferente en un análisis de la comedia. Existe el broche matrimonial, pero nos tememos que poco disimula esto su forma de actuar. Durante las tres jornadas hemos asistido a una demostración de

intelectualidad y saber hacer que nada tienen que ver con las perfectas doncellas que transitan por la prosa moral. Contrariamente, Fenisa se alza como una especie de antiheroína cuyas mejores bazas son su *bachillería*, bravura y capacidad para elaborar trazas y engaños.

Una figura que analizaremos a partir de un corpus de comedias pertenecientes a la obra de Lope de Vega que tienen en común un tipo concreto de personaje femenino además de una determinada estructura argumental o traza que subyace a todas ellas. Además, entre las preguntas que nos planteamos se encuentra la de cómo se articula esta imagen de doncella agente con el contexto sociocultural presentado para, finalmente, analizar el diálogo que entabla el teatro con la norma afectiva y de comportamiento real.

8

LA DISCRETA ENAMORADA EN LA PRODUCCIÓN DE LOPE DE VEGA. UNA TRAZA PARA EL DESEO

Hasta el momento, hemos contextualizado *La discreta enamorada* desde diferentes perspectivas: el género, la tradición europea en que se inserta su tema y el contexto socio-cultural y moral en que se inscribe. Sin embargo, y a pesar de la importancia de todos y cada uno de estos aspectos, su análisis no estaría completo si no la situáramos dentro de la producción de Lope de Vega en relación con otras obras del autor con las que hemos encontrado aspectos argumentales afines.

La producción de Lope, también la de otros autores contemporáneos al dramaturgo, está salpicada de comedias cuyas protagonistas se mueven exclusivamente motivadas por su propio deseo. En su periplo para lograr su objetivo, no dudarán en saltarse las normas e implicar a cuanto personaje se cruce en su camino hasta conseguirlo. Como supo ver Wardropper, «[n]ormalmente la comedia urbana nos muestra el triunfo de las mujeres sobre los hombres. [...] En el escenario se conducen de forma contraria a las convenciones —y a la moral, a veces— para lograr sus propósitos» (Wardropper, 1978: 221). Una afirmación que, vista en perspectiva y comparada con respecto a otros estudios de la cuestión en el teatro de los siglos XVI y XVII, nos parece muy actual, incluso adelantada a su tiempo pues, como hemos constatado, el giro masivo en la concepción de este tipo de personajes no se da hasta los años noventa.

Este autor sostenía igualmente que no debemos caer en el error de tomar estos comportamientos como inexistentes en la vida real, por lo que puntualiza su afirmación utilizando documentos muy cercanos al dramaturgo, como la correspondencia entre el duque de Sessa y Lope, que «proporcionan evidencias suficientes de que tales vuelcos tenían lugar algunas veces en la vida real» (Wardropper, 1978: 22). Con «tales vuelcos» se refiere a la inversión de papeles en la vida social, incluidos los roles entre géneros.

Hemos hablado en el capítulo anterior de cómo el estudioso no coincide con las opiniones más conservadoras acerca de la función del matrimonio en la comedia, y de la *falta de sinceridad* de ese final, pues en muchas ocasiones lo que permanece es la sensación de éxito de la transgresión, no de la rígida normatividad.

En estas comedias pasará a tener una gran importancia la figura femenina, que deja de ser un elemento pasivo para convertirse en la directora de la acción que transcurre en ellas. *La discreta enamorada* inaugura un «nuevo modelo de comedia urbana de ambiente madrileño» (Arata, 2000: 24), que se aleja de experimentos anteriores cuyos protagonistas más tenían que ver con la picaresca y con los bajos fondos que con los personajes propios de la caballería urbana que aparecerá en estas comedias, en las que la verdadera protagonista «será la mujer noble en edad de casar» (Arata, 2000: 24). En este sentido, Wardropper profundiza en la construcción del personaje femenino, si bien llega a resultarnos excesiva esa aseveración de que «el aspecto más importante de la comedia española del siglo XVII es que está escrita desde un punto de vista que [...] se tiende a descuidar en un mundo sexista: el punto de vista de las mujeres» (Wardropper, 1978: 233). Esta aseveración nos parece exagerada en tanto en cuanto no consideramos que la comedia urbana esté escrita en su totalidad desde una perspectiva femenina. Aunque coincidimos en que un conjunto suficiente de obras sí presenta una trama argumental en que el personaje dominante es la mujer, no nos parece que su punto de vista sea completamente femenino.

El estudioso ve en esta comedia de perspectiva femenina escrita por hombres un ejercicio compensatorio de la injusta sociedad que, oprimiendo a las mujeres, las obliga a adoptar una actitud fingida que se acomode a estas demandas para poder transitar por ella. «En las comedias españolas [...], los personajes femeninos son los que de una manera general gobiernan los destinos de los hombres. Por esta razón, las mujeres sienten mucho menor apego al honor que los hombres que crearon el código y lo emplearon para

tiranizarla» (Wardropper, 1978: 226). Una estrategia a través de la cual la comedia podría evidenciar los fallos de dicho sistema. Un sistema que «no puede ser derribado. Pero sí puede ser subvertido» (Wardropper, 1978: 227), de modo que pueda redirigirse hacia la propia felicidad y no la del sistema.

Se hace necesario, por tanto, estudiar a Fenisa detenidamente como personaje que representa una nueva tendencia dentro de la producción tanto del Fénix como de la dramaturgia áurea y que permanecería hasta largo tiempo después. Ello no quiere decir que no existan previamente personajes femeninos semejantes en otras comedias y autores, pero tendremos que verlos como precursores, pues Fenisa es, al menos, si no la primera en tomar el control de su deseo, sí es de los tipos más acabados, como veremos a continuación.

En este capítulo se abordan tres aspectos diferentes que situarán la obra en el contexto de la producción de Lope de Vega y que, a su vez, pueden abrir nuevas perspectivas de estudio en comedias similares. En primer lugar, la definición de la tipología de dama donaire establecida por Joan Oleza, membrete bajo el que podemos clasificar algunas de las protagonistas de la comedia urbana y que nos servirá de cimiento para la tipología propia que presentaremos.

Seguidamente, se presenta un corpus de creaciones del autor⁹³ —no todas ellas comedias urbanas— entre las que se puede situar *La discreta enamorada* para, finalmente, tratar de establecer lo que aspiramos que sea una posible traza, es decir, un conjunto articulado de funciones narrativas comunes a una serie de obras con un mismo conflicto de base (Oleza, 2009: 325), que puedan servir para caracterizar bien un microgénero, bien un amplio acervo de obras que puedan permitirnos, por ejemplo, estudiar el modo en que operaba un determinado discurso social en la época, como el discurso moral y didáctico dirigido a la mujer —y sus posibles subversiones.

8.1. LA DAMA DONAIRE

Fenisa, enamorada de Lucindo, propicia desde el encierro de su casa toda una serie de maniobras con que alcanzar el amor del galán. En el transcurso de la comedia romperá

⁹³ Algunas de ellas son de autoría atribuida, sin embargo, dado que otros autores pudieron seguir una misma traza creada por Lope, no establecemos diferencia entre obras de autoría fiable y aquellas de autoría dudosa o atribuida.

no pocas normas sociales, ridiculizará a su madre, al viejo capitán y, finalmente, logrará que estos acepten su voluntad de casarse con el joven. Desde el reducido espacio doméstico, cabe insistir en ello, la doncella prepara distintas estrategias con las que engañar y confundir a todos a su alrededor. Mientras aparentemente acepta la voluntad materna, que representa la autoridad en esta comedia, está burlando el control al que está sometida, haciendo gala de una mente ágil y rápida.

Este esquema de actuación por parte del personaje puede identificarse, al menos parcialmente, con la tipología de dama donaire establecida por Joan Oleza, si bien con algunas modificaciones que no afectan, en esencia, a la función que una dama de estas características puede desempeñar en el desarrollo de la acción.

Tres son los significados diferentes con que puede interpretarse la palabra donaire: la burla o chiste, la inteligencia o gracia al hablar y, finalmente, la desenvoltura al moverse o realizar acciones, tres condiciones características del gracioso en la comedia pero que, a partir de *La francesilla*, como señala el autor (Oleza, 2005: 352), pueden aplicarse también a las damas, dando lugar a la figura de la *dama donaire*.

Los antecedentes de este personaje se encuentran en *El prado de Valencia*, de Agustín Tárrega, donde, si bien el personaje femenino, Beatriz, destaca por su papel de enmarañadora de la trama, carece de los rasgos que después serán constitutivos del donaire femenino. Entre estos antecedentes, y como posible influencia en el modelo, se encuentran *La Calandria*, que influiría en *Gli Ingannati*, de los Intronati de la Academia de Siena, y esta, a su vez, en *Los engañados* de Lope de Rueda (Oleza, 2005: 358), un ejemplo más de la circulación de motivos en el espacio europeo que se analizaba en el capítulo tercero, pues no es coincidencia que se desarrolle de manera amplia en distintas tradiciones teatrales.

Su característica fundamental es el donaire o capacidad para elaborar planes que la dirijan hacia el objetivo que ella misma se ha marcado. Sin embargo, este no es el único elemento caracterizador del tipo, pues son cuatro las características definitorias que propone Oleza. El primero de los cuatro rasgos es el disfraz masculino, que le servirá de amparo para conseguir su propósito, ya que el vestido de varón dota a la doncella de mayor libertad de actuación. Otra de las características, que nos parece fundamental, es que se empareja voluntariamente con el galán, razón por la que la dama no vacilará en atropellar no pocas convenciones con el fin de lograr su amor (que a su vez implica, en

algunos casos, impedir un casamiento no deseado). La tercera de sus particularidades es consecuencia directa de la primera: la dama donaire, disfrazada de varón, será capaz de seducir tanto a hombres como a mujeres, en un proceso erótico de seducción andrógina. Finalmente, el cuarto componente es su notable «habilidad para inventar y ejecutar trazas» (Oleza, 2005: 356).

Hay que notar que, del mismo modo que no todas las damas donaire irán vestidas de varón, tampoco toda mujer vestida de hombre, una tipología que aparece profusamente en la comedia nueva, podrá ser considerada como dama donaire. Son el emparejamiento voluntario con el galán y sus aptitudes para el enredo lo que verdaderamente las convierte en tales.

Pongamos como ejemplo el caso de Gerarda en *La discreta enamorada*. La cortesana se viste de varón para ir en busca de Lucindo, hace un amago de enredo haciéndose pasar por la esposa de Doristeo y amante de Lucindo para que Fenisa desista en su empeño de conseguir al joven galán. Sin embargo, nada tiene que ver con la compleja red de engaños tejida por Fenisa y, ni mucho menos, logra obstaculizar la acción. Es más, cuando acude disfrazada de hombre para espiar a Lucindo será rápidamente reconocida por Doristeo, quien señalará que la casa está llena de hombres, y en su intento de enredar la situación de los amantes fingiendo que hay un fuego en la casa disparará el desenlace de la trama, pues las parejas salen de sus aposentos y se reconocen.

La discreta enamorada es contemporánea a dos de las obras que se consideran como los mejores ejemplos en la construcción de la dama donaire: *El lacayo fingido* de Lope de Vega y *Los malcasados de Valencia*, de Guillem de Castro, aunque, como indica Oleza, no será hasta la publicación del *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, es decir, más de una década después, que se pueda considerar el modelo totalmente acabado y consagrado. No obstante, esto no quiere decir que se trate de un papel excepcional en la época, sino que son estos sus casos mejor acabados, pues durante este largo periodo serán muchas las protagonistas femeninas que puedan aglutinarse bajo esta clasificación de dama discreta para sí que proponemos a continuación, si bien cada una de ellas con sus particularidades.

8.1.1. La dama discreta para sí

Partiendo de la categoría presentada antes, afinando todavía más los rasgos y a través del análisis de un corpus de comedias de Lope de Vega, hemos determinado la existencia de una variante de tipo femenino que comparte características con la dama donaire, pero cuya función es más concreta. Se trata de un personaje femenino que, a grandes rasgos, coincide con el de la dama donaire, pero en su papel dentro de la comedia observaremos que sus acciones están siempre destinadas a satisfacer su propio deseo y no el de otros, como sí puede suceder en el caso de la dama donaire.

Un buen punto de partida para el análisis de estas damas cuyo comportamiento se desvía de la norma puede ser la propuesta elaborada por Jonathan Thacker sobre la metateatralidad en el barroco, presente no solo en las tablas, sino también en la propia vida. Tomando como base el concepto de metateatro de Lionel Abel y el modelo dramático⁹⁴ de las interacciones sociales de Erving Goffman, el autor quiere ver el metateatro como «the dramatist's creation of characters who are aware of the theatricality of life, who can act, who can play, who refuse to view themselves as predictable actors in a monolithic system of prescribed behaviour» (Thacker, 2002: 3). Por consiguiente, algunos personajes son creados por el dramaturgo como individuos conscientes de que se encuentran en un mundo en que su comportamiento depende no de su naturaleza, sino de su capacidad para interpretar el papel que su posición social demanda. Un conocimiento del que tomarán ventaja para socavar el sistema en que se insertan. Fenisa, protagonista de *La discreta enamorada*, personaje que Thacker analiza en este mismo ensayo, representa claramente esta postura.

En el capítulo cuarto habíamos aludido a Goffman al elaborar el estado de la cuestión sobre las distintas perspectivas desde las que se había aplicado la teoría de los afectos. La propuesta de que el individuo realiza una performance según la situación en que se halla, incluso a nivel emocional, era una de las que nos parecía más adecuada para el estudio de las actitudes que las doncellas mostraban en la comedia, pues demuestran un gran poder de adaptación a las distintas situaciones que la vida les plantea, lo que quizás les llevaría a plantearse si no se trata también de una capacidad propia de la vida en sociedad.

⁹⁴ En este modelo de estudio de las interacciones sociales Goffman (1959) estableció que los individuos asumen e *interpretan* el papel que les corresponde según cuál sea su posición social, de manera consciente o inconsciente, en el momento en que se interactúa en sociedad.

Si bien al inicio de la obra se muestra desconforme con el comportamiento que su madre exige de ella, astutamente finge aceptar la propuesta de matrimonio del Capitán y cumplir las órdenes que tanto este como su madre le dan para, discretamente (tanto en el sentido de sigilosa como de inteligente), actuar de forma que invierta la situación en beneficio propio. Sobre esta estrategia, Thacker advierte que «in the *comedia* the individual begins to reveal the emergence of a separate sense of self through role-play. The metatheatrical elements [...] are tools of the individual hero(ine) who has registered the theatricality of life, and exploits it in order to fulfil his own desires» (Thacker, 2002: 12).

Respecto a esta pauta de conducta, Thacker señala en un análisis más detallado de la obra que Fenisa y Ángela, de *La dama duende*, llevan a cabo su rebelión gracias a lo previsible del sistema patriarcal, que aprovechan en su favor (Thacker, 2002: 108), pues ambas integran el fingimiento en su forma de vivir con el fin de evitar la represión a la que son sometidas, aprovechando el conocimiento que ostentan de la sociedad en que viven y que les permite predecir las reacciones de los demás para mejor sortearlas y es que «the theatrical element in everyday life is exploited by those who feel, for whatever reason, that their very beings are repressed by rigid adherence to a social paradigm» (Thacker, 2002: 182). El autor considera que en el comportamiento de estas jóvenes interviene de lleno esa consideración de las interacciones de los individuos como representaciones de sí mismos que se adaptan a las situaciones en que se encuentran, siguiendo las teorías de las performatividad de Goffman.

En este sentido, la comedia juega con esta posibilidad de que los individuos interpreten distintos papeles, por lo que aquellas damas conscientes de que pueden actuar de otro modo, y de las posibilidades que ello abre en su reducido espacio de acción, buscarán el modo de asumir nuevos papeles que les permitan conducirse acorde a sus deseos, al tiempo que fingirán públicamente ajustarse al rol que la sociedad les tiene reservado, como sucede con Fenisa en *La discreta enamorada* o Belisa, en *El acero de Madrid*. Estas doncellas son especialistas de la navegación emocional.

Otra posibilidad de interpretar papeles y actitudes diferentes a la que se le supone nos la aporta la asunción de nuevas identidades, generalmente por medio del disfraz, pues en muchas de las comedias que veremos a continuación la doncella modifica su persona: se disfraza de villana si es noble, cambia de nombre o se viste de varón, lo que le permite

adoptar comportamientos considerados como propios del género contrario. Estos cambios de personalidad, o de rol, conllevan una mayor libertad de circulación entre los distintos círculos o comunidades emocionales, pues adoptarán la expresión sentimental adecuada en cada una de ellos para mejor ajustarse a sus intenciones.

Vestirse de hombre supone un cambio mayor con respecto a la adopción de otras identidades. Este disfraz trae consigo una libertad de acción que ninguna de las identidades femeninas —siempre y cuando se comporten según lo establecido— conlleva. En su *Arte nuevo de hacer comedias*, el Fénix dedica unos versos a esta cuestión, de lo que se desprende que no era una práctica infrecuente. Sin embargo, señala lo siguiente:

Las damas no desdigan de su nombre,
y si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho (Vega, 2006: v. 280-284).

Estos versos pertenecen a la justificación del dramaturgo sobre la caracterización de los personajes y la necesidad de mantener su verosimilitud. Resulta cuanto menos curioso este matiz sobre las damas que fingen ser hombre, una transgresión que puede perdonarse por ser del gusto del público. Lo que no dice es el motivo principal del agrado que provoca el disfraz varonil, pues este recurso tenía sobre las tablas una evidente carga erótica, pues era una oportunidad para ver a una mujer vestida solo con calzas. Un doble movimiento de transgresión, el cambio de género en la sociedad del tablado y el erotismo que de este se deriva en el *mundo real*, que fue sancionado tanto por los moralistas como por aquellos que condenaban cualquier aspecto que se alejara de la moral dentro del teatro. Los censores, que criticaban ya de por sí el hecho de que las mujeres actuaran, veían un abuso en el intercambio de vestidos, lo que tuvo como consecuencia que se dictaran una serie de normas⁹⁵ que se cumplieron más o menos laxamente.

⁹⁵ Recoge Bravo Villasante que en uno de los capítulos de las primeras ordenanzas teatrales de 1608 se indica que las mujeres «no pueden salir de hombre a escena ni llevar trajes escotados, y que se coloque una tabla en el escenario para impedir que el público les vea los pies». De 1615 es otro decreto del Consejo de su majestad que dicta «las mujeres representen en hábito decente de mujeres y no salgan a representar en faldellín corto [...] y no representen en hábito de hombre ni hagan personajes de tales» (Bravo-Villasante, 1976: 156). Sirva esto como muestra de lo polémico que resultaba una mujer disfrazada de varón para la época, pues llegó a recogerse desde una perspectiva legal junto con las diatribas morales que originó la situación.

Sin embargo, este tipo no solo gustaba al público masculino sino que, como señala Teresa Ferrer, «esta situación de travestismo, permitía a muchas mujeres vivir a través de la identificación con las protagonistas situaciones que les estaban vedadas» (Ferrer Valls, 1998: 15), lo que convertía a la dama en hábito de varón en un personaje que agradaba a todos los públicos en general.

Fenisa, la discreta enamorada, es para Thacker «a puppet-mistress, directing her own play containing a combination of actors who know they are playing a role and actors who remain ignorant» (2002: 136). Aquellos que permanecen ajenos al hecho de estar interpretando un papel son quienes serán manipulados con mayor facilidad, como sucede con la viuda Belisa o el capitán Belardo, quienes desconocen las verdaderas intenciones de la joven.

Lope, junto con otros dramaturgos, construye unos personajes femeninos cuya comprensión de la realidad las lleva a obrar según lo que se espera de ellas para más tarde subvertirlo con la intención de cumplir sus propios deseos. Con este proceder, demuestran claramente su agencia, es decir, su capacidad para tomar el control de su vida, realizando los cambios que les sean necesarios para ello.

Por tanto, es posible reorientar la tipología de dama donaire hacia un esquema más específico, pues hemos observado que esta asunción de una identidad masculina no es común a la totalidad de personajes femeninos analizados que, sin embargo, sí demuestran abiertamente una voluntad de realización de su propio deseo. Además, el esquema de dama donaire se presentaba también con una motivación que podía no ser propia, sino determinada por la voluntad de ayudar a otros personajes. En consecuencia, queremos proponer una tipología de personaje que convenimos en llamar *dama discreta para sí*⁹⁶ —porque lo es para su propio deseo— y su contextualización en un corpus suficiente de comedias en las que hemos podido observar la existencia de una traza común.

La dama donaire tiene su fundamento en la figura femenina del donaire⁹⁷, cuyo surgimiento se produce, en buena medida, como contrapeso de la figura masculina del gracioso. Inicialmente asociada a la figura de la sirvienta o a personajes de baja calidad social, evoluciona de modo que deja atrás su vertiente cómica para explotar sus habilidades *intelectuales*, encarnándose ahora en damas de mayor rango social, pues, si

⁹⁶ En adelante *dama discreta*.

⁹⁷ Remito aquí a Fanconi Villar (2000) quien, en un brevísimo ensayo, presenta detalladamente las funciones y la adscripción social de esta tipología de personaje.

bien su ingenio puede llegar a producir situaciones *graciosas*, no será esta su función principal en la comedia.

Si esta tipología servía como fundamento para el establecimiento de un nuevo modelo de personaje femenino, cabe ahora puntualizar que no toda dama donaire será una dama discreta, pues la doncella puede demostrar grandes donaires y capacidad de invención, sin que su objetivo sea el de satisfacer su propio deseo. La dama discreta será siempre protagonista de su propia acción o conflicto de deseo y actuará en nombre de este, aun cuando su trama no sea la principal en la comedia. No obstante, ambas caracterizaciones no son excluyentes y un personaje puede ser, simultáneamente, dama donaire y dama discreta para sí. Estas damas, que incluso llegan a renegar del matrimonio al inicio de algunas comedias —*Las bizarrías de Belisa*—, tienen como principal característica su agencia, su capacidad de tomar la iniciativa.

En suma, como base para la construcción de un personaje como el de la *dama discreta* tomamos como referencia dos de las cuatro características prototípicas de la dama donaire: su emparejamiento voluntario con el galán y su gran habilidad para tejer trazas efectivas para la consecución de sus deseos. No consideramos obligatorio, por otro lado, el disfraz de varón, aunque ello elimine de la ecuación esas seducciones andróginas tan atractivas seguramente para el espectador, así como para el lector. Matizamos que, en este caso, la capacidad de seducción seguirá presente, pero de muy variadas maneras, pues la dama tendrá unas notables aptitudes de seducción no solo amorosa, sino también intelectual. Así, dama donaire y dama discreta para sí son dos variantes de una dama agente, que toma la iniciativa y, mediante el ingenio determina la acción de los demás.

Un claro ejemplo de cómo una doncella puede ser dama donaire pero no dama discreta nos lo brinda *La moza de cántaro*. En esta comedia, doña María cambia de identidad y urde diversas trazas y fingimientos buscando venganza para devolver la honra a su padre, cuya condición social ha sido puesta en duda. Así, mientras su forma de actuar y de moverse por el mundo es identificable con el de la dama donaire y tiene claro cuál es su objetivo, vengar a su padre, sus acciones no se ponen al servicio de obtener un beneficio propio o de la satisfacción de sus propios deseos, sino que actúa en favor de su progenitor. *Pedro de Urdemalas*, por el contrario, está protagonizada por una doncella que, en primer lugar, tiene deseos de satisfacer su ambición intelectual, lo que se manifiesta en la voluntad de ir a París a estudiar; y, en segundo lugar, cuando quiere

vengarse de todos los hombres al ser consciente del error que ha cometido por haber pasado la noche con don Juan, tras lo que huye a Francia. Sin embargo, al final de la comedia ha logrado el objetivo de recuperar a don Juan, el galán que la sedujo y después la abandonó. Estamos ante una dama donaire y discreta para sí a la vez, pues, aunque su aspiración inicial es la satisfacción intelectual, es ella misma quien toma la iniciativa de buscar al galán tras haber sido *deshonrada*. Finalmente, en *El gallardo catalán* tenemos un claro ejemplo de doncella que, tras haber sido abandonada por el conde don Remón busca recuperar su amor y, tras muchas peripecias, enredos y cambios de identidad, logra recuperarlo, correspondiéndose ambas tipologías de personaje, la del donaire y la discreta.

Todas las características expuestas sobre la dama donaire «la hacen muy especial entre las otras variantes tipológicas de la dama» (Oleza, 2005: 356) y es que, como veremos, la dama donaire maneja a su antojo al resto de personajes en pro de su voluntad. Al definir la dama donaire, Oleza se fija en un entremés de Lope de Rueda para señalar cómo esta se particulariza al tener «intereses propios y la conciencia de ellos» (2005: 372). Esta conciencia es una de las propiedades que creemos basales para el establecimiento de una traza en torno al sujeto femenino agente de su propio deseo, y para la propuesta de un corpus aproximativo en que observamos una serie de rasgos comunes.

Debemos, por tanto, definir algunos aspectos que consideramos fundamentales para su análisis, siendo uno de ellos la definición clara de qué tomamos como deseo, ya que es la fuerza que moverá a la doncella en su periplo. No se trata de un deseo erotizado sino, según la definición de *Autoridades*, del «anhelo o apetencia del bien ausente o no poseído». Esta noción encaja como un guante con estas doncellas que anhelarán el amor del galán, tanto si ya previamente había sido conquistado por ellas y han sido abandonadas, como si es la primera vez que lo ven y quieren conquistarlo o poseerlo.

La diferencia principal entre la dama agente y otras enamoradas de la comedia radica en su actitud proactiva ante su propio deseo. Sabe lo que quiere y no espera a que esto les venga servido en bandeja por el propio galán, pues quizás lo pierdan para siempre. Una actitud proactiva que las lleva a enfrentarse a diversos peligros y situaciones poco habituales para una mujer del Barroco, en esa epicidad que aportaba el amor a la vida cotidiana de los habitantes corrientes de la ciudad. Estas jóvenes demuestran, a través de sus palabras, que se sienten satisfechas, complacidas por su propio ingenio y por las

industrias que son capaces de tejer: «Discreta he sido en decir/ que este casamiento acepto» (vv. 606-607), dirá Fenisa en *La discreta enamorada*.

Un caso muy claro de esta satisfacción por el propio comportamiento lo encontramos en *Las dos bandoleras y fundación de la santa Hermandad*, un drama historial de hechos particulares, situado alrededor de 1234, en que dos hermanas deciden vengarse de todos los hombres tras haber sido deshonradas. En su periplo por la sierra, donde se comportan como si de dos bandoleras se tratase, asistimos a los siguientes diálogos, donde insisten en sus trazas:

INÉS Oye lo que estoy trazando:
 pues que sentido tenemos,
 y los dos van caminando,
 los dos también caminemos;
 que amor nos irá guiando.

TERESA Tu traza ha sido muy buena:
 y pues la razón nos sobra,
 y fuerza de amor lo ordena,
 pónganse luego por obra,
 ande cuerpo y alma en pena (Acto I, *Las dos bandoleras*)
 [...]
 una traza imaginé,
 que en ella consiste el medio
 para podernos vengar (Acto II, *Las dos bandoleras*)

Por tanto, observamos un conjunto de comedias dentro de la producción de Lope de Vega en las que se da una alteración de los roles predeterminados para la mujer, pues esta adopta un papel que no le es propio y, cuando se trate de la protagonista absoluta de la comedia, dirigirá las acciones de todos y cada uno de los personajes. Adopta, además, una actitud que le valdrá el epíteto de varonil, por lo que no es de extrañar que aparezca en muchas comedias, al igual que en *La discreta enamorada*: «Discreta debéis de ser, / y de ánimo varonil» (vv. 1516-1517). Un adjetivo que no solo indica el vestido, al que nos hemos referido antes, sino que pone en valor las acciones notables de la mujer en tanto en cuanto son comparables con aquellas que podría realizar un hombre.

MONTALVO Por Dios que la desconocen,
 puesto que muy cerca estén.
 Porque el brío es varonil

que importa en transformaciones
y muy de hombre las razones (Vega, 2015b: vv. 2739-2743).

A pesar de tratarse de un personaje que supone una excepción a la norma y que puede resultar subversivo por anteponer su deseo a los mandatos sociales y patriarcales, no podemos hablar todavía de una verdadera ruptura con la sociedad, de una auténtica rebelión ante lo establecido, pues Belisa, en *Las bizarrías de Belisa*, por ejemplo, si bien dice no querer contraer matrimonio nunca, acabará enamorándose y casándose, por lo que la rebelión solo es parcial.

Pero no por ello tiene menos valor que se represente a una mujer que es capaz de aprovechar el poco margen de movimiento que la sociedad le permite, y especialmente las contradicciones en que incurre para su propio beneficio. Bien merece ser analizado para conocer cuáles podían ser los modos de definir los propios deseos en una sociedad que, abiertamente, los niega. Sobre todo, cuando podemos tipificarlo dentro de la comedia, ya que no se trata de un caso excepcional, sino que aparece en un amplio abanico de comedias pertenecientes a distintos géneros, no solo a la urbana.

Como indicábamos al inicio de este capítulo, ya Wardropper (1978) señalaba que la mujer presenta una conducta presumiblemente distinta a la que se le supone en la sociedad cuando es representada en las tablas, resultando victoriosas sobre los hombres en la mayoría de comedias urbanas. Hace hincapié en la subordinación de la mujer al hombre en la realidad, pero añade que incluso en esta pueden llegar a rebelarse.

Dice Jonathan Thacker sobre Fenisa que ella «does know exactly what she wants, possesses great social poise, and needs no encouragement to set about fulfilling her desires» (Thacker, 2002: 132), e indica que, a pesar de ser el personaje más relevante⁹⁸ en su estudio, ha recibido muy poca atención por parte de la academia. Esta tesis doctoral busca cubrir, en la medida de lo posible, esta laguna existente en el estudio de un determinado tipo de personaje femenino en la comedia áurea que Fenisa encarna a la perfección. Para este autor, la doncella fascina por el modo en que es consciente de las fallas que tiene el sistema patriarcal y en cómo es capaz de socavarlo a su antojo «almost instinctually» (Thacker, 2002: 133), aprovechando los intersticios del sistema.

⁹⁸ Thacker analiza cómo explotan este conocimiento de lo teatral en la sociedad los personajes de *Los locos de Valencia*, *La fuerza de la costumbre*, *La dama duende* y *La discreta enamorada*, aunque en cada comedia desde un punto de vista distinto.

Queremos notar que el autor analiza la figura de Fenisa a la par que la de doña Ángela en *La dama duende*, sobre la que apunta que no por ser esta una comedia más tardía está este personaje mejor acabado. La doncella creada por Lope, aunque más temprana, es una manipuladora más sutil y madura. Afirmación con la que coincidimos, pues Ángela se vale de una alacena móvil que le permitirá ir y venir sin ser vista, mientras Fenisa actúa en todo momento a cara descubierta, de modo que sus tretas suceden a la vista de todos sin que nadie, excepto los interesados, la descubran. Una notable muestra de habilidad e inteligencia, pues se ampara en los dictámenes sociales del patriarcado para, desde sus propios límites, manipularlos y que su voluntad se erija sobre la de los demás. Consecuentemente se observa que Fenisa asume un rol⁹⁹ aparentemente pasivo aceptando la propuesta de matrimonio, que es realmente activo, lo que la lleva al triunfo de su deseo. Como señala Thacker (2002: 135), la astucia de la doncella le permite actuar según el lugar que la sociedad le asigna mientras, con el fin de casarse con Lucindo, manipula a los de su alrededor.

8.2. FENISA, LAS ARMAS DE LA DISCRECIÓN

Fenisa no se viste de varón, ni falta que le hace. Tras salir a la calle con su madre y ver a Lucindo, por cuyo amor ahora se *abrasa*, surge en ella un deseo de seducción impropio de una dama de su condición y así lo reconoce: «Nunca mujer /se puso a locura tanta:/ a un hombre que no me ha visto,/ ni se acuerda de si nació,/ quiero bien» (vv. 147-151). Sin embargo, pronto urde la primera de las estrategias que le harán valer el epónimo que da título a la comedia: discreta enamorada.

Revisamos, en este punto, la trama de la comedia concentrándonos solamente en los enredos de Fenisa. Ya desde los primeros versos la joven demuestra su inteligencia, lo que le merece la calificación de bachillera. Al salir de la iglesia, la doncella deja caer un pañuelo¹⁰⁰ cerca del galán para llamar su atención. La segunda de las argucias, que será

⁹⁹ Tomamos aquí en cuenta la teoría que desarrolla Thacker (2002) en *Role-Play and the World as a Stage in the comedia*, una propuesta que aporta una perspectiva de estudio para determinados personajes, especialmente si pensamos en aquellas protagonistas, referidas previamente, que no se visten de hombre, que no adoptan la identidad del represor pero que, tomando como punto de partida en su comportamiento las normas que este establece, actúan como si acataran los dictámenes propios de su sexo para lograr su objetivo. Así pues, Fenisa no se viste de hombre, pero toma un papel que tampoco se corresponde con sus pensamientos, el de la doncella sumisa.

¹⁰⁰ El recurso de dejar caer un lienzo está presente también en *El acero de Madrid*. Véase la nota al v.178 de nuestra edición.

el punto de partida de su actuación posterior, será tomar ventaja de la proposición matrimonial por parte del capitán, aceptándola, de modo que, lo que en principio parece ser una situación negativa para la joven es reconvertida por esta en la lanzadera de futuras acciones que reviertan en la conquista de Lucindo.

La propia Fenisa se sabe inteligente, y así se lo confirma a sí misma en un aparte, donde se alaba su proceder:

Discreta he sido en decir
que este casamiento acepto,
pues de mi amor el efecto,
puedo por él conseguir.
Que, si luego le negara,
y con disgusto se fuera,
tarde a mi Lucindo viera,
tarde a mi Lucindo hablara.
Con entrar su padre aquí,
habrá comunicación (vv. 606-615).

Una comunicación con Lucindo que entablará, literalmente, utilizando al padre según ese mecanismo heredado del *Decamerón* que tanto juego da en esta comedia. Fenisa finge que Lucindo la pretende, dando unas precisas coordenadas del comportamiento con que Lucindo la molesta que no son más que un mensaje en clave para este.

La doncella es consciente de la dificultad que entraña su plan, pues reconoce la complicación del acertijo que plantea a Lucindo del siguiente modo:

¡Ay, mi Lucindo!
Si no me entiendes con aqueste enredo
no eres discreto, ni en Madrid nacido.
Mas si me entiendes y a buscarme vienes,
tú naciste en Madrid, discreción tienes (vv. 706-710).

Una afirmación que posee una doble interpretación. La primera, destacar la dificultad de su plan y remarcar su inteligencia; la segunda, elogiar al público de los corrales matritenses alabando la inteligencia de los madrileños que serán capaces de comprenderlo. No obstante, esto puede resultar irónico si pensamos que el galán necesitará de su criado, Hernando, para que actúe como descifrador de este mensaje encriptado que Fenisa le envía a través del capitán, lo que no dice mucho en favor de su ingenio.

El galán queda, en este sentido, parcialmente ridiculizado hasta en dos ocasiones: la primera al inicio de la comedia, cuando sigue insistiendo en pretender a Gerarda mientras Hernando busca introducir sensatez en su conducta al recomendarle que pretenda a Fenisa, mujer honrada, y no a Gerarda, mujer libre, o libertina, cuyo amor, socialmente, es mucho menos conveniente y que, además, seguramente solo quiera jugar con él para dejarlo después plantado. La segunda, por no ser capaz de entender por sí mismo el mensaje de la doncella. Una actitud del galán que tiene como consecuencia que Fenisa, por contraste, sea ensalzada en su inteligencia.

Una vez Lucindo conoce el amor que siente la joven por él y tiene las instrucciones necesarias para encontrarse con ella, la próxima traza de Fenisa no será esa fingida caída para acabar en brazos del joven, que provocará la ira del capitán hacia su hijo, sino la de un plan pensado para engañar a la madre. Cuando Lucindo le entrega un papel para contarle cómo, por culpa de su invención, su padre quiere enviarlo a Portugal, la joven simula que se trata de una nota de amor que Lucindo escribe enamorado de la viuda Belisa. Esta, como bien ha previsto Fenisa, está más que satisfecha con la supuesta pretensión del galán y cae en la traza de su hija. Resulta muy cómico que, frente a sus palabras iniciales, haya sucumbido por dos veces a una posible seducción: la primera, al confundirse creyendo que el capitán la pretendía a ella y no a su hija, la segunda, al creer que un joven galán está interesado en ella.

Una vez convencida la viuda del amor que supuestamente le profesa Lucindo, Fenisa conminará a Hernando a que se haga pasar por el galán para que la conquiste, mientras ella se encuentra con Lucindo. La joven, fingiendo que invita al Capitán a un encuentro en su habitación, realmente lo está conduciendo a la de la madre, pues incluso solicita al capitán que se «haga la barba» para engañarla, ya que en la oscuridad de su aposento no distinguirá al afeitado capitán de su joven hijo Lucindo. Engaño que solo se resolverá cuando Gerarda y Doristeo griten que hay fuego en la casa —de una manera similar a lo que sucede en *La noche toledana*— y salgan los amantes de sus habitaciones, descubriendo así los padres que han sido engañados.

En este sentido, se observa claramente la doble moral que impera en la sociedad. En primer lugar, este doble rasero se hacía explícito en el parlamento satírico entre Hernando y Lucindo, en que comparan a la mujer libre con la honesta. Acertadamente, afirman que si bien para casarse quieren a la honesta, para divertirse buscan a la libre. Critica cómo,

mientras se sacraliza un modelo de comportamiento para la mujer como el más deseable, son los propios hombres quienes buscan las mujeres libres. Por este motivo, resulta muy sugerente observar el comportamiento de Fenisa que, como ya hemos indicado, finge ajustarse a las normas para subvertirlas, pero no de cualquier manera. En consecuencia, encontramos, por un lado, que está dispuesta a marcharse con el galán para contravenir los deseos de sus progenitores, lo que realmente pondría en peligro su reputación¹⁰¹. Por otro lado, invita al capitán a su aposento y este no pone ningún reparo en aceptar, al igual que la madre acepta sin remilgos que acuda Lucindo al suyo. Igualmente ocurre al ser invitado Lucindo al de Fenisa. Sin embargo, tras salir de sus aposentos, haya pasado lo que haya pasado en ellos, lo único que sabemos es que las parejas quedan descubiertas y el casamiento entre todos ellos concertado, de modo que se cumple aquella afirmación de Wardropper acerca de cómo «la comedia nos presenta a mujeres libres y respetables o a mujeres que quieren ser libres sin dejar de ser respetables» (1978: 224), a lo que añade lo paradójico de que la mujer sea capaz de convertirse en libre con el único fin de lograr un objetivo que le hará renunciar a ello, el matrimonio.

Son cinco, por tanto, las grandes trazas que confecciona Fenisa con el fin de conseguir a Lucindo. Con estas estrategias, la dama donaire

da el triunfo [...] a las armas más sutiles de la imaginación, la discreción, el ingenio en la palabra, el disfraz, un erotismo sin violencia, y que incentiva el imaginario de las mujeres espectadoras con posibilidades de viaje, de aventura y de realización amorosa muy por encima de su realidad cotidiana (Oleza, 2005: 379).

Un personaje extraordinario cuyas correspondencias con la realidad tendrán que ser analizadas con mayor detalle para separar la hipérbole propia de la ficción de las dimensiones del contexto social del espectador y que se observan en los propios discursos de los personajes, como hemos podido constatar tanto en las palabras de Belisa como en las del criado Hernando, siendo la primera la voz de la sociedad más opresora, y destapando las hipocresías de ese mismo comportamiento el segundo.

¹⁰¹ Cabe destacar que estos atrevimientos de Fenisa no están exentos de cierta iniciativa y audacia erótica tanto en sus acciones como en sus palabras. Unas palabras que aparece cargadas de deseo en ocasiones: «cómo decir mi pasión» (v. 1467), En un momento dado dice que a ella misma se daría como prenda, y, por otro, está dispuesta a marcharse con Lucindo sin estar casados con todo lo que esto conlleva para su honra.

Fenisa presenta, claramente, lo que se ha llamado donaire, pero es, además, capaz de llevar a buen término una trama tan potente como la que desarrolla para conseguir su objetivo sin siquiera emplear un disfraz. Pertenece a esta clasificación de dama discreta para sí, cuyas acciones son motivadas por su propio deseo, por lo que no se detendrán hasta lograr satisfacerlo. Y es que como señala Wardropper (1978: 225), las mujeres no tienen más remedio que encontrar el modo de manejar un sistema que les es enemigo, pues está concebido desde un punto de vista eminentemente masculino, para poder vivir en él del mejor modo posible. Es al respecto de esta consideración que justifica su visión de la comedia femenina, a la que antes aludíamos, pues asevera que aquellas comedias que tienen una perspectiva masculina no atienden a la iniciativa femenina. Sin embargo, como ya señalábamos antes, también podemos encontrar mujeres con una perspectiva activa dentro de la comedia que, sin embargo, son subyugadas. Es el caso de los dramas de la honra, en los que se ha consumado ya ese casamiento no deseado y que, forzosamente, conduce a la tragedia, pero que no por ello deja a la mujer sin una libertad de actuación, de movimiento, a pesar del trágico final que ello pueda motivar.

8.4. HACIA UNA TRAZA DEL DESEO FEMENINO

Una vez dispuestas las características de esta doncella, de la heroína agente de su deseo, o *dama discreta para sí*, como hemos convenido en llamar, y tomando como punto de partida el personaje femenino que nos brinda una obra como *La discreta enamorada*, una búsqueda a través de los resúmenes que aporta la Base de Batos Artelope nos permite observar que este tipo de personaje iba asociado, por lo general, a un conjunto de motivos argumentales que se repetían de manera similar en distintas comedias.

Esta constatación nos llevó a plantearnos la posibilidad de la existencia de una traza o conjunto de funciones argumentales que subyaciera a diversas comedias, pues no es extraño que una misma tipología de personaje pueda aparecer con mayor frecuencia en obras que presenten cierta afinidad argumental entre ellas.

Para nuestra propuesta de traza tomamos como base las definiciones que aporta Oleza (2009) de sus distintos constituyentes. El autor inspira su concepción de la traza en la presente en el *Diccionario de autoridades*, y la define como «combinación precisa de funciones narrativas [...] concretadas por motivos» (Oleza, 2009: 325). Los motivos, por su parte, «condensan acontecimientos prototípicos en una unidad breve y a la vez

completa de la intriga» (Oleza, 2009: 323). Por añadidura, cuando un conjunto de composiciones presenta un mismo conflicto de base, se puede llegar a establecer un microgénero.

No debemos entender la traza como característica de un solo género, sino que una misma configuración de motivos puede que esté presente en comedias de diferentes géneros:

ese mismo conflicto podía atravesar las fronteras de los géneros y manifestarse en modalidades muy distintas de la Comedia Nueva [...] una cosa es la estructura de la traza y otra el modo de elaborarla, que puede ser cómico o dramático, urbano o rural, histórico o de libre invención, etc. (2009: 325-326).

Antes de presentar nuestra propuesta, creemos oportuno ahondar en algunas de las características presentes en las trazas, pues entre sus peculiaridades se halla, por ejemplo, que las obras que presenten una traza determinada no disponen los motivos siguiendo una misma ordenación, sino que estos pueden sufrir variaciones de una comedia a otra. Las cuatro características cardinales que justifican la inclusión de obras muy diversas entre sí en un mismo corpus son las que siguen:

1. Las «funciones narrativas no se suceden de una forma fija, sino que alteran fácilmente su orden de aparición y adoptan más la figura de una red que de una secuencia» (Oleza, 2009: 343)
2. Las funciones pueden repetirse dentro de una misma obra.
3. Algunas funciones no aparecerán en todas aquellas obras que podemos catalogar como pertenecientes a una traza.
4. «Cada función presenta un esquema básico que puede desplegarse en una pluralidad de casos y situaciones, algunos de ellos caracterizables como motivos [...], otros como situaciones singulares, no repetidas por el sistema» (Oleza, 2009: 343).

Cada una de las variantes que se operen sobre esta misma traza supondrá un caso nuevo. Y, como podemos observar, la combinatoria puede dar lugar a multitud de variantes. No obstante, creemos que se requiere la presencia de un conjunto suficiente de determinados motivos para que se considere que dicha traza forma parte del argumento, pues, de otro modo, la traza sería otra.

Este modelo resulta más fácilmente adaptable frente al de Propp (Oleza, 2009: 342), mucho más rígido, por lo que la traza, en este sentido, supone tan solo un esquema básico que podrá sufrir, dentro de unos límites, numerosas modificaciones. Al observar cada uno de los motivos de manera individual se ha constatado que no todos ellos están presentes de igual modo en todas las obras.

El elemento capital de nuestra traza lo constituirá el personaje femenino que actúa como agente de su propio deseo, la *dama discreta para sí*, que buscan realizar ese deseo amoroso a priori irrealizable por diversos motivos: han sido abandonadas, no conocen apenas al galán o deben enfrentarse a un casamiento impuesto que las conduciría a la más completa infelicidad. El argumento típico de la comedia de enredo. Sin embargo, podemos observar que, bajo lo que podría parecer un desarrollo completamente predecible, podemos aislar un conjunto de comedias que presentan un esquema de motivos que otras, también de enredo, no.

Utilizando los recursos aportados por la Base de Datos Artelope, se ha seleccionado un conjunto de comedias que presentaban en su extracto argumental, no solo una tipología de personaje femenino en común, sino una estructura dramática similar.

A partir del corpus que presentaremos a continuación se han podido aislar hasta diez motivos que se presentan, con variantes, en la práctica totalidad de dichas obras, sobre todo si tenemos en cuenta que todas las protagonistas de estas comedias pueden adscribirse, en mayor o menor grado, a la tipología propuesta de dama discreta para sí.

8.4.1. Corpus aproximativo para el establecimiento de la traza

El establecimiento de la traza que se presenta a continuación es fruto no solo de una metodología sistemática, sino también de la intuición. Aunque como metodología en un primer momento pueda parecer poco científica, la existencia de un personaje como el de Fenisa, y otras doncellas de características similares como Lisena en *La noche toledana* o doña Ángela, viuda, eso sí, en *La dama duende* de Calderón, nos aportaba el indicio de que, en la producción del Fénix, este personaje concreto estuviera, muy probablemente, asociado a una traza, o esquema argumental, subyacente a un conjunto de obras. Contábamos, además, con el antecedente que suponía la institución previa de la tipología de dama-donaire por parte del profesor Oleza.

Aunque su funcionamiento seguramente sea ampliamente conocido, creemos necesario apuntar alguna de las características de la Base de Datos y Argumentos Teatrales Artelope, pues es a partir de esta que se ha constituido el corpus aproximativo para el establecimiento tanto de la dama discreta como de la traza que esta puede llevar asociada.

Una investigación como la que aquí se lleva a cabo, enmarcada en el ámbito de las humanidades digitales, no podía prescindir de una herramienta como esta base de datos. Una herramienta que permite orientar la investigación desde dos frentes. El primero de ellos, la búsqueda por título que se puede utilizar bien para buscar una obra ya conocida, bien para encontrar obras que contengan una misma palabra en su título, incluso cuando hay diversas variantes del mismo y la palabra no se encuentra en el más difundido. Verbigracia, *La dama boba*, también titulada en unas sueltas del XVII como *La boba discreta*. El segundo frente es el de las búsquedas específicas en los distintos campos de la base de datos. Por consiguiente, puede rastrearse en la tipología de personajes, en el marco espacial o incluso en los géneros, así como en los extractos argumentales, una posibilidad que muy enriquecedora cuando se realizan unas calas como las que aquí se presentan.

En esta misma línea, recientemente se ha incorporado la búsqueda dentro del texto de las comedias publicadas hasta el momento en la Biblioteca Digital Lope de Vega, de modo que permite búsquedas precisas no solo en el argumento, sino en la propia obra. En este sentido, la normalización ortográfica a la que se someten las comedias para su edición digital permite con mayor facilidad la búsqueda unificada de términos que sean relevantes para la investigación frente a otras herramientas similares, como TESO¹⁰², que cuenta con más de 800 obras digitalizadas de dieciséis dramaturgos, que puede ser utilizada complementariamente para localizar algunas obras de corte similar en la producción de otros comediógrafos. No obstante este corpus mucho más amplio tanto de obras como de autores, la transcripción paleográfica y la consiguiente variación ortográfica propia de la época dificulta la realización de consultas concretas cuando se trata de un vocablo con numerosas variantes en el español del siglo XVI o XVII.

Hasta el momento, la Biblioteca Artelope permitía realizar búsquedas en las obras digitalizadas del mismo modo que cualquier otra página web, sin embargo, una búsqueda

¹⁰² Teatro Español del Siglo de Oro: <http://teso.chadwyck.com/>

que rastree el conjunto de comedias que conforman la biblioteca permite detectar mucho más rápidamente en algunas comedias de interés determinadas palabras que puedan servir para localizar la existencia de una dama donaire o de una dama agente. Adjetivos como gallarda o discreta califican en numerosas ocasiones a las protagonistas que se identifican con esta tipología.

8.4.2. Establecimiento del corpus

Utilizando la Base de Batos Artelope, proyecto en que se enmarca esta tesis doctoral, se inició una búsqueda que, en principio, era más bien intuitiva, pues, a partir de un título como *La discreta enamorada*, epónimo con que se conoce a Fenisa, se determinó que quizás hubiera más *discretas* entre los títulos que dan nombre a las obras de Lope de Vega. En consecuencia, la selección del corpus que presentaremos a continuación se ha llevado a cabo con la ayuda del sistema de búsquedas de Artelope.

La elaboración de un corpus exhaustivo es un trabajo que desborda los límites de esta tesis doctoral que, a raíz del análisis de la protagonista Fenisa, ha querido sentar las bases del estudio y establecimiento de un tipo de personaje femenino concreto poco estudiado, intentando arrojar algo de luz a una tipología del personaje todavía muy poco estudiada.

La principal dificultad a la que se enfrenta el investigador en una tarea como esta es la inmensa producción del Fénix, pues determinar todas las comedias a las que subyace esta traza implicaría la lectura de todos y cada uno de los argumentos recopilados en la base de datos, sin acotar búsquedas, pues casos como *Pedro de Urdemalas* o *La discreta enamorada* pueden fácilmente pasar desapercibidos sin una lectura del texto o de su argumento.

Así, el corpus aproximativo al que hemos llegado sería el siguiente:

1. *Las dos bandoleras y fundación de la Santa Hermandad*, 1597-1603, drama histórico de hechos particulares.
2. *El gallardo catalán*, 1599-1603, comedia palatina.
3. *La gallarda toledana*, 1601-1603, comedia urbana.
4. *La noche toledana*, 1605, comedia urbana.
5. *La discreta enamorada*, 1606, comedia urbana.
6. *Pedro de Urdemalas*, 1597-1606, comedia palatina/urbana.
7. *La prueba de los ingenios*, 1610-1615, comedia palatina.

8. *El valor de las mujeres*, 1613-1618, comedia palatina.
9. *Más pueden celos que amor*, 1627 (?), comedia palatina.
10. *Las bizarrías de Belisa*, 1634, comedia urbana.

Aunque se trata de una lista bastante restringida, consideramos que en su conjunto es suficiente y representativa, pues en ella pueden aislarse los distintos motivos que seguidamente se presentarán, así como diversas variantes o casos sobre la traza principal, cuyas características son, como ya se ha afirmado al definir el concepto de traza, variables. De ella podemos extraer, a primera vista, que este esquema argumental parece darse preeminentemente en la época de madurez del Fénix, aunque también lo observamos en algunas obras más tardías.

Asimismo, para que fuera representativo nos ha parecido conveniente incluir en él comedias de todo tipo: desde la urbana, en la que parece más frecuente la tipología de dama discreta para sí, pasando por la histórica e, incluso, la comedia palatina, lo que refleja, la amplia distribución con que Lope de Vega utilizó este esquema en sus comedias.

Dadas las particularidades de estas damas, su comportamiento encaja mucho mejor en la vertiente cómica de la comedia que en la dramática, sin embargo, alguna comedia como *Las dos bandoleras* tiene tintes más de tragedia al ser un drama historial. Además, hemos querido que, en todo caso, se tratara de doncellas, no de viudas ni casadas, con el fin de acotar más todavía el campo de análisis y las semejanzas entre las obras

Una vez establecido el corpus a partir del análisis los argumentos de las obras que nos han devuelto las distintas búsquedas en la Base de Datos, podemos constatar que existen unas funciones aislables. Cabe señalar que estas pueden presentarse bajo diversas variantes o casos a nivel argumental. Igualmente, algunos de estos motivos pueden estar ausentes en el argumento de una determinada comedia, pues no se trata de elementos fijos sino, más bien, frecuentes. No obstante, tanto las alteraciones en la estructura de la traza como las variaciones en los motivos implican que haya que examinar cuidadosamente el argumento para saber si estamos ante esta traza o podría tratarse de una cercana¹⁰³.

¹⁰³ En su estudio sobre la traza de la lujuria del déspota, Joan Oleza (2009: 346) apunta que «en cualquier momento es posible deslizarse de una traza a otra cercana, propia de un conflicto distinto aunque relacionado». En nuestro caso, bien puede ejemplificarse el argumento con el caso de *La hermosura aborrecida*, en el que la dama ya no es doncella, sino que, estando casada, es abandonada por el esposo y sale en su búsqueda.

Las nueve funciones que hemos podido aislar en los argumentos de las obras citadas, y seguramente en otras más en una búsqueda más amplia, son las siguientes.

1. La dama toma la iniciativa en la (re)conquista de un galán.
2. La dama se enfrenta a un obstáculo que le impide estar con el galán.
3. La dama toma un ayudante para lograr su objetivo.
4. La dama adopta un comportamiento fingido.
5. Los personajes son seducidos (erótica o intelectualmente) por la dama en su nueva identidad.
6. La dama idea trazas y fingimientos que envuelven al resto de personajes.
7. Aparecen nuevos rivales u obstáculos que dificultan a la dama el logro de su objetivo.
8. Se disuelve el enredo.
9. La dama ha logrado gracias a su saber hacer recuperar al galán.

A continuación desglosamos y explicamos de manera detallada sus características y las variantes o casos posibles que concretan esta traza en cada una de las comedias:

1. LA DAMA TOMA LA INICIATIVA EN LA CONQUISTA DEL GALÁN

Se ha observado que la doncella, al inicio de la comedia, puede encontrarse hasta en tres situaciones de partida diferentes con respecto al joven que ha despertado su interés, si bien todas producirán un idéntico resultado: que la dama tome la iniciativa y busque el modo de acercarse al galán.

La primera de las variantes, en que se incluye *La discreta enamorada*, es la de seducción. Suele darse cuando la dama toma conciencia de la existencia del galán, se enamora de él y decide conquistarlo. Puede observarse en *Las bizarrías de Belisa* o *La discreta enamorada*.

El segundo de los casos sería la variante de reconquista, es decir, la dama, previamente comprometida con el galán o deshonrada por este, es abandonada. Bien estén prometidos y no cumpla su promesa, bien hayan mantenido relaciones y él se haya marchado, la doncella ideará cuál puede ser el mejor modo de recuperar a su amado, y, en algunos casos, la honra.

En *Las dos bandoleras*, las hermanas Inés y Teresa partirán en busca de Don Lope y de Alvar Pérez, quienes después de seducirlas y gozarlas las han abandonado,

incumpliendo sus promesas de boda. También *La prueba de los ingenios*, *El valor de las mujeres*, *El gallardo catalán*, *Pedro de Urdemalas* o *La noche toledana* presentan un inicio similar que motiva la acción. *Más pueden celos que amor* presenta una variante en la que todavía es más prominente la voluntad de la dama: Octavia, que era pretendida por el Conde Ribadeo, lo desdeñó y ahora que sabe que pretende a otra quiere recuperarlo, para lo que parte a París. Finalmente, doña Ana, en *La gallarda toledana* supone una tercera posibilidad, pues, sin conocer antes al galán, ha sido concertado su matrimonio. Sin embargo, ante la demora de don Diego para llegar a Toledo parte hacia Madrid a recuperar el hombre con quien está prometida, pues sospecha que este pueda querer abandonarla.

2. APARECE UN OBSTÁCULO QUE OBLIGA A LA DAMA A USAR SU INTELIGENCIA

En todas estas obras aparece un obstáculo que puede situarse antes o después de darse inicio a la comedia. Lo observamos al inicio cuando la joven, por ejemplo, ha sido seducida y después abandonada. Una variante es la que se produce ya iniciada la acción de la comedia, cuando es el galán quien toma la iniciativa como en *Pedro de Urdemalas*, que después abandona a la joven. El obstáculo se presenta después del inicio de la comedia cuando la dama se ha enamorado de él y surgen impedimentos para que esta relación pueda constituirse. Los obstáculos pueden ser de distinta naturaleza como se verá a continuación.

Puede ser consecuencia del comportamiento de uno de los protagonistas o ser un agente externo a la pareja: el capitán Bernardo (que es a la vez obstáculo y ayudante inconsciente) al pedir matrimonio a Fenisa en *La discreta enamorada*, Lucrecia al difamar a su hermana Lisarda para evitar el enlace entre esta y Carlos, a quien ama, en *El valor de las mujeres*, otra mujer que compite con la protagonista.... De una u otra manera, en todas las comedias aparece un obstáculo que impide que el amor se realice directamente.

Gerarda en *La discreta enamorada* es una cortesana a la que previamente cortejaba Lucindo. Doña Ana sospecha que Don Diego no llega a Toledo por un posible engaño, una certera intuición, pues Bernarda lo seduce a su paso por Madrid en *La gallarda Toledana*. En *Más valen celos que amor* es la aparición de una segunda pretendida por el conde lo que desata el deseo de volver a seducirlo por parte de Octavia, y así en todas estas obras.

3. LA DAMA UTILIZA UN AYUDANTE PARA CONQUISTAR AL JOVEN QUE AMA

En un gran número de obras, la doncella toma un ayudante, que puede ser un criado o criada que le sirva de apoyo para las trazas que va inventando. Aunque no hemos detectado este motivo en todas las comedias analizadas, pues en algunas las damas actúan solas —*La noche toledana*, *Pedro de Urdemalas*—, no es infrecuente encontrar este personaje con una función auxiliar.

Sobre la proveniencia del criado también se operan variaciones. Frecuentemente es un criado propio quien acompaña a la dama —*Más pueden celos que amor*, Finea en *Las bizarrías de Belisa*— o guarda su secreto para que no sea descubierta (*La prueba de los ingenios*). No obstante, también es habitual que se trate de alguien al servicio del galán (*La gallarda toledana*) que decide ayudar a conseguir que la pareja se reúna. En *La discreta enamorada*, Fenisa se hace servir de Hernando en sus planes quien, al principio inconscientemente, actúa de ayudante de la joven dama recluida en su casa. O incluso alguien desconocido como es Tristán en *El valor de las mujeres*, si bien este es proporcionado por Fidelio, mayordomo de Lisarda.

Sin embargo, la casuística es compleja, y en ocasiones la ayuda no proviene de alguien del servicio, pues encontramos amigas también en la nómina de ayudantes como en *Las bizarrías de Belisa*.

Esta función suele, por lo general, operar en más de una ocasión a lo largo del desarrollo del argumento, aunque puede sufrir modificaciones. Por otra parte, la dama puede requerir la ayuda de distintos personajes, que no siempre se deriva de una petición expresa, sino que le puede ser ofrecida por estos.

4. LA DAMA ADOPTA UN COMPORTAMIENTO FINGIDO

Encontramos dos procedimientos distintos para ello: el primero, y más habitual, es el uso del disfraz; el segundo, la adopción de un comportamiento u ocultación del verdadero mediante el engaño de los demás.

El uso del disfraz también presenta diversos casos. El primero y más recurrente es el disfraz de varón, que dota a la doncella con una gran libertad de acción, pues la protagonista actuará como si fuera tal, llegando incluso a tomar las armas para defender la vida del personaje masculino —*La gallarda toledana*, *Las bizarrías de Belisa*, *Pedro de Urdemalas*, *El valor de las mujeres*, *Más pueden celos que amor*, *El gallardo*

catalán—. El segundo es el uso de un disfraz que no suponga un cambio de género, pero sí de identidad. En estos casos, las damas, en su mayoría pertenecientes a la clase media (comedia urbana) o a clases nobles (comedia palatina), adoptan identidades que pertenecen a estamentos inferiores: villana, serrana, criada (*La noche toledana*). Un caso notable en este sentido es el de *Las dos bandoleras* quienes deciden disfrazarse de labradoras e incluso cuando se conviertan en salteadoras seguirán manteniendo una identidad femenina, pues tanto odio sienten hacia los hombres que les repugna el mero hecho de vestirse como estos y, por ello, deciden adoptar la vestimenta de serranas.

Por último, la tercera de las posibilidades es que el cambio de comportamiento sea simplemente una máscara verbal, sin usar ningún tipo de artificio, pero valiéndose del engaño. Florela, en *La prueba de los ingenios*, se hace pasar por Diana, dama romana y, a su vez, cuando siente que Laura puede escoger a su amado Alejandro, por quien ha ido hasta Ferrara, confiesa ser en realidad un hombre en disfraz de mujer, Félix, creando así nuevas identidades solo mediante el engaño verbal.

Un caso muy particular es el de Fenisa en *La discreta enamorada*. La doncella actúa a través del capitán Bernardo, el involuntario tercero, poniendo en boca de Lucindo las palabras que ella misma querría decir para poder citarse con el joven. Hernando actúa descifrando el mensaje y Lucindo podrá seguir sus instrucciones. Es solo de esta manera, *adoptando* la identidad del galán, que sus palabras son las de él, como puede comunicarse con él sin ser descubierta. Se vale del engaño y de la adopción de un comportamiento fingido.

5. LA DAMA ES CAPAZ DE DESPLEGAR SU CAPACIDAD DE SEDUCCIÓN SOBRE LOS OTROS PERSONAJES

En el caso de que la dama adopte mediante el disfraz una identidad masculina seducirá tanto a hombres por su ingenio, como a mujeres por su belleza andrógina —*Las bizarrías de Belisa, La gallarda Toledana, La villana de Getafe, Más pueden celos que amor, Pedro de Urdemalas, El gallardo catalán, La noche toledana*—.

Las jóvenes, en su nueva identidad masculina, resultan altamente atractivas para las otras mujeres de la trama por la finura de su belleza. Se inicia en este momento un proceso de seducción andrógina en el que un buen número de damas sucumbirá a los encantos del

lindo y sensible galán, mientras que los hombres serán seducidos por su ingenio y arrojo. Pero no solo eso, retomando el caso de *La prueba de los ingenios*, Florela, en su nueva identidad de Diana, ha sido capaz de despertar cierta atracción homoerótica en Laura quien empieza a preocuparse por sentirse atraída por ella. Por este motivo, Diana simula entonces ser Félix disfrazado de mujer y ella siente que todo queda justificado.

Una variante dentro de la seducción es la conquista intelectual de muchos de los personajes. Fenisa, tan solo utilizando su ingenio, será capaz de seducir a Lucindo, y en buena parte a Hernando, quienes, al final del primer acto, no dudan en apodararla *la discreta enamorada* por la calidad del enredo que ha fingido para que se truequen las parejas. También Belisa con el soneto que escribe, o Florela con los magníficos acertijos que plantea son capaces de seducir a todos por su gran inteligencia.

6. LA DAMA GENERA UN ENREDO COMPLICANDO A DIVERSOS PERSONAJES PARA CONSEGUIR SUS FINES

Resulta complicado deslindar la casuística que conforma esta función, pues los distintos casos son en su mayoría muy similares entre sí. No obstante, se proponen tres posibilidades a pesar de que, cuando se analizan los argumentos, las diferencias que se observan entre los enredos son a veces tan sutiles que resulta complejo elaborar una tipología. Nos referimos, a la forma en que surge y se desarrolla el enredo, no a las variantes ni estrategias para que este surta su efecto.

La primera de las posibilidades es que la dama teja un enredo tras otro, lo que acaba envolviendo al resto de los actores de la comedia en sus redes para, finalmente, liberarlos de ellas una vez cumplido su objetivo. Fenisa, como ya se ha analizado, traza hasta cinco estrategias diferentes a lo largo de la comedia que se van acumulando a otros que, de manera consciente o inconsciente, han podido trazar otros personajes. A las de Fenisa se unen el que Hernando simule ser Beatriz o los fingimientos de Gerarda, si bien sobre todos ellos mandan los de la protagonista.

Ana y Belisa salvan la vida de don Diego y don Juan respectivamente en *La gallarda toledana* y *Las bizzarrías de Belisa*, sin que ninguno de ellos sepa quién es su salvador, pues van en ambos casos vestidas de hombre y confunden al galán. Maestra en enredar y confundir es Lisena en *La noche toledana*, pues haciéndose pasar por Inés concierta

diversas citas en distintas habitaciones en un juego sublime de engaños, pues hasta cinco habitaciones quedan ocupadas con distintas parejas engañadas. Lisena/Inés ha movido los hilos necesarios para que cada uno entre en un aposento creyendo que es otro quién le espera dentro, saliendo, al llegar el alguacil, toda una serie de parejas inesperadas, incluida la de los caballeros graciosos Beltrán y Riselo, que aparecen abrazados¹⁰⁴.

Una segunda posibilidad es que, a partir de una invención de la doncella, el resto de los personajes actúen en consecuencia con esta, creyéndola verdadera, de manera que las confusiones prácticamente surjan solas. En esta variante es muy importante la capacidad de la dama para adaptarse a lo que va sucediendo en cada momento para que el resultado sea beneficioso para ella. Un claro ejemplo es el de Octavia, quien en *Más pueden celos que amor* viaja bajo la identidad del conde Enrique de Mendoza a Francia para detener las posibles bodas de su amado, el Conde de Ribadeo, con Leonor, hermana del duque de Alansón.¹⁰⁵ A partir de aquí y utilizando una identidad masculina inventará situaciones una tras otra para lograr su objetivo de recuperar al conde. *El gallardo catalán* presenta una trama similar, pues Clavela/don Juan es amenazado de muerte por Lotario y Rodulfo movidos por los celos que provoca en ellos la estrecha relación que mantiene con Isabela, por lo que lo harán caer en una trampa para matarlo.

Finalmente, existe un tercer caso, que se relaciona directamente con la aparición de un obstáculo inicial: un personaje que no es la dama protagonista inicia el enredo y ella tendrá que deshacerlo utilizando sus propias trazas. En *El valor de las mujeres* Lisarda asumirá una nueva identidad para recuperar a don Carlos tras la difamación de Lucrecia, quien ha logrado que la boda entre Lisarda y Carlos sea cancelada.

7. LA DAMA ENCUENTRA NUEVOS RIVALES U OBSTÁCULOS EN EL CAMINO HACIA SU OBJETIVO

¹⁰⁴ En esta comedia aparecen, al final, los dos graciosos abrazados, lo que provoca comentarios satíricos sobre los que no pueden casarse «ALGUACIL Pues eso basta./ Dense las manos aquí,/ con fe y palabra jurada,/ o a la cárcel juntos vengán» (Vega, 2018: vv. 3069-3072).

¹⁰⁵ Los hermanos la acogerán pensando que es un caballero que no quiere encontrarse con el conde de Ribadeo ya que mató a su hermano. Al final de la segunda jornada, cuando el enredo se ha ido complicando cada vez más, el duque destapa la identidad del caballero y el conde de Ribadeo cree que el asesinato ha sido real. Así pues, decide batirse en duelo con el Duque de Alansón, que se prestará a defender el honor del conde Enrique de Mendoza, pues supuestamente contraerá nupcias con su hermana Leonor. Así las cosas, Octavia se complace en ver cómo las circunstancias, que ya afectan a todos los de su alrededor, han conseguido aplazar su matrimonio con Leonor (imposible, claro).

Podría considerarse que esta función es simplemente una repetición de la segunda, la «aparición de un obstáculo». Sin embargo, dada la recurrencia con que esto sucede en buena parte de las obras, creemos que podría ser adecuado integrarlo como función diferenciada en esta traza. En *La prueba de los ingenios*, Laura, aunque se siente enamorada de Diana/Félix fingirá estar enamorada de Alejandro. La aparición de Lotario y Rodulfo en *El gallardo catalán* casi cuesta la vida a don Juan/Clavela; así como el desafío final en *Más pueden celos que amor*. *Las dos bandoleras* están a punto de ser asesinadas por la Hermandad por los crímenes que han cometido en su nueva identidad... Sucesos que complican la trama antes de que esta se resuelva.

8. SE DISUELVE EL ENREDO Y LA DAMA DISCRETA RECUPERA SU PAPEL

En un momento dado de la acción, con frecuencia coincidiendo con las últimas tiradas de versos de la comedia, los hilos de la telaraña en que han ido siendo atrapados todos y cada uno de los personajes se rompen, cae el pañuelo que los ha tenido ciegos durante la acción y son devueltos a la realidad.

Se truecan parejas, se descubren identidades, y, casi al borde del desastre en no pocas ocasiones, son las mismas doncellas las que rescatan al galán del embrollo en que ellas mismas le han metido. El enredo, no obstante, no siempre se disuelve por completo por iniciativa de la dama. Dos son los casos detectados entre los argumentos.

El primero de ellos se da cuando la dama decide que ha llegado el momento de revelar su identidad (motivo del que hablaremos a continuación) o de sacar a todos los personajes del engaño en que están sumidos. Antes del cierre de la comedia, la doncella debe recuperar su verdadera identidad, siempre y cuando la haya dejado de lado para ir en busca de su objetivo. A menudo sucede que, durante el desarrollo de la trama, se produce un reconocimiento disimulado y alguno de los personajes reconoce quién es la dama en su nueva identidad, pero no la descubre —*El gallardo catalán*, *La gallarda toledana*—. En otras, cuando alguien de confianza sospecha, la dama revelará su identidad con la condición de que no desvele el secreto y mantenerse oculta hasta el final como en *El valor de las mujeres*, en que Tristán sospecha que Enrique es en realidad una mujer. Igualmente, Lisena/Inés es reconocida por Florencio en *La noche toledana*, aunque se ignoren.

En la apenas existente luz de los aposentos hay lugar para la confusión y la transmutación de personajes. Quienes creen estar con unos a veces salen de los aposentos con otros y la luz exterior iluminará ese desorden: don Diego (*La gallarda toledana*) sale de la mano de doña Ana y no de la de Bernarda como él esperaba; el capitán Bernardo de la de Belisa en vez de la de Fenisa. *La noche toledana* es un ejemplo extremo de la utilización de este recurso, pues hasta cuatro parejas (si no contamos la de Lisena con Florencio) salen cambiadas de los aposentos al llegar los alguaciles.

La segunda salida posible, que dispara el cierre de la comedia, se da por intervención de otros personajes, que precipitan la resolución de lo trazado hasta el momento. En *La discreta enamorada*, Fenisa busca finalizar sus engaños ayudada por Hernando, confundiendo habitaciones para que cada uno acabe con quien corresponde: su madre viuda con el Capitán y ella con Lucindo, sin embargo, el final se precipitará con la aparición de Gerarda y Doristeo, quienes gritarán que hay fuego en la casa. Octavia revelará su identidad cuando por fin el duelo es detenido, aunque ya el conde de Ribadeo, al tocar su mano, ha descubierto de quién se trata... En *La noche toledana* se descubren los enredos de Inés cuando aparecen los alguaciles; *Las dos bandoleras* termina felizmente gracias a la intervención del rey cuando están a punto de morir y en *El valor de las mujeres*, el encuentro de Carlos, Fineo y Alberto tras haber recibido sendas cartas de desafío provocará el desenlace. También en *La prueba de los ingenios*, *Más pueden celos que amor*, o *El gallardo catalán* presentan casos semejantes.

9. LA DAMA OBTIENE SU OBJETO DE DESEO Y EL CONFLICTO SE RESUELVE CON EL MATRIMONIO

Estas comedias finalizan, si no con un matrimonio, o varios, sobre las tablas, al menos sí con la reunión de los amantes y la promesa de unas bodas. En ocasiones, estas surgen por propia voluntad de los dos amantes —*La discreta enamorada*, *La gallarda toledana*, *La prueba de los ingenios*—, en otras, son prácticamente obligadas por la ley (*Las dos bandoleras*, *La noche toledana*). Entre todas las analizadas, uno de los casos más llamativos es el de *El valor de las mujeres*, pues Lisarda, todavía en hábito de varón, obliga a Carlos a afirmar que si esta todavía viviera, pues la cree muerta, se casaría con ella.

En todos los casos, acaba la dama emparejada con el galán que era el objeto de su deseo, de modo que las tretas organizadas para ello han sido exitosas y la doncella ha impuesto su voluntad. Aquellas que habían sido seducidas o deshonradas recuperarán, además, la honra.

Como se ha podido observar, la mayoría de estas comedias presentan variaciones propias, en ocasiones únicas, sobre este mismo esquema argumental sin perder su esencia. En *La discreta enamorada*, por ejemplo, Fenisa no asume una nueva identidad del mismo modo que en el resto de las obras, sino que esto se consigue a través del uso de la palabra y de los mensajes en clave que envía a Lucindo. También se observa un predominio, al menos en nuestro corpus, de la *variante de reconquista* sobre la de *conquista* por propia voluntad de la dama.

Igualmente, algunas funciones aparecen en más de una ocasión dentro de un mismo argumento, pues la dama puede cambiar de identidad en más de una ocasión según convenga a sus planes. Así, algunos de los casos en que se dividen las funciones (en algunas de ellas se han podido aislar hasta tres variantes diferentes), pueden llegar a convertirse en motivos que se apreciarán en otras comedias mientras que, en otros, serán casos únicos, como sucede en *El valor de las mujeres* donde la acción da comienzo por un enredo tejido por otra dama.

La traza aquí presentada está compuesta por nueve funciones argumentales cuya combinatoria origina la trama principal de las diez comedias que conforman el corpus. Como ya hemos indicado al inicio de este trabajo, las trazas son esquemas narrativos que presentan múltiples realizaciones, por lo que, aunque se intuya un mismo fondo en el conflicto de base, las distintas comedias difieren entre sí. La comedia es, en este sentido, una composición proteica, capaz de modificar su apariencia una y otra vez para aportarnos, a partir de una misma fórmula, un sinnúmero de resultados diferentes.

Del análisis de la traza y de su realización particular en cada obra podemos concluir que algunas de las funciones narrativas aquí expuestas tienen una mayor movilidad dentro de la traza, mientras otras aparecen, por lo general, prácticamente fijadas, no a un punto concreto de la comedia, sino de la traza cuando esta surge. Así, mientras los enredos (función 5) y los obstáculos (funciones 2 y 7) pueden aparecer en cualquier momento de la comedia, otros, como la toma de la iniciativa por parte de la dama (función 1), la

disolución del enredo (función 8), o la culminación del deseo de la dama en matrimonio (función 9) no tendría sentido que alteraran sus posiciones de apertura y cierre de la comedia, pues alteraría tan profundamente la traza que esta sería otra. La gran movilidad que presenta el modelo de traza propuesto por Oleza frente al de Propp tal y como señala el autor (Oleza, 2009a: 342-343) implica que «en la *Comedia Nueva*, tan imaginativa y creadora, el orden, tanto como la presencia, ausencia o repetición de los distintos motivos es muy libre» (Oleza, 2009a: 343). El sistema de la comedia, como ya apuntó Trambaioli, «con sus constantes excepciones y variantes, no es monolítica bajo ningún concepto» (Trambaioli, 2015: 30).

Una vez establecida la traza con sus funciones y casos particulares, cabe tener en cuenta una indicación por parte de Oleza que conecta directamente con el estudio que hemos llevado a cabo en los capítulos anteriores con respecto al contexto histórico en que se sitúan estas comedias. El autor considera que las trazas están muy estrechamente relacionadas con la ideología epocal (Oleza, 2009: 347), una afirmación que entronca con la consideración de que si bien la comedia no puede interpretarse como un documento histórico fidedigno al pertenecer al ámbito de la ficción, sí puede apuntar hacia las actitudes propias de los dramaturgos hacia la realidad. En el caso de estas comedias, nos parece que la traza se atiene al debate que, en mayor o menor grado de profundidad, estaría dándose en la sociedad con respecto al derecho a decidir con quién contraer matrimonio y al excesivo celo sobre las jóvenes. Más concretamente, al tipo de relaciones que articulan los progenitores y sus descendientes en cuanto a esta cuestión.

Situar la comedia en relación con los tratados de conducta dirigidos a las mujeres nos permite ver cómo, tímidamente, este tema aflora en dichos textos, mostrando una concepción de las relaciones afectivas que, si bien tienen poco de pasional, parecen dirigirse al menos hacia un término en el que se acepte y tome en consideración el parecer de los hijos, que no deben ser, en ningún caso (como hemos visto, en este aspecto sí coinciden todos ellos) utilizados como moneda de cambio en busca de un ascenso social.

Aunque pueda encontrarse una traza muy similar a esta en obras donde la protagonista es viuda —*La viuda valenciana*, *La dama duende* (aunque sea de Calderón presenta funciones comunes)— o casada, —como sucede en *El galán Castrucho*, en que ha sido abandonada la protagonista por su propio marido y sale en su búsqueda— hemos

querido acotar el corpus a las protagonistas doncellas sobre todo porque conectan con la ideología de la época sobre la conducta de estas doncellas y su libre elección de marido.

Nuestras damas, cuando logran imponer su voluntad, pueden contraer matrimonio con el galán elegido, que es su objetivo, mientras que las viudas, por un lado, según las prescripciones de los preceptistas, no debían contraer segundas nupcias, y las casadas, por su parte, incurren en adulterio y, en buena medida, se mueven por un deseo que podría considerarse eminentemente erótico, cuyo fin último es el placer, un deseo que no se aprecia de manera tan evidente en la traza.

Y estas tramas evocan el debate social acerca de con quién debían contraer nupcias los jóvenes: si con un compañero de su agrado y que conllevara una implicación emocional o si bien debía ser un casamiento provechoso según las características que pintaban los moralistas en sus textos. No obstante, lo que es cierto es que conforme avanza el siglo, y a pesar de no perderse la tradición de matrimonios concertados, existe una tendencia a una mayor libertad afectiva a la que la comedia dio voz con tramas como la que hemos estudiado.

8.5. COMUNIDADES EMOCIONALES EN LA COMEDIA ÁUREA

Todas estas variantes pueden interpretarse como distintas formas de pensar y articular el conflicto amoroso sobre las tablas, esas actitudes que afirmaba McKendrik que podían localizarse en los textos literarios que, si bien no plasman la crónica de lo real cotidiano, quizás estén evidenciando ideas propias del dramaturgo, o, incluso, aquellas aspiraciones y deseos que todavía no se habían generalizado pero que posiblemente empezaban a aflorar en esa sociedad. Estas actitudes se presentan en la comedia por medio de determinadas formas de expresión emocional que son, sin dudar, mucho más apasionadas de lo recomendable para las doncellas de esta posición. Se produce, por tanto, un choque entre la ficción y su marco doctrinal que evidencia una serie de tensiones presentes en la sociedad barroca.

La dama discreta para sí se construye como una figura opuesta en muchos sentidos a las damas que *protagonizan* las obras didácticas dirigidas a mujeres, sobre todo en el plano afectivo, pues se muestran como seres que no reprimen sus impulsos pasionales, frente a las recomendaciones de mesura, contención y moderación que recetaban los moralistas. Son ese ejemplo de mala mujer que describen estos autores, pero una *mala*

mujer con la inteligencia suficiente para sortear los obstáculos que los mandatos sociales ponen en su camino hacia el matrimonio para, después de vivir esa aventura épica, salir con su reputación indemne.

Estas mujeres no siguen el precepto del silencio, sino que son reprendidas por hablar *demasiado*. Fenisa es tachada de bachillera, Florela en *La prueba de los ingenios* hace gala de gran sabiduría, Belisa en *El acero de Madrid* describe de manera detallada los efectos que el enamoramiento causa sobre ella:

Siento una gran soledad
de hablar y tratar con gente.
Allégome a la ventana,
y aunque mucha gente veo,
no está allí lo que deseo,
y quítaseme la gana.
Aquí, sobre el corazón,
se me ponen unas cosas
que me quitan, enfadosas,
la vital respiración.
Cuando algo quiero gozar,
se pone en la vista mía
una cosa como tía,
que no me deja mirar.
Digo como tía grande
y como viva persona,
que me cansa y apasiona
de que no mirar me mande.
Que, no siendo con intento
de ofender a Dios, jamás,
de esto de no mirarás,
no sé que haya mandamiento.
Tras esto, la opilación
que esto me suele causar,
tampoco me deja hablar,
y apriétame el corazón (Vega, 2000: vv. 345-370).

En este alegato sobre la libertad de actuación utiliza términos como pasión, gozar y, sobre todo, se queja de que esa aflicción se la produce la ausencia de lo que desea y responde ingeniosamente a los mandatos sociales que, en esa comedia, cobran vida en la figura de la tía, y se remite a los diez mandamientos para defender que no existe mandato divino que impida que disfrute con la mirada de aquello que es objeto de su deseo¹⁰⁶. Una respuesta similar a la de Fenisa, quien alega, ante la recomendación de su madre de llevar la mirada baja, que si Dios creó derecho al hombre para que pudiera ver el cielo, entonces ella, ¿por qué debería mirar al suelo?

Las damas contestan, y alzan la voz contra esos preceptos que las ahogan, que les impiden escoger con quién contraer matrimonio y expresar sus sentimientos más profundos. Frente a la pasividad y sumisión que se le supone a la mujer del XVII, estas damas son activas, salen del hogar vestidas de varón contraviniendo toda recomendación para seguir a un galán que, en el mejor de los casos, solo han visto una vez y las ha enamorado y, en el otro extremo, aquellas que quieren recuperarlo a toda costa porque la seducción ha sido más que afectiva, habiendo mantenido relaciones prematrimoniales con este, con las consecuencias sociales que ello implica, como la pérdida de la honra.

Si los preceptistas condenan el amor basado en la hermosura, el deseo carnal, y advierten del efecto que puede tener que salgan a la calle porque por los sentidos entra el mal que las llevará a la perdición, las protagonistas de la comedia se enamoran de los galanes por su talle y no dudan en ofrecerse a ellos, o sucumbir a sus encantos sin oponer demasiada resistencia. Sin embargo, para que todo esto llegue a buen término y puedan seguir siendo mujeres libres y honradas como las calificó Wardropper, necesitan un conocimiento amplio de lo que la sociedad demanda de ellas.

Se produce esta tensión que bien supo ver Arata (2000) entre el principio del honor y el principio del placer. Las damas, según sus capacidades, tendrán que conciliar ambos si quieren conseguir sus objetivos y, a la vez, no ser expulsadas a los márgenes de la sociedad. En este baile entre lo moral y lo inmoral los fundamentos del concepto del honor no se cuestionan: es objeto de queja por parte de los jóvenes, pero no se rechaza por completo (Arata, 2000: 25). Para lograr la conciliación, las jóvenes deberán ser capaces

¹⁰⁶ En el caso de Fenisa, en *La discreta enamorada*, aparte de abierta actitud para enfrentarse con su madre, podemos leer la evolución de su deseo a través de los distintos apartes en que se pregunta cómo puede sentir ese amor repentino por Lucindo.

de realizar una adecuada interpretación de lo que se espera de ellas, pero con el fin de subvertir sus efectos.

En este sentido, Wardropper afirma que la comedia española «presenta a mujeres libres y respetables o a mujeres que quieren ser libres sin dejar de ser respetables» (Wardropper, 1978: 224). Para ello, la primera condición es, como ya indicábamos antes y como ampliamente desarrolla Carrión al situar la posición del casamiento al inicio o al final de la comedia, que no sean mujeres casadas. Ante tal tesitura insiste en la paradoja que supone que «las mujeres conquistan la ansiada libertad con el expreso propósito de renunciar a ella por el bien de un matrimonio preceptuado por la sociedad» (Wardropper, 1978: 224). Pero para llegar a este fin, primero tendrán que lograr su objetivo salvando los numerosos obstáculos que se encontrarán en el camino.

Mientras en privado se muestran resopdonas y contrarias a los mandamientos, en el mundo exterior saben que este comportamiento tan solo les valdrá reproches, pues están al margen de la comunidad emocional (e incluso social) de las que se supone partícipes. En consecuencia, deben interpretar papeles distintos a su verdadera naturaleza que les permita transitar por esa comunidad adversa de modo que aproveche sus fisuras para lograr su propio fin. Aceptan casamientos, se fingen opiladas o usan un disfraz que les convenga para transitar mejor entre esos espacios que representan la norma y aquellos en que pueden ser ellas mismas (si es que los hay).

En consecuencia, al menos una parte de la producción de Lope de Vega presenta unas protagonistas cuya naturaleza se opone a este modelo de *perfecta* doncella. Mujeres que no siguen las pautas emocionales que promulgan los moralistas y que, si en primera instancia se sorprenden de sus sentimientos, no dudarán después en tratarlos sin sonrojo alguno.

PARTE II

EDICIÓN CRÍTICO-DIGITAL DE *LA DISCRETA ENAMORADA*

EDICIÓN CRÍTICA DE *LA DISCRETA ENAMORADA*

9.1. TRADICIÓN Y TRANSMISIÓN TEXTUAL DE *LA DISCRETA ENAMORADA*

Dotar a *La discreta enamorada* de una edición crítica moderna es uno de los objetivos principales de esta tesis doctoral ya que, a pesar del interés que despierta entre críticos e investigadores no ha sido objeto de un estudio detallado, ni de la elaboración de un texto crítico que se presentara junto al aparato de variantes y un rico cuerpo de notas de tipo literario y explicativo que arrojará mayor luz sobre la obra.

Tan solo una edición escolar ha realizado una labor que podría asemejarse a la de la edición crítica filológica, pues a pesar de no mostrar el aparato de variantes sí indica haber cotejado varios testimonios de la obra y anota, a pie de texto, aquellos términos que pueden resultar más oscuros junto con otras notas más de tipo contextual, si bien por las características propias de una edición como esta, son breves y no demasiadas. El texto se presenta recortado de aquellos fragmentos que son, como el mismo Marín Viadel indica, «digresiones o diálogos cuya ausencia no impide seguir el desarrollo argumental» (2008: 7).

De este modo, esta tesis doctoral busca suplir la carencia de edición crítica¹⁰⁷ en una pieza de reconocido valor como es *La discreta enamorada*, comedia que ha sido objeto

¹⁰⁷ Ya se ha reflexionado sobre esta cuestión en el primer capítulo del estudio introductorio, donde se analiza la canonización escénica frente al aparente olvido crítico.

de numerosos estudios sobre diferentes cuestiones por parte de académicos que se encuentran, como señala Larson, sin una edición crítica solvente en la que apoyar sus análisis, por lo que tienen que recurrir a ediciones de principios del siglo XX e, incluso, de finales del XIX —y no solo eso, sino que la mayoría de ediciones modernas que se han publicado hasta la actualidad se encuentran descatalogadas—:

There is, unfortunately, no critical edition of *La discreta enamorada*, and editions of any sort are relatively few. Because it is widely available, and because it has page, if not line, numbers, I have cited throughout this study from the text, edited by Hartszenbusch, which is found in volume 24 of the BAE. In the interest of greater readability, I have, however, in a number of places, adopted the punctuation of the very useful online edition of Williamsen and Abraham, as well as the strophic divisions of that text (Larson, 2005: 37).

Esta nota al final del texto deja patente la importancia que tiene para la investigación en el ámbito del teatro áureo disponer de ediciones críticas actualizadas y solventes, que cubran no solo la modernización ortográfica del texto, sino que lo estudien a fondo y lo analicen. Podemos añadir en este punto la relevancia de que vaya a ser una edición digital, disponible en web y en abierto, por lo que la accesibilidad será total.

Ignacio Arellano (2004: 423) plantea que establecer un posible conjunto de obras canónicas en el teatro del Siglo de Oro debería tener como punto de partida el conocimiento y la edición de un gran número de obras, que las haga accesibles tanto a los críticos, como a los públicos, de modo que nos acerque a un mayor conocimiento de los clásicos en una lista que no se limite a los textos más conocidos que a su vez suelen ser los más editados. Es de este problema del que adolece *La discreta enamorada*, pues, a pesar del interés que parece despertar en la academia (vista la amplia bibliografía que sobre diferentes aspectos de *La discreta enamorada* se ha desarrollado), fue publicado por última vez en formato impreso el texto completo en el año 1993 en la Biblioteca Castro como parte de la Colección Comedias de Lope de Vega, dentro de las *Obras Completas* del autor, pero no se trata de una edición crítica ni de un estudio especializado. Esta es la última edición con el texto completo, pues en 2008, como hemos indicado, se publica en la editorial Tilde la versión adaptada para estudiantes de ESO y Bachillerato, que se acompaña de una guía de lectura y notas explicativas a la que me he referido antes. La existencia de esta edición confirma el atractivo que tiene esta comedia más allá del ámbito de los especialistas en el teatro clásico español.

9.2. TESTIMONIOS DISPONIBLES DE LA OBRA

La aparición de la imprenta en el siglo xv fue una revolución para la transmisión y difusión de los textos. Frente a lo costoso de la copia manuscrita, la imprenta prosperó, disminuyendo el coste de los libros y aumentando sus posibilidades de difusión. Tal y como señala Alberto Blecua (1990: 172), ello tendría también repercusiones en los «problemas de transmisión e incluso de creación de la obra literaria», especialmente en cuanto a los errores que podamos encontrar en el análisis de un texto impreso. Entre ellos, la posibilidad de localizar, dentro de una misma tirada, la corrección de errores tras disponer ya de algunos ejemplares impresos, lo que puede dificultar el trabajo sobre estos textos y obligar al estudioso a comparar ejemplares que inicialmente deberían haber sido idénticos.

Cuando se emprende la tarea de editar un texto clásico, se aspira a encontrarse en la situación considerada como ideal por algunos estudiosos (Arellano, 2004; Blecua, 1990). Es decir, con «una obra de autoría confirmada, con un autógrafo limpio y definitivo, o con una edición vigilada por el autor» (Arellano, 2004: 429), algo que pocas veces sucede y que no es el caso de *La discreta enamorada*, pues, aunque la autoría es fiable, no disponemos de un autógrafo, ni de un apógrafo, ni se editó en las *Partes* de sus comedias revisadas por el Fénix.

Los testimonios de la obra de los que tenemos noticia¹⁰⁸ y que hemos podido reunir para esta edición crítica son dos ejemplares procedentes, ambos de la *Parte Tercera de Comedias de los mejores ingenios de España* impresos en Madrid por Melchor Sánchez y editadas por Joseph Muñoz Barma en 1653, que presentan idénticas características, uno en la Biblioteca Nacional de España, otro en la British Library, en Londres. Otros dos manuscritos modernos, el primero del siglo XVIII, perteneciente a la colección de la Biblioteca Palatina de Parma, en Italia, y otra copia de finales del siglo XIX, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España, se suman al conjunto de testimonios localizados.

Sabemos, además, de la existencia de otro testimonio, de cuya ubicación no tenemos actualmente constancia: una suelta que perteneció a la Colección de Lord Holland, alojada en la Holland House de Kensington, que pasó con ella a pertenecer a Lord Ilchester, y

¹⁰⁸ Tomamos los datos de la Base de Datos Artelope.

que fue trasladada posteriormente a la Melbury House, pero en cuyo inventario ya no figura. Ha quedado descartado que este ejemplar pueda ser el mismo que se encuentra en la British Library, ya que su fecha de adquisición, a juzgar por las características del sello de catalogación tal y como se ha comprobado de manera conjunta con los conservadores de dicha biblioteca, es temprana, entre 1757-1780. Es anterior por tanto al comienzo de la colección de Henry Richard Vassal Fox, tercer Lord Holland, quien visitó España por primera vez en 1803.



Imagen extraída del *Collection Care Blog* de la British Library

Entre las ediciones modernas disponemos también de la edición preparada por Emilio Hartzenbusch para las *Comedias Escogidas de Lope de Vega Carpio*. Este texto es la base de algunas de las ediciones modernas, algo que se percibe evidentemente por la partición del texto en escenas, así como por las largas acotaciones que el editor introdujo en la obra. Aunque no asignamos a este testimonio autoridad editorial, por tratarse de una edición moderna que, como se ha observado tras el cotejo con los otros testimonios, no presenta variantes significativas que pudieran implicar la existencia de otro testimonio antiguo diferente a los que aquí manejamos. Sí se ha recurrido a él en caso de duda, pues generalmente las enmiendas que realiza cuando el texto base resulta confuso o claramente erróneo son acertadas.

Por tanto, para el proceso de *recensio* se han reunido los siguientes testimonios:

-A¹⁰⁹ Impreso, Madrid, Biblioteca Nacional, R/22656. *Parte tercera de comedias de los mejores ingenios de España*. Siglo XVII. Papel. 261 fols. Se ha consultado la edición a través de su reproducción facsimilar en formato PDF que la Biblioteca Nacional tiene a disposición de los usuarios de la Biblioteca Digital Hispánica. Contiene también otras comedias de autores diversos. El texto de *La discreta enamorada* se encuentra entre las

¹⁰⁹ Las siglas aquí empleadas para la descripción de testimonios son exclusivamente para el trazado del *stemma* y más adelante se señalarán las indicadas para la anotación del aparato crítico de variantes en el texto.

h. 59v-83 y aparece con el título *La discreta enamorada. Comedia famosa de Lope de Vega Carpio*. Impresa en Madrid por Melchor Sánchez, 1653.

-B Impreso, Londres, British Library, 11725.b.3. *Parte tercera de comedias de los mejores ingenios de España*. Siglo XVII. Papel. 196x145mm, está recortado muy cerca del texto, seguramente para su encuadernación. 261 fols. Aparece erróneamente catalogada como *Primera parte de comedias escogidas*, pero se ha comprobado que se trata de un testimonio idéntico al A.

-M¹ Manuscrito copia, Parma, Biblioteca Palatina, CC.*V. 28032/XIX. Papel. Siglo XVIII, a juzgar por el colofón del texto “Copiada por Isidro Rodríguez en 1735”. Se ha consultado a través de la edición facsimilar enviada por la propia biblioteca.

-M² Manuscrito copia, Madrid, Biblioteca Nacional, MSS/15232. *La discreta enamorada: comedia en tres actos*. Papel. Siglo XIX. 35 h. Se ha consultado a partir de la reproducción facsimilar en formato PDF que la Biblioteca Nacional pone a disposición de los usuarios de la Biblioteca Digital Hispánica.

A continuación, reseñamos las ediciones modernas, además de la ya citada de Hartzenbusch, que se han localizado hasta el momento, aunque no se hayan utilizado para la fijación del texto base. Este inventario tiene como único fin dar a conocer el número de ediciones modernas, tanto singulares como dentro de colecciones, que se han hecho de la obra y, en caso de haberlas podido consultar, cuál es el texto base utilizado:

Vega, Lope de (1927): *La discreta enamorada*. Tenreiro, Ramón María (ed.) en *Colecciones Bibliotecas Populares Cervantes. Cien mejores obras de la literatura española*, vol. 18 [Toma como base *Escogidas III*]. Madrid: Ibero-Americana de publicaciones.

Vega, Lope de (1965): *La discreta enamorada*. Guarner, Luis (ed.) en *Colección Obras Maestras*, vol. II [Toma como base *Escogidas III*].

Vega, Lope de (2008): *La discreta enamorada*. Marín Viadel, José Miguel (ed.). Madrid: Tilde. [Toma como base *Escogidas III*, Manuscrito Palatina y la edición de Hartzenbusch].

9.3. TRADICIÓN TEXTUAL Y STEMMA DE *LA DISCRETA ENAMORADA*

Tras el proceso de *collatio* o colación de variantes de los testimonios arriba descritos y previamente a la presentación del *stemma*, he querido dividirlos en dos pares que

facilitarán la comprensión de la transmisión textual y de las decisiones que se han tomado a la hora de establecer el texto de base.

El primero de ellos está constituido por los dos ejemplares idénticos que provienen de una misma edición y tirada ya que no encontramos errores separativos, pero sí conjuntivos, pues se aprecian erratas tipográficas en cuanto a la posición de los tipos móviles, con algunas letras vueltas del revés que confirman que se trata de dos copias de una misma tirada. De este modo, aunque contamos con dos testimonios impresos, para la elaboración del *stemma* su valor es el equivalente a uno solo. No obstante, para la fijación del texto base se ha recurrido a *B* para aclarar lecciones que en el texto de *A* estaban un tanto más borrosas, bien por el desgaste del ejemplar, bien a causa de la reproducción fotográfica de que disponemos.

El segundo par de testimonios lo conforman las copias manuscritas modernas. *M*² es una copia diplomática, que sigue el texto tal cual se presenta, incluyendo los errores, aunque realiza una ligera labor de modernización ortográfica, adaptándolo a la ortografía de la época. Antes de iniciar la transcripción de la comedia y bajo el título señalará que fue «Copiada de su propio original», que, dadas las similitudes con *A* y *B*, me atrevo a sugerir que el original sea *A*, pues se encuentra también en la BNE.

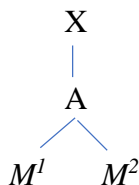
El manuscrito moderno *M*¹ realiza modificaciones que lo alejan de la mera copia diplomática —o *codex descriptii*— e introduce decisiones editoriales. Este testimonio se ha tenido en cuenta para el establecimiento del texto crítico, pues enmienda errores claros que aparecían en *A*: disposición errónea de versos partidos en la mayoría de los casos si nos atenemos al tipo de estrofa, modernización de la ortografía e, incluso, alguna *emendatio ope ingenii*, aunque de manera menos afortunada que las que pueda presentar el testimonio moderno de Hartzenbusch.

Al final de este testimonio aparece la siguiente nota: «Fin de la Comedia Famosa *La discreta enamorada* escrita por el célebre poeta español Fray Lope Félix de Vega Carpio Cavallero de la orden de San Juan en Madrid a [ilegible] de el año de 1735. Copiada por Isidro Rodríguez».

El texto de *La discreta enamorada* no presenta problemas de transmisión graves, ni dignos de reseñar más allá del hecho de que no se conserve un manuscrito autógrafo, que sería la situación óptima como punto de partida para un estudio crítico del texto. Todos los testimonios conservados parecen provenir de una misma fuente, la *Parte III de las*

Comedias de los mejores ingenios de España, al no encontrarse errores separativos en ninguno de los testimonios, sino tan solo correcciones de tipo editorial como las que se han señalado antes.

Ante tal situación de transmisión textual, el *stemma* o esquema de transmisión de la obra quedaría como sigue:



El esquema arriba dispuesto señala la existencia de un manuscrito autógrafo inicial o arquetipo actualmente perdido y del que no tenemos constancia, del que se derivan tanto *A* como *B*, que en el *stemma*, si tenemos en cuenta las indicaciones de Blecua, al ser idénticos cuentan como un solo testimonio, de modo que lo representamos solo con *A*. De este, o de otra copia de la misma tirada, salen casi con seguridad los manuscritos modernos *M*¹ y *M*² ya que no presentan errores separativos que puedan hacer pensar en la posibilidad de que alguno de los dos provenga de un testimonio diferente a *A* especialmente si tenemos en cuenta que se repiten errores en todos ellos, como unas quintillas defectuosas en los versos 2754-55 y en 2989-90.

De este modo, el texto base se establece a partir del testimonio de la *Parte III de las Comedias de los mejores ingenios de España*, de Melchor Sánchez, y se corrigen las erratas, lagunas y especialmente la distribución de los versos partidos a partir de las lecturas del manuscrito de la Biblioteca Palatina. En los casos en que la lectura realizada por el copista Isidro Rodríguez resulten evidentemente erróneas o poco acertadas bien en cuanto a métrica, bien en cuanto al sentido del texto, se recurre a la lectura realizada por Hartzenbusch cuando este soluciona el problema de un modo que se ajusta mejor.

Se presenta un aparato de variantes positivo, resultado del cotejo de *A* con *M*², pues dadas las enmiendas que el copista realiza decidimos tomarlo como único texto alternativo con autoridad editorial.

Dado que, como presentamos a continuación, se trata de una edición con voluntad modernizadora, en el aparato de variantes no se representarán las variaciones ortográficas entre testimonios a excepción de aquellos casos en que estas representen también una variación en la pronunciación. Tampoco las variantes en la puntuación formarán parte del

aparato, pues sería llenar el texto de manera innecesaria con lo que se ha denominado como basura textual o ruido (Arellano, 2004), que puede fácilmente distraer la atención de aquellos cambios que sí son significativos.

El aparato textual se ha presentado siguiendo el sistema que se reproduce a continuación. M¹ se representa por la sigla MP (Manuscrito Palatina), mientras que A se presenta como P3 (de Parte Tercera):

v.141. P3 *muchas* MP *mucha*.

9.4. CRITERIOS DE EDICIÓN

Tras el cotejo de los testimonios antes presentados se procede a la fase de *constitutio textus* o fijación del texto. Para ello se han seguido unos criterios claros en la constitución del texto crítico de modo que clarifiquen y faciliten su lectura tanto a nivel gráfico como en su disposición textual, por lo que aparecerán los nombres de personaje en mayúscula, los versos partidos convenientemente tabulados para que así lo sean, los números de verso y los apartes, tanto gráficamente como utilizando la etiqueta de *Aparte*.

Para esta edición, de naturaleza modernizadora, se han seguido los criterios ortográficos de la *Ortografía de la Lengua Española* de la RAE, junto con los propios de la Biblioteca Digital ARTELOPE y de la colección EMOTHE, en que se insertará la versión digitalizada de esta edición crítica, que aportará nuevas funciones a un texto que, en su versión en papel es puramente estático. Estas funciones quedarán explicadas en el capítulo correspondiente a la edición digital y podrá disponerse de ellas en su publicación en web.

Hoy día, resulta mucho más útil la elaboración de una edición crítica de estas características frente a las de tipo paleográfico, especialmente si tenemos en cuenta el desarrollo de repositorios digitales y de proyectos de investigación que permiten la consulta en abierto, con comodidad y siempre que se disponga de conexión a internet o del archivo digitalizado, de reproducciones fotográficas de tipo facsimilar en las que observar el texto tal cual. De ahí, la importancia de los proyectos de digitalización de los fondos de las grandes bibliotecas. Coincidimos con Arellano cuando afirma que «una reproducción paleográfica no deja de constituir una [...] renuncia a la intervención crítica en el texto» (Arellano, 2004: 430) a la par que se trata de un proceso que requiere de una

gran atención tanto en su reproducción como en su lectura, que dificulta innecesariamente la comprensión y transmisión de la obra.

Respecto a los criterios de edición, cabe advertir que no se han incluido en nota todas las variantes encontradas entre uno y otro texto para no aumentar de manera desmedida el número de llamadas de atención en cuestiones recurrentes a lo largo de todo el texto, como es el caso de palabras con variantes ortográficas como *fee/fe*, *así/ansí*, *honra/honrra*, etc.

Las pautas seguidas son las que se muestran a continuación acompañados de algunos de los ejemplos presentes en el texto.

- ✓ Se normaliza y moderniza el uso de mayúsculas, la puntuación y la acentuación, según las normas recogidas en la *Ortografía de la lengua española* de la Real Academia Española. A continuación, se recogen algunos casos destacables:
 - La primera letra de cada verso aparece en minúscula, ya que es costumbre en desuso el empleo de mayúsculas en cada cambio de línea.
 - Los títulos, cargos como *rey* o *capitán* van en minúscula, si bien pueden aparecer en determinados casos escritos con mayúscula, como al referirse a una persona concreta sin indicar su nombre pueden escribirse en mayúscula en este caso he decidido dejar *capitán*, referido al *capitán Bernardo* en minúscula.
 - Tanto el adverbio *solo*, como los pronombres demostrativos *este*, *ese*, se escribirán sin tilde.
- ✓ Se enmiendan sin indicarlo, salvo excepciones señalas anteriormente, las erratas evidentes del texto impreso:
 - *dor vida* por *por vida* (v.90)
 - *gallaada* por *gallarda* (v.248)
 - *Lucinda* por *Lucindo* (v.1024)
- ✓ Se introducen, completan o modifican cuando sea necesario los signos de exclamación e interrogación.
- ✓ Se moderniza las formas exclamativas:
 - *ha* por *ah* (v.1290)
 - *o* por *oh* (v. 478)
- ✓ Se deshacen las contracciones antiguas:

- *del* por *de él* (v.85)
- *destos* por *de estos* (v.368)
- *della* por *de ella* (v.1953)
- ✓ Se regularizan las actuales contracciones:
 - *de el* por *del*
- ✓ Se desarrollan, sin indicarlo, todas las abreviaturas:
 - *q̃* por *que* (v. 955)
 - *v.m.* por *vuestra merced* (v. 214)
 - También la de los nombres de personajes: *Fen.* por *FENISA*.
- ✓ Se moderniza el uso de los grupos consonánticos cultos (th, ph, ct, etc.) cuando no tienen valor fonológico:
 - *Theodor* por *Teodor* (v. 2127)
- ✓ Por lo que respecta a las grafías, se normaliza el uso de la h y se regulariza las grafías antiguas y aquellas que presentan alternancia: v/u, v/b, i/y, s/ss, c/ç/z, x/j/g, qu/cu según la norma actual:
 - *Oy* por *hoy* (v. 900)
 - *Oluides* por *olvides* (v.159)
 - *Qual* por *cual* (v.1180)
 - *Dulze* por *dulce* (v.239); *lienço* por *lienzo* (v.178)
 - *Boluerela* por *volverela* (v.337)
- ✓ Se moderniza el uso de <mb> según el uso actual:
 - *Embio* por *envío*
- ✓ Se desarrollan los grupos consonánticos cuando están simplificados, excepto cuando esta reducción se encuentra en posición de rima consonante. Excepcionalmente se han mantenido aquellos casos en que aparecen desarrollados, pues seguramente esto sea indicador de que la realización fonética fuera la misma tanto si se aparece escrito como perfecto o como perfeto.
- ✓ Se unen algunas de las palabras que aparecen separadas y que actualmente su grafía es unida
 - *tan bien* por *también*
 - *a Dios* por *adiós*
- ✓ Se separan cuando aparecen unidos pero se escriben separado:

- *también* por *tan bien*
- ✓ Se añade, sin indicarlo, la preposición *a* en las formas verbales en que gramaticalmente corresponde:
 - *vente armar* por *vente a armar* (v.2940)
- ✓ Se mantienen las asilimaciones en casos de infinitivo+pronombre enclítico: *querella* (v. 1183) por *quererla*.
- ✓ Se conservan los casos de laísmo, loísmo y leísmo: *ni me le dio Bernardo* (v. 1836).
- ✓ Se mantienen las formas verbales *entrábades* (v. 672) y la alternancia propia de la época en la segunda persona del singular del pretérito indefinido de indicativo *despertastes* (v. 1506).
- ✓ Se mantienen los pronombres enclíticos que en la actualidad tienen una colocación distinta: *vengose* (v.1256).
- ✓ Se conservan las asimilaciones del tipo *querella* (v.1183).
- ✓ Se respetan las vacilaciones vocálicas en posición átona, como *disignio* (v. 177) o *empedía* (v. 1509) y se mantienen las monoptongaciones.
- ✓ Se conservan términos como *ansí* y las alternancias *agora/ahora, aqueste*.
- ✓ Se mantienen las metátesis como *dejalde* (v. 1713), que en las formas del imperativo + pronombre resultan habituales.
- ✓ Las adiciones o enmiendas al texto se indican entre corchetes, y cuando la enmienda se realiza con la ayuda de la copia manuscrita de la biblioteca Palatina se señala en la nota correspondiente.
- ✓ Se modifican o añaden acotaciones solo cuando resulta necesario para una mejor comprensión del texto.
- ✓ Se corrigen las adscripciones erróneas de parlamentos a personajes y se indican entre corchetes cuando es necesario.
- ✓ Los apartes se indican entre paréntesis, ya que, salvo contadas excepciones, no aparecen explicitados en el texto impreso como sucede en el verso 666. Se añade, además, la etiqueta de aparte entre corchetes y también los apartes a otros personajes. La etiqueta se señala a la derecha del primer verso del aparte fuera de texto.
- ✓ Cuando falta uno o más versos se introduce entre un verso y otro [...-rima]:

¡Tan tibia en esta ocasión!
¿Cómo este rigor me enseñas?
[.....ón/-eñas]
[.....ón/-eñas]
¿No vino Lucindo aquí,
según me dijo por ti? (vv.2752-57)

- ✓ Por lo que a los criterios tipográficos —estilo y visualización— se han seguido de la manera más cercana posible los de la Biblioteca ARTELOPE para que exista una coherencia entre las dos versiones, impresa y web, de la edición:
- ✓ Las acotaciones se presentan en cursiva y con los nombres de los personajes que aparecen en ellas en mayúsculas.
- ✓ El nombre de los personajes al lado de cada intervención va en mayúscula y sin punto final.

LA DISCRETA ENAMORADA

LA DISCRETA ENAMORADA.
COMEDIA FAMOSA
DE LOPE DE VEGA CARPIO

Personas que hablan en ella.

BELISA, viuda
FENISA, su hija
El capitán BERNARDO
LUCINDO, su hijo
HERNANDO, [criado]
LEONARDO, su criado [de Lucindo]
GERARDA, dama
DORISTEO, gentilhombre
FINARDO, su amigo*
FULMINATO
MÚSICOS
[LISEO]
[FABIO]

JORNADA PRIMERA

Salen BELISA, viuda, [y] FENISA dama, su hija¹.

BELISA² Baja los ojos al suelo³,
 porque solo has de mirar
 la tierra que has de pisar.

FENISA ¿Que no he de mirar al cielo?

* Elenco. P3 *su amigo*. MP *su criado*.

¹ La acción da comienzo en la calle, al salir de la Iglesia.

² *Belisa*: el nombre de Belisa tiene como referencia a Isabel de Urbina dama madrileña, primera esposa de Lope de Vega, en algunos versos poéticos del Fénix.

³ *Mirar al suelo*: como señala Vives, los sentidos son las ventanas por las que entra el mal, y en la prosa didáctica dirigida a mujeres abundan las recomendaciones de llevar los ojos bajos (Alonso de Andrade), evitar mirar a los hombres (Fray Luis de León) o cómo, para no desear más allá de lo necesario, la doncella no debería tener ni ojos ni pies, una actitud en general que se recoge bajo la virtud de la vergüenza. Sobre esta cuestión, remitimos al capítulo sexto, donde profundizamos en las recomendaciones que los moralistas hicieron sobre el comportamiento de la doncella.

BELISA	No repliques bachillera ⁴ .	5
FENISA	Pues, ¿no quieres que me asombre? Crio Dios derecho al hombre ⁵ porque el cielo ver pudiera, y de su poder sagrado fue advertencia singular, para que viese el lugar para donde fue criado. Los animales que el cielo para la tierra crio miren el suelo, mas yo, ¿por qué he de mirar al suelo?	10
BELISA	Mirar al cielo podrás con solo el entendimiento, que un honesto pensamiento mira la tierra no más. La vergüenza en la doncella es un tesoro divino, con ella a mil bienes vino, y a dos mil males sin ella. Cuanto quieras contemplar	15 20 25

⁴ *Bachillera*. Según el diccionario de *Autoridades*, bachiller es, entre otras acepciones, «comunmente, y por vilipendio [aquel] que habla mucho fuera de propósito, y sin fundamento». Belisa, llamando así a su hija Fenisa, la reprende.

⁵ *Crio Dios derecho al hombre*: este verso, y los que le siguen recuerdan al siguiente fragmento de las *Metamorfosis* ovidianas: «nacido el hombre fue, sea que a él con divina simiente lo hizo/ aquel artesano de las cosas, de un mundo mejor el origen,/ sea que reciente la tierra, y apartada poco antes del alto/ éter, retenía simientes de su pariente el cielo;/ a ella, el linaje de Jápeto, mezclada con pluviales ondas,/ la modeló en la efigie de los que gobiernan todo, los dioses,/y aunque inclinados contemplen los demás vivientes la tierra,/ una boca sublime al hombre dio y el cielo ver/ le ordenó y a las estrellas levantar erguido su semblante» (Ovidio, 2002: vv. 78-86).

en el cielo, en tu aposento⁶,
con mucho recogimiento,
tendrás Fenisa lugar.

Desde allí contemplarás
de su grandeza el proceso. 30

FENISA No soy monja, ni profeso
las liciones que me das⁷.

Y si para atormentarme
me trujiste al Jubileo⁸,
más cumplieras tu deseo 35
pudiendo en casa encerrarme.

¡Dejárame con diez llaves!

BELISA ¿Extremos haces agora?

FENISA Pues ¿no he de sentir, señora,
que por momentos me acabes⁹? 40

Con mis ojos vas riñendo,
¿en qué te dan ocasión?

⁶ Yarbrow-Bejarano, en su estudio *Feminism and the honor plays of Lope de Vega*, señala que «as male property, women must be controlled by codes that dictated a closed mouth, a closed body, and a locked house [...] Enclosure was necessary because of women's supposed vulnerability to the devil and hence inclination to disorder» (Yarbrow-Bejarano, 1994: 14). En este sentido se produce un juego entre los diferentes significados de la palabra cielo. Mientras Fenisa reclama libertad para estar y mirar al exterior, Belisa le indica que el mejor lugar para mirar al cielo es su habitación, siendo aquí el equivalente a la morada de Dios.

⁷ *No soy monja, ni profeso/ las liciones que me das*: ante la recomendación de contemplar el cielo (cristiano) desde su aposento y el encierro que esto supone, la doncella se niega a acatar este comportamiento que considera más propio de las monjas, pero no solo eso, sino que tampoco desea obedecerla. Ser monja era, en muchas ocasiones, el único destino tanto para las que no querían contraer matrimonio como para aquellas que no lo habían logrado a tiempo, aunque con diferencias en cada uno de los casos.

⁸ *Jubileo*: Según *Autoridades*, «rigurosamente significa la solemnidad y ceremonia Eclesiástica, con que el Papa publica la concesión que hace de gracias y Indulgencias, a la Iglesia universal». También puede referirse a cualquier tipo de indulgencia fuera de esta fecha, siendo probablemente a esto a lo que se refiere el texto, a una celebración eclesiástica excepcional.

⁹ *me acabes*: *Autoridades* propone la formación *acábame esto la vida* (o el entendimiento, o la paciencia, etc.) cuyo sentido podría encajar con el de este verso: «es lo mismo que esto me aflige, me apura, y me saca de mi quietud», de modo que acorta la fórmula pero recupera su significación. Acabar se emplea también con el sentido de matar, que, metafóricamente, también podría funcionar en esta intervención.

- BELISA Por ser tanta la estación¹⁰,
voy tus ojos componiendo.
Y no recibas enojo, 45
que doncellas y hermosuras
son como las criaturas
que suelen morir de ojo¹¹.
Hay mancebete en Madrid¹²,
que si te mira al soslayo... 50
hará el efecto del rayo.
- FENISA El efecto me decid.
- BELISA Abrasarte el corazón,
dejando sano el vestido.
- FENISA Ya sabes tú que no he sido 55
de tan tierna condición¹³.
- BELISA Decía tu abuela honrada
que una doncella altanera
era en la calle una fiera¹⁴

¹⁰ *Estación*: «hora o distribución del día, como mañana, tarde, noche» (*Autoridades*). Aunque puede interpretarse como que el día está ya avanzado, podemos entender este verso igualmente como un reproche de Belisa sobre cómo, conforme pasa el tiempo, va conociendo más las intenciones de su hija.

¹¹ *Morirse de ojo*. *Ojo* equivale aquí a mal de ojo, es decir, a la supuesta influencia maligna que una persona puede ejercer sobre otra al mirarla de un modo concreto. Así pues, Belisa advierte a su hija de que la mirada del hombre sobre la mujer puede tener consecuencias tan negativas como si le echaran un mal de ojo, comparación que enlaza con la orden de que baje los ojos al suelo.

¹² *Madrid*: la acción transcurre en esta ciudad en época contemporánea. No son pocas las comedias urbanas (también llamadas de costumbres) que el Fénix ambientó en Madrid. Sirvan como ejemplo *El acero de Madrid* o *Las ferias de Madrid* donde la referencia es explícita desde el propio título. *Los amantes sin amor*, *Lo que pasa en una tarde* o *El desposorio encubierto* son otras comedias que acontecen en esta misma ciudad. Lope situó muchas de sus comedias de costumbres en las grandes ciudades de la época como Madrid, Toledo (*La noche toledana*), Valencia (*Los locos de Valencia*), o Sevilla (*El arenal de Sevilla*), por lo que han sido llamadas comedias urbanas.

¹³ *Tierna condición*: obsérvese que aquí equivale a ingenua.

¹⁴ *fiera*: en esta obra se produce un fenómeno de animalización de la mujer en tanto en cuanto esta no se ajusta al rol que se demanda de ella. En este caso se refiere, como bien puede observarse, a la mujer como animal indefenso que todos quieren cazar, pero más adelante será comparada peyorativamente con una mona que busca distraer y complacer, con la araña que busca hacer caer en sus redes a los jóvenes despidados en referencia a las mujeres libres e incluso a Gerarda como tigre descontrolado.

	de cazadores cercada:	60
	piérdese cuando la alaban,	
	ríndese cuando suspiran,	
	que cuantos ojos la miran,	
	con tantas flechas la clavan.	
FENISA	Pues, ¿cuándo se ha de casar	65
	una mujer nunca vista?	
BELISA	Eso no ha de ser conquista ¹⁵ ,	
	que es imposible acertar.	
FENISA	¿Pues qué ha de ser?	
BELISA	Buena fama	
	de virtud y de nobleza ¹⁶ .	70
FENISA	Donde falta la riqueza	
	mucho la hermosura llama*,	
	que ya no quieren los hombres	
	sola virtud.	
BELISA	¿Pues qué?	
FENISA	Hacienda.	

¹⁵ *Pues ¿cuándo se ha de casar una doncella nunca vista?* BELISA. *Eso no ha de ser conquista, que es imposible acertar*: en la época seguía vigente un debate que llevaba activo desde principios del siglo XVI acerca de la libertad de elección de los novios frente a los matrimonios concertados, en los que primaba el interés por los beneficios tanto económicos como sociales que podían devenir de la unión de dos familias. En este debate se insertan autores de prosa didáctica dirigida a mujeres como Luis Vives, Erasmo o Pedro de Luján. Algunos estudiosos del teatro áureo (Guimont y Pérez Magallón, 1998; Ruíz Pérez, 2005) ven en el matrimonio por amor un mero tópico literario que pudo influir en las demandas de algunas mujeres, pero no una costumbre extendida. Remitimos a los capítulos quinto, sexto y séptimo para un análisis en profundidad sobre la cuestión del matrimonio y su tratamiento en la comedia.

¹⁶ *Buena fama, de virtud y de nobleza*: recogen estas palabras la actitud que principalmente se requería a las doncellas como ya se ha visto en el estudio introductorio (capítulo sexto), lo más importante en la educación de la doncella era que cultivaran las principales virtudes, a saber: la vergüenza, la honestidad y la castidad.

* v. 72. P3 *falta*. MP *infama*. Hartzbusch corrige: *llama*, lección que acepto por ajustarse mejor a la rima consonante y al sentido del pasaje.

Salen LUCINDO, GERARDA y HERNANDO, criado de LUCINDO*.

GERARDA	¿Que soy tu querida prenda?	75
LUCINDO	Así es razón que te nombres.	
GERARDA	Galán de palabras vienes.	
LUCINDO	Ando al uso ¹⁷ .	
FENISA	(Este es Lucindo).	[Aparte.]
GERARDA	Luego, ¿préciaste de lindo?	
LUCINDO	¡De lindo! Donaire ¹⁸ tienes, préciome de hombre ¹⁹ .	80
FENISA	(¡Ay de mí! locamente imaginé poner en hombre la fe que con el alma le di no habiendo nacido de él la pretensión de mi amor).	[Aparte.] 85
GERARDA	Para un amante hablador	

* Acotación. P3 Salen Lucindo y Gerarda, Hernando, criado de Lucindo. MP Salen Lucindo, Gerarda y Hernando.

¹⁷ *Ando al uso*: andar al uso es «demás del sentido literal de vestirse a la moda y andar con el traje que se usa, metaphoricamente es acomodarse al tiempo, y contemporizar con las cosas, según piden las ocasiones y la coyuntura» (*Autoridades*).

¹⁸ *donaire*: en el capítulo octavo del estudio introductorio se ha explicado de manera detallada la figura de la dama donaire y las connotaciones que este adjetivo tenía. En este caso se utiliza para indicar que las palabras de Gerarda tienen gracia.

¹⁹ *Lindo/hombre*: el *lindo* en la época era la correspondencia masculina de la mujer «voluble y casquivana» (Deleito y Piñuela, 1946: 62). El *lindo* era un joven a la moda, que rendía voluntades por donde pasaba gracias a sus habilidades de donjuán. Gerarda le pregunta a Lucindo si se precia de lindo cuando este le responde que anda al uso, es decir, que le habla según requiere la situación, pero hay aquí un juego de palabras en la pregunta de Gerarda, quien lo toma por la moda. Sin embargo, el galán afirma preciarse de hombre, es decir, de huir de esas refinadas y amaneradas costumbres pues, como Covarrubias señala «decir el varón lindo absolutamente es llamarle afeminado», de modo que se trataba de una denominación más bien peyorativa en la época. Señala Deleito (1946: 190) como curiosidad que no solo las mujeres se perfumaban, sino que también lo hacían los lindos. Remito, para una descripción detallada de los usos del lindo al apartado que este mismo autor dedica a este personaje (1946: 217) así como al estudio de Sánchez Jiménez (2015). La finura de las mujeres vestidas de hombre en la comedia les valía en muchos casos el apreciativo de lindo, lo que se acabó constituyendo en una tradición a la que pertenecerían obras como *El lindo don Diego* de Moreto.

soy en las tretas cruel,
 que conmigo no hay chacota²⁰
 por vida²¹ del gusto mío. 90

LUCINDO De tus locuras me río.

GERARDA ¡Qué gato²² de algalia* azota!
 Por su vida que no saque
 con arrobos²³ de rigor,
 un adarme²⁴ de mi amor. 95

LUCINDO Tu rigor mi amor aplaque,
 que alabarte una mujer
 que pasaba junto a ti,
 no [habiendo]* malicia en mí,
 ¿qué delito puede ser? 100
 Y ya te dije que tú

²⁰ *Chacota*. Según *Autoridades* chacota es «bulla y alegría llena de risa, chanzas, voces y carcajadas, con que se celebra algún festejo, o se divierte alguna conversación».

²¹ *Por vida*: «Modo de hablar[...]. Úsase también por aseveración, y juramento» (*Autoridades*).

²² *Gato de algalia*: [o argalia], también conocido como gato índico, es un felino propio de Asia, de «hocico agudo, el cuerpo largo, las patas cortas, el lomo ceniciento y ondeado de negro, el vientre más claro y la cola anudada. [...] Es el que produce el algalia» (*Usual*). El algalia es un tipo de resina aromática que se usa en perfumería, según *Autoridades*: «El sudor que despidе de sí el gato llamado de algalia, al cual se le fatiga batiéndole con unas varas, de suerte que se le hace sudar, y recogiendo el sudor con una cucharilla se hace como una especie de manteca, la cual es sumamente odorífera. [...] Algunos son de sentir que no es sudor, sino suciedad que se engendra en una bolsilla que este animal tiene a los compañeros y orificio». En el texto se presenta una comparativa entre los azotes que se dan al gato de algalia para sacar su perfume y la crueldad que puede Lucindo emplear para obtener el amor de Gerarda, quien responde que no es como esos gatos y que nada logrará de ella por mucho rigor al que la someta.

* v.92. P3 *algalia*. MP *argalia*. Mantenemos la lectura de P3 por ser más cercana a la pronunciación de la época.

²³ *Arrobos*: «peso de veinticinco libras. Dice Diego de Urrea ser nombre árabe, *errubun*, que vale cuarta parte, del verbo *rebbea*, que significa partir en cuatro partes; y según esto *arroba* será la cuarta parte del número ciento» (*Covarrubias*).

²⁴ *Adarme*. Según *Autoridades*, un adarme equivale a «la décima sexta parte de una onza, o la mitad de la drachma. Puede ser voz corrompida del Griego *Drachma*, cuya mitad monta». Gerarda, ante la actitud desafiante de Lucindo realiza la comparativa antes comentada con el gato de algalia y dirá que Lucindo «no saque, con arrobos de rigor/, un adarme de mi amor» (vv.94-95), es decir, por mucho sufrimiento y castigo al que quiera someterla, ella no le dará ni una mínima parte de su amor.

* v. 99. P3 *haciendo*. MP *haciendo*. Corregimos la lección a *habiendo*, pues parece ser la lectura más acertada en cuanto al sentido.

- eras mi querida prenda.
- GERARDA Vaya a poner esta tienda
a las Indias del Perú.
- Todas esas niñerías 105
- [de]* cuentas, y de espejuelos
para bobas son anzuelos.
No conmigo argenterías.
- Oro macizo de amor
me han de dar, no* plomo, a mí. 110
- FENISA (¿Que a quien no sabe de mí [Aparte.]
amase con tal rigor?
- ¿que no me conozca este hombre,
y que me muera por él?)
- Salen DORISTEO y FINARDO.*
- FINARDO Por aquí la vi con él. 115
- DORISTEO ¿Y es galán?
- FINARDO Es gentil hombre²⁵.
- DORISTEO ¿Si son estos?
- FINARDO Estos son.
- GERARDA ¿Ve aquel mancebo que viene?
- LUCINDO Sí, veo.
- GERARDA Pues aquel tiene
de mis veras posesión. 120

* v.106. P3 *me*. MP *me*. Corregimos a *de*, como también corrige Hartzbusch ya que es la forma que mejor concuerda.

* v.110. P3 *por*. MP *no*. Aceptamos la enmienda de MP, que también realiza Hartzbusch ya que se ajusta más al sentido de la intervención.

²⁵ *gentil hombre*: aquí se emplea, no con el sentido literal de hombre noble, sino con el de hombre de aspecto gentil. *Autoridades* indica: «Galán, airoso, bien dispuesto y proporcionado de miembros y facciones: y así se dice, Fulano es gentil mozo», de modo que se refieren al buen talle de Lucindo.

(Cuanto le dije es fingido, [Aparte.]
cuanto le quise es burlando).
Voyme que me está aguardando.

*Pásase al otro.**

LUCINDO ¿Qué haré?

HERNANDO Mosquetazo²⁶ ha sido.

LUCINDO ¿Quitarele la mujer? 125

¿Acuchillarele, Hernando?²⁷

HERNANDO ¿Quiéresla?

LUCINDO Estoyme abrasando.

HERNANDO Agua será menester,
que nadie merezca amor
si no es las libres mujeres. 130

GERARDA Digo que mis ojos eres.

DORISTEO Templando vas mi rigor.
Como acompañarte vi
este galán majadero,
preciado de caballero, 135
notable enojo sentí.

Mas en ver que le has dejado,
brazos y gracias te doy.

* Acotación: P3 *Pásase al otro*. MP *Pásase con él*. Hartzbusch aporta una tercera solución: *Pásase a Doristeo*.

²⁶ *Mosquetazo*: mosquear es «apartar de sí violentamente los embarazos u estorbos» (*Autoridades*), seguramente refiriéndose a cómo Gerarda se ha quitado de encima a Lucindo de manera brusca afirmando su preferencia por Doristeo para darle celos.

²⁷ *¿Acuchillarele Hernando?*: es en algunos comentarios como estos en que se observa el germen de la comedia de capa y espada que después proliferaría conforme avanzara el XVII. Una serie de comportamientos y actitudes en los personajes que aquí solo encontramos de manera velada, sin una realización en la acción como se ha constatado en el capítulo segundo.

GERARDA* Vente conmigo que voy...

DORISTEO ¿[Mas] a dónde?

GERARDA Hacia el Prado²⁸.

140

*Vanse los tres.**

LUCINDO ¿Fuéronse?

HERNANDO Con mucha* prisa**.

No te aflijas, que es martelo²⁹.

LUCINDO ¿Quién es aquella?

* v. 139-140. P3

GERARDA *Ven conmigo.*

DORISTEO ¿Adónde?

[...]

GERARDA *Al prado.*

MP

GERARDA *Vente conmigo que voy...*

DORISTEO ¿A dónde?

GERARDA *Hacia el Prado.*

Corregimos del modo en que se observa entre corchetes para solucionar la deficiencia métrica del verso.

²⁸ *al Prado*. También conocido como el Prado Viejo de San Jerónimo, se situaba donde se encuentra el actual Paseo del Prado. Se trataba de una zona sin asfaltar, con árboles y un arroyo, que desde que regresara la corte a Madrid en 1606 se convirtió en un espacio de encuentro para las clases altas, por tanto, no extraña que Gerarda, dama cortesana, salga al Prado de noche. Cuenta Zabaleta que «[a]penas se ha desaparecido el sol cuando se aparecen en el Prado los coches cargados de diferentes sexos y de diferentes estados. Van a tomar el fresco y en un zapato alpargatado con ruedas se aprietan seis personas» (Zabaleta, 2016: 277). Había en esta zona toda una serie de fuentes de tipo ornamental, a las que se hará referencia al comienzo de la segunda jornada. Muchas comedias de la época tienen como escenario el prado, como *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón, y en la mayoría de dramaturgos que sitúan la escena en Madrid, como en el caso de *La gran comedia del caballero* de Agustín Moreto en la que leemos («Pues bajémonos al Prado/ que eso es mejor para allí»). Aparece igualmente, por ejemplo, en una novela como *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara («Va anocheciendo y encubriéndose el concurso de la calle Mayor. Ya todo ha bajado al Prado» (Tranco VIII), por lo que estamos ante un lugar de amplia tradición literaria.

* Acotación: P3 *Vanse los dos*. MP *Vanse los tres*. Tomamos la solución de MP ya que salen Gerarda, Doristeo y Finardo.

* v.141. P3 *muchas* MP *mucha*.

** v.141. P3 *prieta*. MP *prisa*. Optamos por *prisa* frente a *prieta* ya que la rima con Fenisa es mucho más natural. No obstante, debemos tener en cuenta que en el español del siglo XVII seguramente la pronunciación sería equivalente.

²⁹ *Martelo*. Según *Autoridades* es «la unión y correspondencia cariñosa entre dos personas». En *Usual* de 1817, sin embargo, aparece recogido como «celos o la pena y aflicción que nace de ellos», significado que se ajusta mejor al sentido del texto.

aunque no sé qué he pensado
de tu padre...

LUCINDO ¿De mi padre?

HERNANDO Pero quizá con su madre
casarse tiene pensado,
y aún es más puesto en razón.

165

LUCINDO ¿Casarse mi padre agora?

HERNANDO Habla y mira esta señora,
que es de rara perfección.

LUCINDO Llevome el alma Gerarda,
celos me tienen sin mí.
¿Qué quieres que mire aquí?

170

HERNANDO Esta hermosa gallarda³².

LUCINDO No hay vista en hombre celoso,
todo le parece mal.

FENISA (Ya he pensado traza³³ igual [*Aparte.*] 175
a mi disignio amoroso:
pasaré junto a Lucindo,
dejaré el lienzo³⁴ caer³⁵,
y al dármele podrá ser

³² *gallarda*: gallardía es la «bizarría, desenfado y buen aire, especialmente en el manejo del cuerpo» (*Autoridades*). En este caso Hernando está llamando la atención de Lucindo sobre Fenisa por su gracia al desenvolverse, ya que no puede ver su rostro, probablemente velado. El uso de un calificativo como gallarda no es infrecuente en Lope de Vega, así lo vemos en *La gallarda toledana*. Igualmente, en *El gallardo catalán* título que se refiere a la identidad que asume la protagonista que en esta comedia finge ser un hombre.

³³ *traza*: medio que se discurse para conservar y lograr algún fin según *Autoridades*.

³⁴ *lienzo*: «pedazo de tela de lino, de una vara en cuadro, que ordinariamente sirve para limpiarse las narices y el sudor» (*Autoridades*). Pañuelo.

³⁵ *dejaré el lienzo caer*: sobre cómo elabora Fenisa el plan para acercarse a Lucindo y la función que juega el pañuelo aquí, en un artículo sobre la obra, «Clothes encounters: revealing and concealing the body in Lope's *La discreta enamorada*», Larson señala que «her performance here involves that combination of simultaneous showing and hiding that has been drawn the attention of all those who have written on erotic use of apparel» (2005: 24).

mire el alma que le rindo, 180

que si a los ojos me mira

verá toda el alma en ellos).

HERNANDO Mira aquellos ojos bellos,
donde amor de amor suspira.

BELISA Vámonos hija, que es hora 185
de recogernos a casa.

HERNANDO Ya junto a nosotros pasa,
mira su belleza agora.

Pasa y deja caer el lienzo.

LUCINDO Un ángel me ha parecido.

HERNANDO El lienzo se le cayó. 190

LUCINDO Quedo, darésele yo.
Que volváis el rostro os pido.

Alza el lienzo.

FENISA ¿Qué es, señor, lo que mandáis?

LUCINDO Este lienzo se os cayó.

FENISA ¿A mí? Sospecho que no, 195
pero esperad.

Desenfáldase toda y descúbrese³⁶.*

* Acotación: P3 *desenfáldase*. MP *desenfáldase*. Hartzenbursch enmienda a *desenfáldase*, corrección que aceptamos pues parece acercarse más al sentido de la escena.

³⁶ *Desenfaldarse*: enfaldarse es, «bajar el enfaldo» (*DRAE*) el enfaldo es, a su vez «seno o cavidad que hacen las ropas enfaldadas [recogidas] para llevar algunas cosas» (*DRAE*) es decir, Fenisa se recompone la ropa fingiendo buscar el pañuelo entre los pliegues de su falda recogida.

LUCINDO	¿Qué buscáis?		
FENISA	Si tengo en la manga el mío.		
BELISA	¿Qué es eso?		
FENISA	En esta no está.		
BELISA	¿Qué es eso?		
FENISA	El lienzo me da*.		
BELISA	Pues, ¿es tuyo?		
LUCINDO	(Gentil brío).	[<i>Aparte.</i>]	200
FENISA	Eso es lo que ando mirando, en esta no está tampoco.		
HERNANDO	(Volver puede un hombre loco aquel mirar suave y blando).	[<i>Aparte.</i>]	
FENISA	Miraré las faldriqueras ³⁷ .		205
BELISA	Acaba.		
FENISA	Ya me doy prisa*. No está aquí.		
BELISA	¡Vamos, Fenisa!		
FENISA	Ni en estotra está.		
BELISA	¿Qué esperas?		
FENISA	¿Tiene unas randas ³⁸ ?		
LUCINDO	Sí, tiene.		
FENISA	¿Y encaje?		
LUCINDO	¿No lo miráis?		210
BELISA	Despacio, en la calle estáis,		

* v. 199. P3 *dad*. MP *da*, acepto esta lectura por cuestiones de rima.

³⁷ *faldriqueras*: según *Autoridades* faltriquera es «la bolsa que se trae para guardar algunas cosas, embebida y cosida en las basquiñas y briales de las mujeres, a un lado y a otro».

* v. 206. P3 *prisa*. MP *priesa*.

³⁸ *randas*: según *Autoridades*, «adorno que se suele poner en vestidos y ropas y es una especie de encaje labrado con aguja y tejido, el cual es más grueso y con los nudos más apretados que los que se hacen con palillos».

FENISA * ¡Ah, señor!

LUCINDO ¿Qué me mandáis?

FENISA Advertiros de una cosa,
 si de aqueste* lienzo acaso
parece más cierto dueño, 230
que mi palabra os empeño,
(iba a decir que me abraso) *Aparte.*
 que no sé cierto si es mío,
diréis que vivo en la calle
de los Jardines³⁹.

HERNANDO ¡Qué talle! 235

 ¡Qué gracia! ¡qué rico brío!

FENISA Enfrente del capitán
Bernardo, Lucindo.

LUCINDO El mismo
es mi padre.

FENISA (¡Ay dulce abismo
donde abrasándome están!) 240

BELISA Estás loca.

FENISA Ya me voy,
que aqueste hidalgo⁴⁰ decía

* Personaje v.227. P3 omite el nombre del personaje, aunque sitúa el verso inmediatamente después de la acotación *Vuelve Fenisa*. Las palabras corresponden, evidentemente a esta. MP sí repone *Fen*.

* v. 229. P3 *aqueste*. MP *aquese*.

³⁹ *Calle de los Jardines*: esta calle formaba parte del trazado urbano de Madrid del siglo XVII. Se encontraba en el centro de la villa, cerca del distrito de Sol y también del Prado. Es posible que recibiera este nombre por los jardines a la italiana que allí había. Lope sitúa la acción en el eje galante de Madrid, donde parte de la alta sociedad madrileña vivía en esa época. Un eje que cambia en la expansión del Madrid de los Austrias desde la articulación medieval entre el Alcázar, la calle Mayor y Sol, a la nueva entre Sol y Prado. La que fuera en la época famosa por sus bellos jardines, en la actualidad no es más que una calle corriente en mitad de la multitud de edificios construidos en la zona, en el espacio entre la Gran Vía y la Calle de Alcalá, situada cerca de Sol y de la Calle de la Montera.

⁴⁰ *hidalgo*: «la persona noble que viene de casa y solar conocido» (*Autoridades*).

que es mi vecino.

BELISA Porfía,
vamos*.

FENISA (¡Qué pérdida estoy!) [Aparte.]

*Vanse las dos.**

HERNANDO ¿Qué te parece?

LUCINDO Que es bella, 245

cortés, discreta⁴¹ y gallarda.
Mas quiero bien a Gerarda,
y vasa el alma tras ella.

Celos es suelo traidor,
resbaladizo, de suerte* 250

que hará caer al más fuerte
en los lodos del amor.

Terrible cosa es mirar
una mujer desdeñosa

hablar a otro hombre celosa 255

cuando se quiere vengar.

Aunque mi amor fuera poco,
que poco debe de ser,
ver tan libre una mujer⁴²

* v.243-244. Sigo la disposición de los versos partidos en MP. En P3 la distribución de versos partidos es incorrecta tanto en el cómputo silábico como para la redondilla:

que es mi vecino.

BELISA *Porfía, vamos.*

FENISA *¡Qué pérdida estoy!*

* Acotación: P3 *Vanse las dos.* MP *Vanse.*

⁴¹ *Discreta*: véase el apartado final del capítulo primero del estudio introductorio.

* v.250. P3 *fuente*. MP *suerte*, acepto esta lectura ya que restablece la redondilla y el sentido.

⁴² *ver tan libre una mujer*: Lucindo hace hincapié en el efecto que tiene sobre él, y sobre los hombres en general, como afirmará después Hernando, que una mujer actúe libremente, hable a los hombres y los trate con desdén y libertad, lo que provoca celos en el galán y lo lleva a sentir una mayor atracción por la cortesana.

	bastaba * volverme loco.	260
HERNANDO	Mujeres libres, señor, son siempre las más queridas, y aun iba a decir perdidas, pues han perdido el honor ⁴³ .	265
	Llora la mujer honrada el siempre injusto* desdén del hombre que quiere bien y a él no se le da nada, porque sabe que ha de estar pudriéndose en su aposento ⁴⁴ .	270
	Pero cuando el pensamiento se pone aquí, no hay burlar, que apenas con los enojos sacarás de casa el pie cuando consolada esté con mil hombres a tus ojos.	275
LUCINDO	Por eso el amor no dura	

* v. 260. P3 *bastaba*. MP *basta*.

⁴³ *mujeres libres...han perdido el honor*: Hernando satiriza esa diferenciación entre mujeres libres y mujeres honradas que impone la sociedad en un juego de palabras con el sentido de mujeres libres, que bien puede referirse tanto a las mujeres libres como a las prostitutas. El comportamiento que muestra Lucindo queda justificado a través del comportamiento general del hombre hacia la mujer, que desdeña y aborrece a la esposa honrada y la imaginan consolarse de estas penas con el pensamiento puesto en mil hombres, mientras él sale a buscar a esas mujeres libres que hipócritamente critican tal como expone el criado. En este sentido, Hernando se burla de Lucindo, a quien la libertad de acción de Gerarda lo llena de celos y atrae a partes iguales.

* v. 266. P3 *injusto*. MP *justo*.

⁴⁴ *pudriéndose en su aposento*: la mujer honrada sabe que su lugar está en la casa, sin hacer caso a los hombres, y no en la calle, aunque por ello pueda ser rechazada por posibles pretendientes. Esta afirmación entronca con los versos 25 a 28 en que Belisa recomienda el encierro como muestra de honradez a Fenisa. Sobre la posibilidad de salir a la calle las doncellas y bajo distintas circunstancias había diversidad de opiniones, aunque primaba aquella de que el encierro absoluto era excesivo y se aconsejaba salir a la calle de vez en cuando bajo supervisión y en compañía adecuada.

- en libres, sino en honradas⁴⁵.
- HERNANDO Cuelgan de celos y espadas
hombres de poca cordura, 280
quiero decir poca edad.
Ya espero verte algún día
lejos de aquesta porfía⁴⁶
y cerca de esta verdad.
- LUCINDO Hartas causas me retiran. 285
- HERNANDO Una mujer libre y loca
es como mona que coca⁴⁷
a los niños que la miran*.
Pero cuando llega el hombre
que tiene gobierno y palo, 290
espúlgale con regalo⁴⁸,
y no hay voz que no le asombre.
A los mozos sin consejo*,
las mujeres hacen cocos⁴⁹

⁴⁵ *el amor no dura en libres sino en honradas*: continúa la batalla dialéctica que mantienen Hernando y Lucindo, cada uno defendiendo una postura. Mientras el galán parece querer defender la posición tradicional, más extendida en la sociedad de la conveniencia de escoger una pareja que encaje en el calificativo de honrada, el criado ironiza acerca de la tensión que surge entre el discurso de la sociedad acerca del comportamiento de la mujer, y la preferencia de los hombres por las mujeres libres para su diversión.

⁴⁶ *porfía*: «instancia y ahínco en defender alguno su opinión o constancia en continuar alguna pretensión» (Covarrubias).

⁴⁷ *mona que coca*: del verbo cocar, que según Covarrubias «está tomado del sonido que hace la mona para espantar a los muchachos, y ponerles miedo, porque no le hagan mal», no obstante, parece más ajustado el sentido que recoge el *Diccionario Usual* de la Academia como los gestos que se hacen para «halagar a alguno con fiestas, o ademanos, para persuadirle lo que se quiere». Sigue aquí la animalización de la mujer apuntada en la nota al verso 59.

* v. 288. P3 *miran*. MP *tiran*.

⁴⁸ *espúlgale*: espulgar, quitar pulgas. Según *Autoridades* «limpiar la cabeza y otra parte del cuerpo, quitando del vestido los piojos, pulgas y cosas inmundas», se refiere, metafóricamente, a regalar y cuidar con gran atención al hombre.

* v. 293. P3 *consejos* MP *consejo*, sigo esta lectura por cuestiones de rima.

⁴⁹ *hacen cocos*: el *DRAE* recoge «hacer cocos» como los gestos y señas que se hacen los enamorados como muestra de afecto junto con el sentido aportado en la nota al verso 287, siendo ambos posibles y adecuados

	porque son niños y locos* ,	295
	no al hombre maduro y viejo ⁵⁰ .	
	Ya te ha visto en los anzuelos,	
	y aunque no puede sacarte,	
	alarga cuerda con darte	
	celos, celos y más celos.	300
LUCINDO*	¿Qué he de hacer?	
HERNANDO	Señor,	
	buscar una bella cifra.	
LUCINDO	¿Luego el amor se descifra?	
HERNANDO	Sí.	
LUCINDO	¿Con qué?	
HERNANDO	Con otro amor.	
LUCINDO	No tratemos de eso agora.	305
	Vamos a ver en qué para.	
HERNANDO	¿Ves como es cosa muy clara	
	que con celos te enamora?	

en este contexto. Señala Deleito que la palabra coqueta proviene de esta frase, pues se trata de hacer «monadas o garatusas, para atraer y cautivar a los hombres» (Deleito y Piñuela, 1946: 61).

* v. 295. P3 *porque son niños y locos*. MP falta este verso.

⁵⁰ *Una mujer libre y loca... no al hombre maduro y viejo* (vv.286-296): esta comparación de la mujer con la mona se sigue de la comparación que Lucindo y Hernando elaboran entre la mujer libre y la mujer honrada. La primera es comparada con una mona que con gestos y celos busca seducir a los muchachos, presa fácil de esta seducción, lo que no sucede con el hombre mayor, sabio, a quien trata de ganarse dedicándose solo a él. Insiste Hernando en su intervención, en que esta actitud de su señor es propia de los galanes mozos, que sucumben a los cantos de sirena de las seductoras que buscan darles celos porque saben de su debilidad, frente a los galanes más serios, con quienes no se atreven a poner en juego esas estrategias.

* v.301-304. Seguimos el orden de los versos partidos que propone MP. En P3 estos no se ajustan ni a los requisitos métricos ni rítmicos:

LUCINDO ¿Qué he de hacer?

HERNANDO *Buscar, señor,*
una bella cifra.

LUCINDO *Luego el amor se descifra.*

HERNANDO Sí.

LUCINDO ¿Con qué?

HERNANDO *Con otro amor.*

¡Qué bien, Lucindo, un discreto
cañas de pescar las llama! 310
Pescan honra⁵¹, hacienda y fama,
aunque cañas en efecto.
¿No te afrentas que una cosa,
que a todo viento blanda
para estribarte* sea⁵² 315
enemiga poderosa?
A tu hacienda pone cebo,
de celos hace sedal*,
pues como que, en hilo igual,
cuelgue un discreto mancebo. 320
Lo que aquel sabio decía⁵³
por⁵⁴ las leyes, muy mejor
por la mujer de* amor⁵⁵
agora decir podía:
son como telas de araña, 325
pescan moscas, débil gente,
mas no el animal valiente,
que la rompe y desmaraña.

⁵¹ *Honra*: honra, que puede tomarse como equivalente de honor en el teatro lopesco (Arellano, 1998: 10). En este verso puede tomarse claramente en el sentido de reputación y buena fama del hombre, especialmente si nos encontramos ante galanes que pertenecen a las clases nobles.

* v.315. P3 *estribarte*. MP *derribarte*, un claro error de sentido, pues el estribo refuerza, no derriba.

⁵² *estribarte*: estribar, según *Autoridades* «metaphoricamente corresponde a fundarse, afianzarse, asegurarse, apoyarse».

* v.318. P3 *sedas*. MP *sedal*, sigo esta lectura que completa la rima de la redondilla y encaja mejor con el significado.

⁵³ *lo que aquel sabio decía*: se refiere a Anacarsis (VII a. C.) filósofo escita que comparó las leyes con telas de araña, pues atrapaban a las moscas y pequeños insectos mientras los grandes las podían destruir.

⁵⁴ *por*: sobre

* v.323. P3 *de*. MP *sin*. H propone otra variación y *el*.

⁵⁵ *mujer de amor*: podría interpretarse desde dos perspectivas diferentes. La primera, como mujer enamorada; la segunda, en referencia a las prostitutas o mujeres que hacen del amor su oficio.

	Afréntate de que yo te enseñe el vivir ⁵⁶ .	
LUCINDO	¡No seas pesado! Mientras me veas donde el amor me enlazó, de aquella tela de araña soy mosca.	330
HERNANDO	Y qué moscatel...	
LUCINDO	Ya soy pez simple y fiel del cebo de aquella caña. Vamos, volverela a ver, que me ha picado en el dedo del corazón ⁵⁷ .	335
HERNANDO	Tengo miedo, que algo te ha de suceder.	340
LUCINDO	A ver vuelvo mis enojos.	
HERNANDO	¡Jesús! Qué necios desvelos.	
LUCINDO	Diome pimienta de celos, voy a beber por los ojos.	

⁵⁶ *Afréntate de que yo te enseñe el vivir*: a lo largo del parlamento, Hernando, el criado, insiste a su amo en la conveniencia de olvidar el amor que siente por la libre Gerarda y en que centre sus esfuerzos en conquistar a una mujer honrada, pues las libres solo buscan conquistar hacienda, honra y fama aprovechándose de los hombres de débil voluntad. Hernando señala a Lucindo que debería avergonzarse de que él, un simple criado, le enseñe cómo funciona la vida y el amor. Sobre esto, García Lorenzo (2005: 124), señala que buena parte de los rasgos del gracioso se desprenden de sus palabras y de los diálogos en que participa, ya que «con la palabra hace reír y con la palabra se convierte en moralista impenitente». Así, el criado demuestra ser más lúcido que un Lucindo cegado de celos, y en ocasiones sermoneará al galán (García Lorenzo, 2005: 128-130).

⁵⁷ *dedo del corazón*: señala *Autoridades* que al dedo de en medio «comúnmente se le llama del Corazón, por haberse creído que tiene con él una próxima comunicación».

*Vanse, y sale*⁵⁸ *BELISA* y *FENISA* *.

BELISA	¿Haste quitado tu manto?	345
FENISA	Quitado, señora, está.	
BELISA	Pues toma ese manto allá.	
FENISA	De tu cólera me espanto. ¡Válgame Dios! ¿qué te hago? Con cualquier cosa te ofendo...	350
BELISA	¿Tú piensas que no te entiendo? Yo tengo mi * justo pago, si yo te cerrase * en casa, pocas veces me darías * estos disgustos.	
FENISA	Los días, que esto por milagro pasa, que al fin son de un jubileo ⁵⁹ , tan caros me han de costar que te tengo de rogar que me encierres.	355
BELISA	No lo creo.	360
FENISA	¿De qué te quejas de mí que siempre me andas riñendo?	
BELISA	De tu libertad me ofendo.	
FENISA	¿Libertad?	

⁵⁸ La acción sucede ahora en casa de Belisa.

* Acotación: P3 *Vanse y sale Belisa y Fenisa*. MP parte esta acotación en dos: *Vanse.* / *Salen Belisa y Fenisa*.

* v.352. P3 *mi*. MP *muy*.

* v.353. P3 *cerrase*. MP *encerrase*.

* v.354. P3 *daréis*. MP *darías*.

⁵⁹ *Son de un jubileo*: son motivo de celebración por la indulgencia que suponen.

BELISA	¿Yo no lo vi?	
FENISA	¿Qué mancebo me pasea de estos que van dado el talle ⁶⁰ ? ¿Qué guijas ^{61*} desde la calle me arroja porque le vea? ¿Qué seña me has visto hacer? En la Iglesia ¿quién me sigue que a estar celosa te obligue? ¿Qué vieja me vino a ver? ¿Qué billetes ⁶² me has hallado con palabras deshonestas? ¿Qué pluma para respuestas? ¿Qué tintero me has quebrado? ¿Qué cinta que no sea tuya o comprada por tu mano?	365 370 375

⁶⁰ *dando el talle*: «disposición, o proporción del cuerpo humano» y «se toma particularmente por la cintura» (*Autoridades*). La alusión al talle en relación con el aspecto físico es habitual en la literatura de la época. En *El amor enamorado* Dafne dirá: «¡Qué mal talle! No merece ser deidad» (Vega, 2015c: v.1220), aunque en la mayoría de casos suele utilizarse de manera positiva, alabando las cualidades físicas, como se observa en *El Narciso en su opinión* de Guillén de Castro: «y que bien logrado es/ en ti el talle, y gentileza / que dio la naturaleza/ de la cabeça a los pies» (Jornada I). En este caso Fenisa replica a su madre, ante el rechazo a las supuestas libertades que se toma, que nadie la pretende, ni ningún mozo que presuma de ser atractivo le pasea la calle. En los versos 365-379 Fenisa refiere los posibles motivos (inexistentes todos ellos) por los que su madre podría mostrar esa actitud represiva y protectora que ella considera excesiva. Todos los ejemplos que se dan en estos versos sirven para conocer algunas de las costumbres que en ese periodo tenían los jóvenes pretendientes, como el regalo de prendas, enviarse cartas o entrevistarse en las ventanas de noche.

⁶¹ *guijas*: guijarros, piedras pequeñas.

* v.367. P3 *ojos*. MP *ojos*. H modifica a *guijas*, enmienda que acepto por mejorar el sentido del verso.

⁶² *billete*: «papel en que se escribe algunas pocas razones de una a otra persona [...], fue muy buena invención para comunicarse con más quietud, y tratar las cosas en secreto, no fiándolas de ningún tercero ni criado» (*Covarrubias*). El billete de amor es un recurso muy habitual en la comedia. Señala Díez Borque que «repetido para poner en relación amante y dama» (Díez Borque, 1976: 38). Así, asistimos a la redacción de un billete de parte de Teodora para Riselo en *El acero de Madrid*, o a su recepción por parte de distintos personajes a lo largo de la acción de *El maestro de danzar*, incluso la lectura de uno da inicio a la acción de *Viuda, casada y doncella*, por poner algunos ejemplos.

¿Qué chapín⁶³, qué toca⁶⁴?

BELISA

En vano

quieres que mi honor te arguya.

380

No me quejo de que sea
verdadera la ocasión.

FENISA

Pues ¿qué es esto, prevención?*

BELISA

Mi honor e[l]^{*} tuyo desea.

Querría que te guardases,

385

de eso mismo que me adviertes
y de que a estas puertas más fuertes*
nuevos escándalos echases⁶⁵.

FENISA

(¿Tanto me podrás guardar?)

[*Aparte.*]

BELISA

¿Qué dices?

FENISA

Que haré tu gusto.

390

pero cáusame disgusto

tanto gruñir y encerrar,

¿fuiste santa por tu vida

en tu tierna edad?

BELISA

Fui ejemplo,

⁶³ *chapín*: calzado femenino, seguramente de origen español, destalonado cuya suela era de corcho, alcanzando en ocasiones una gran altura y que se aseguraba mediante el uso de correas o cordones. El *Diccionario de Autoridades* indica que se distingue de la chinela por tener la suela redonda y que se usaba especialmente durante el invierno para proteger los bajos de los vestidos de la suciedad y el fango.

⁶⁴ *toca*: adorno para la cabeza elaborada generalmente con telas finas y ligeras, puede recibir distintos nombres según el material del que estén hechas. Véase Carmen Bernís (1962: 100).

* Hartzenbusch lo convierte en un verso partido y atribuye la palabra “prevención” a Belisa. El texto base presenta un símbolo de interrogación tras “qué es esto”, lo que podría bien justificar la enmienda de Hartzenbusch. No obstante, creo que también es pertinente y se acopla al significado que sea Fenisa quien se pregunte si tanto encierro es prevención, por lo que, aunque se podría aceptar la corrección, aunque no es necesaria.

* v.384. P3 *es*. MP *ser*. Corregimos lo que parece ser un evidente error, pues no hace sentido ni la opción de P3, ni la de MP.

* v.387. P3 *y de que a estas puertas más fuertes*. MP *y de que a esas puertas tan fuertes*.

⁶⁵ *nuevos escándalos echases*: la afirmación de Belisa sugiere que previamente se ha vivido algún tipo de situación escandalosa en la casa, seguramente infidelidades maritales.

	en casa, en calle y en templo, de una mujer recogida.	395
	Los ojos tuve con llave ⁶⁶ .	
FENISA	¿Cómo te casaste?	
BELISA	El cielo vio mi virtud y mi celo, que el cielo todo lo sabe.	400
FENISA	¡Mi tía me dijo a mí que hacías mil oraciones y andabas por estaciones!	
BELISA	¿Yo? ¿Para casarme?	
FENISA	Sí. Y mil viernes ayunabas, a un padre del yermo igual ⁶⁷ , y haciendo esto es señal que casarte deseabas.	405
BELISA	¡Nunca tal imaginé! Miente por tu vida y mía, que antes monja ser quería y sin gusto me casé.	410
FENISA	Pues, ¿cómo fuiste celosa de mi padre, que Dios haya?	
BELISA	Porque no había joya o saya ⁶⁸ ,	415

⁶⁶ *Los ojos tuve con llave*: una vez más se remarca la importancia de la honestidad y castidad a través de la mirada. A nadie miró mientras fue doncella.

⁶⁷ *padre del yermo*: «particularmente significa uno de aquellos antiguos Anacoretas, que habitaban los desiertos, por huir del bullicio del mundo, y darse a la contemplación y penitencia. Ahora suele usarse irónicamente [...] y así se usa también para despreciar al que aconseja penitencia, u retiro, no teniendo autoridad para ello, o no correspondiendo su vida al consejo que da» (*Autoridades*).

⁶⁸ *saya*: primer traje que se viste sobre la ropa interior o semiinterior y que podía llevarse a cuerpo o bajo otras prendas. Carmen Bernís (1962: 102) indica que previo al siglo xv se trataba de una prenda indistintamente usada por mujeres y hombres. Según *Autoridades* se trataría de una pieza de ropa interior. No obstante, se ajusta más al disfraz que elabora el criado la siguiente definición recogida por Madroñal

plata en casa, ni otra cosa,
 que no diese a cierta dama⁶⁹.
 Hacía aquel sentimiento
 por vosotras...

FENISA Golpes siento.

BELISA Mira, Fenisa, quién llama. 420

FENISA Por entre la reja vi
 el* capitán tu vecino.

BELISA Ya lo que quiere adivino.

FENISA ¿Ya lo sabes? ¿Cómo así?

BELISA Ya [ha]* días que da en mirarme, 425
 creo que me quiere bien.
 Yo le he mostrado desdén
 y querrá en bodas hablarme,
 y por tu vida, Fenisa,
 que no me estuviese mal, 430
 que es un hombre principal.

FENISA Perdona, madre, esta risa.

BELISA ¿De qué te ríes?

FENISA De ver
 la santidad que tendrías
 cuando más moza serías, 435
 que ejemplo debió de ser,
 en casa, en calle y en templo.

(2000: 290) «pieza del traje femenino, que se usaba para vestir a cuerpo y de una sola pieza [...] que solía ponerse sobre la camisa». Aunque era una prenda que podían vestir ambos sexos, a partir del siglo XV la saya se convertiría en una pieza propiamente femenina, mientras los hombres vestirían sayo.

⁶⁹ *que no diese a cierta dama*: Belisa parece apuntar aquí a una infidelidad del padre de Fenisa.

* v.422. P3 *el*. MP *al*.

* v.425. P3 *ya*. MP *ya*. H enmienda a *há*. Proponemos, ya que parece más acertado al sentido del verso, que ese *ya* de P3 sea en realidad una apócope de *ya ha*.

- De llamar el capitán,
¿estos * barruntos ** te dan⁷⁰?
Tomar quiero el buen ejemplo. 440
- BELISA ¡Loca! Es un hombre muy rico,
y esta casa está sin hombre,
serate padre en el nombre.
- FENISA Que me escuches te suplico,
¿es para guardarme a mí? 445
- BELISA No es otra mi prevención,
que ver en casa un varón
que te guarde y honre a ti.
- FENISA Pues cásame a mi primero
y guárdeme mi marido. 450
- BELISA Cuando se hubiera ofrecido
lo hiciera y hacerlo espero.
- FENISA Yo en los términos te arguyo⁷¹.
- BELISA Este guardará tu honor.
- FENISA ¿No me guardará mejor 455
mi marido que no el tuyo?
- BELISA Hijo tiene, y ser podría
concertar eso también.
- FENISA (¡Ay, mi Lucindo y mi bien! [Aparte.]
¿quién viese * tan dulce día!) 460

* v.439. P3 *estos*. MP *esos*.

** v.439. P3 *bostezos*. MP *bostezos*. Hartzenbusch corrigió adecuadamente a *barruntos*. Solución que escojo por ser la que más se ajusta al sentido del parlamento.

⁷⁰ *barruntos*: sospechas.

⁷¹ *arguyo*: argüir es, según *Autoridades* «disputar impugnando la sentencia u opinión de otro».

* v.460. P3 *viese*. MP *viera*.

Sale BERNARDO viejo, muy galán con su gorra de plumas, espada y daga⁷², en fin, como capitán a lo antiguo⁷³.

CAPITÁN Como en salirse tardaban,
la licencia no aguardé
porque en eso imaginé,
señoras, que me la daban.
Fuera de que el ser vecino, 465
desde que vine de Flandes⁷⁴,
me alienta a cosas más grandes.

BELISA (Lo que me quiere imagino.)
Agravio se nos hiciera
si vuestra merced no entrara 470
y en esta casa mandara
como si en la suya fuera.
Llega esas sillas Fenisa.

Siéntase el CAPITÁN.

CAPITÁN Vosotros, salíos allá.
BELISA Pena, Fenisa, me da 475
que me cogiese deprisá.

⁷² *daga*: espada corta que puede llevarse disimuladamente. *Covarrubias* dice que era obligación llevar espada conjuntamente si se llevaba daga ya que puede llevarse secretamente, disposición que también recoge *Autoridades*: «ordenamos que ninguna persona de cualquier estado, preeminencia o calidad que sea, no pueda traer ni traiga daga, ni puñal, sino trayendo espada juntamente». La caracterización del capitán responde a claramente a ello.

⁷³ *como capitán a lo antiguo*: dadas las influencias que tiene la *commedia dell'arte* sobre esta obra, es muy posible que se refiera al atuendo propio de la figura del *capitano*, que generalmente vestía a la usanza del soldado español, con gorra de plumas y gran espada, como se aprecia en muchos grabados de la época.

⁷⁴ *Flandes*: hace referencia a la guerra de Flandes, o guerra de los 80 años, que tuvo lugar entre los años 1568 y 1648, en la que las Diecisiete Provincias de los Países Bajos se revolvieron contra Felipe II, conflicto que se extendería durante los reinados de Felipe III y Felipe IV.

- ¿Está bien puesta esta toca?
- FENISA Nunca mejor te la vi.
- BELISA ¿Tengo alegre el rostro?
- FENISA Sí.
- BELISA ¿Parécete que provoca? 480
- FENISA Sí, madre.
- BELISA ¿A qué?
- FENISA A devoción.
- BELISA Maldita seas, amén,
nunca me has querido bien.
- FENISA (¡Oh, santas de privación! [Aparte.]
Cuando no pueden comer, 485
les pesa de ver con dientes
a las otras. ¡Que esto intentes
no me espanto! Eres mujer).
- BELISA Hoy me descuidé en prenderme*
un poquito de salud. 490
- FENISA No tengas tanta inquietud.
- BELISA ¿Cómo?
- FENISA Tu galán se duerme.
- BELISA Ahora bien, voy a sentarme.
- FENISA La vergüenza de su amor
te dará, madre, color. 495

Siéntase BELISA.

- BELISA Ya podéis hablarme.
- CAPITÁN Belisa, el ser vecino, que en efecto

* v. 489. P3 *prenderme*. MP *ponerme*.

me obliga a reparar en vuestra casa,
de su virtud me ha dado buen concepto.

Veo tarde y mañana cuanto pasa. 500

Tras esto, sé de coro su nobleza*,
como suele informarse quien se casa,
y como la virtud y la belleza

sean despertadores del sentido,
aunque duerme la edad con más pereza, 505

yo me he* animado a daros un marido.

Tal como yo, que tengo menos años
de los que habéis, de verme, conocido,

sino que esto de andar reinos extraños
con las armas, dormir en la campaña, 510

caminos, velas, militares daños,
correr la posta a Flandes desde España⁷⁵,
consumen la robusta gallardía
que los floridos años acompaña.

Dios haya a Carlos Quinto⁷⁶, que decía 515
que la posta y la mar le envejecieron,
cuando apenas cuarenta y seis cumplía.

Yo nací el año del sesenta⁷⁷, y fueron

* v.501. P3 *se de coro su nobleza*. MP *su decoro, su nobleza*.

* v.506. P3 *me animado*. MP *me he animado*. Seguimos esta lectura y, además, en todo el texto se regularizan estas formas gramaticales en que el tiempo verbal compuesto queda sincopado.

⁷⁵ *Correr la posta*: «Caminar con celeridad en caballos, a propósito para este ministerio que están prevenidos en los lugares a ciertas distancias, y el que la corre los va remudando, y toma su postillón donde le dan los caballos, así para volverlos, como para enseñarle el camino que lleva» (*Usual*).

⁷⁶ *Dios haya Carlos Quinto*: equivalente a «Dios tenga en su gloria...». Se refiere a Carlos V de Alemania (emperador entre 1520 y 1558) y I de España (entre 1516 y 1556), lo que sitúa la acción de la obra en la época de Felipe II, en la que el Capitán se ha hecho viejo.

⁷⁷ *El año del sesenta*: 1560.

el duque y la duquesa⁷⁸ mis padrinos⁷⁹,
cuyas albas tal luz* a España dieron. 520

Heme hallado en jornadas y caminos,
que si fuera* de bronce⁸⁰ me acabarán.
En fin, señoras, somos hoy vecinos,
mucho los viejos una casa amparan,
los mozos son polilla* de la hacienda⁸¹, 525
que unos a andar comienzan y otros paran.

Mi edad no es bien vuestra virtud ofenda,
que estoy muy ágil, fuerte, como y duermo,
y sé a un caballo gobernar la rienda.
Yo pienso que en mi vida he estado enfermo, 530
solo mano enemiga me ha sangrado⁸²,

⁷⁸ *el duque y la duquesa*: si tenemos en cuenta el verso siguiente «cuyas albas tal luz a España dieron» alude a los duques de Alba, representantes de uno de los principales ducados de España, el de Alba Tormes. Por las fechas aludidas en los versos anteriores se trataría del III Duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, el Grande, y su esposa María Enríquez de Toledo y Guzmán. El Duque, que «era conocido por oponerse a todo compromiso con los “rebeldes”» (Parker, 1982: 126), fue enviado en 1567 en el puesto de capitán general del ejército a los Países Bajos en una encomienda que logró restablecer el orden ya que su llegada hizo que buena parte de los oponentes huyeran. Aun así, tuvo que combatir contra el príncipe de Orange, quien fue derrotado. Tras esta gesta, Felipe II no acudió a Flandes como habían dispuesto y el Duque tuvo que permanecer al mando en este territorio. Sin embargo, en 1572 algunas zonas se rebelaron contra la política del Duque, cuyos recursos económicos estaban ahora mermados (Parker, 1982: 128-129) y, ante la imposibilidad de conseguir la victoria, volvió a España en 1673.

⁷⁹ *mis padrinos*: que los duques de Alba fueran padrinos del Capitán destaca su alto linaje.

* v.520. P3 *luz*. MP *vez*.

* v.522. P3 *fuera*. MP *fuera*, sigo esta lectura, pues la concordancia con «jornadas y caminos» no hace sentido, sino que debe hacerlo con la primera persona del capitán.

⁸⁰ *si fuera de bronce*: ser de bronce, recoge *Autoridades* (1726) que es frase muy común «para dar a entender la fortaleza y constancia del ánimo, y del cuerpo, que uno es robusto, infatigable, inmóvil, y que resiste firme y constante a los ímpetus y adversidades de la fortuna». Con esta expresión alude el capitán a la dureza de sus vivencias y a la resistencia propia.

* v.525. P3 *polilla*. MP *polillas*.

⁸¹ *Son polilla de la hacienda*: Gonzalo Correas recoge en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* esta expresión, de la que indica «dícese de lo que trae costa y gasto de hacienda» (1906: 529), una más de las virtudes con que el Capitán quiere aventajar su avanzada edad a cualquier joven, que estará lleno de defectos.

⁸² *solo mano enemiga me ha sangrado*: con esta expresión alude a su buena salud, pues nunca ha necesitado que le practicaran una sangría médica por motivos de salud, siendo las únicas sangrías que le han hecho consecuencia de las batallas de la guerra.

y un desafío público en Palermo.

Ese hijuelo que tengo es bien criado,

mañana le darán una bandera⁸³

y un hábito⁸⁴ que tengo negociado:

535

no dará pesadumbre.

FENISA

A Dios pluguiera

⁸³ *le darán una bandera*: la bandera se situaba en el centro de la formación militar y era su insignia, pero también su elemento organizador. Cada una de las 12 compañías de los Tercios tenía su bandera, que era portada por un oficial, al que a menudo se llamaba también bandera, y cuyo rango era de alférez en la infantería de los Tercios. El alférez era el segundo del capitán, y tenía como obligación defender esta bandera con la vida, evitando que llegara a tocar el suelo, pues ello significaría la pérdida de la batalla. En el teatro de la época son abundantes las referencias militares a banderas y cajas, que las acompañaban como sucede en esta misma obra, donde en el tercer acto se dirá que la envidia toca las cajas (v. 2514).

⁸⁴ *un hábito que tengo negociado*: durante el siglo XVII, una de las aspiraciones de todo caballero era la de conseguir un hábito, pues estos eran indicadores de poder y valor, además de implicar el cobro de una renta, aunque esta era ínfima. Uno de los más cotizados, por ser el mejor, era el de la orden de Santiago, junto con los de la orden militar de Calatrava y la de Alcántara. La obtención del hábito tenía más implicaciones, pues aseguraba ser de familia de sangre limpia y de nobleza, lo que conllevaba un largo proceso documental que justificase ambas condiciones. Los órdenes en el XVII servían para mantener una organización social fundamentada en el linaje familiar y no en la riqueza (Wright, 1982: 22), de modo que se convierte en una forma no solo de afianzar la posición social, sino de iniciar el camino hacia un posible ascenso. En consecuencia, si a Lucindo le dan una bandera y, además, consigue un hábito, quedaría bien posicionado socialmente, pues tendría un buen estatus tanto en el ejército como en la sociedad. El capitán dice que tiene negociado el hábito ya que, frente a su estatuto inicial de recompensa, y a las dificultades que podía suponer el conseguirlo, en el siglo XVII se convierte progresivamente en un título que puede ser comprado, sobre todo a partir del reinado de Felipe IV. El propio Lope fue agraciado con un hábito por parte de Urbano VIII, cuyo favor se ganó tras la embajada del sobrino del Papa en Madrid en 1626, con quien mantuvo una dilatada correspondencia, y a quien dedicó su *Corona trágica*, poema épico inspirado en María Estuardo, una figura por la que tanto el Santo Padre como su sobrino habían profesado interés y a la que dedicaron poemas, uno de los cuales tradujo Lope al castellano (Sánchez Jiménez, 2018: 297-298). Aunque no se tratara de un hábito de las principales órdenes, las de Santiago, Alcántara o Calatrava, igualmente supuso un triunfo para el dramaturgo y pronto luciría la cruz blanca de San Juan de Malta. También Calderón sería merecedor de un hábito de la orden de Santiago, con lo que observamos que no solo los caballeros, sino también los poetas desearon esta gracia. Sin embargo, como apunta Wright, la suma de dinero que obtenían por su posesión era irrisoria, tanto que «se llamaba “el pan y agua del caballero”» (Wright, 1982: 28) hasta que finalmente dejaron de pagarse. Sin embargo, las órdenes recompensaban a algunos de sus miembros a través de las encomiendas, muy inferiores en número, pero de mayor valor económico, un estipendio que también se vio disminuido en el siglo XVII, y social, pues la mayoría de encomiendas, que daba el rango de comendador a quien la ostentaba, eran dirigidas por miembros de la aristocracia y de la alta nobleza. Sin embargo, lo que importaba no era tanto el valor económico como el prestigio de la encomienda. Las órdenes se convierten, por tanto, en una institución reguladora de la pureza del linaje, que eliminara de los altos cargos a todo aquel que no pudiera demostrar la pureza de su sangre (Wright, 1982: 34). De hecho, en la época en que se sitúa esta comedia la consecución de un hábito se sometía a una gran rigurosidad, demandando que tanto el padre como el abuelo de quien lo pedía fueran hidalgos o que en su ascendencia no hubiera víctimas de la Inquisición, por ejemplo.

que ya estuviera en casa.

CAPITÁN

Finalmente,

se irá Lucindo por momentos fuera.

Suplícoos pues, Belisa, humildemente,

que me deis a Fenisa vuestra hija, 540

que yo pienso dotarla⁸⁵ honestamente,

para que ella gobierne, mande y rija⁸⁶

no poca hacienda, que ganó mi espada,

si no es que mi * cansada edad la aflija,

que muy presto verá, que no es cansada. 545

BELISA

¿A mi hija, Capitán,

me pide vuestra merced?

CAPITÁN

Y tendré a mucha merced

si esas manos me la dan.

FENISA

(Triste de mí, ¿qué es aquesto? [Aparte.] 550

Pensé que a mi madre amaba

y que ya Lucindo estaba

a mi remedio dispuesto.

Sueño fue mi fantasía

en una ocasión tan alta, 555

⁸⁵ *dotarla honestamente*: se insiste desde la aparición en escena del Capitán que este está bien posicionado económicamente, igualmente, Lucindo es calificado de hidalgo al inicio de la obra, y el Capitán alude constantemente al dinero en su intervención. Señala Ziomek que, aunque Lope no fue el único dramaturgo en llevar esta institución a sus obras, quizás sí podría atribuírsele la paternidad (1982: 865) dada la cantidad de material sobre la cuestión, tanto de la dote como del mayorazgo, que aparece en ellas.

⁸⁶ *gobierne, mande y rija no poca hacienda*: a pesar de la consideración de la mujer como ser inferior y débil, a la mujer se la destina al gobierno de la casa, y, como también apunta Sacramento Martí, doce de los versículos que comenta Fray Luis en *La perfecta casada* están «dedicados a la obligación que estas tienen de cuidar y acrecentar los bienes familiares» (2004: 379) y es que este autor describe y aporta detallados consejos sobre cómo debe regir la casa, acrecentando la hacienda cuando fuere posible y señala como ejemplo de la más perfecta mujer a la mujer de labranza, pues tiene ocupación y ganancia (León, 1987). La mujer en tanto que el espacio al que está destinada es el hogar, debe ejercer su función dentro de la estructura social sabiendo llevar la casa, que actúa, a su vez como modelo a pequeña escala de la sociedad.

* v.544. P3 *si no es que mi*. MP *si no es mi*.

pues la gloria que me falta
soñaba yo que tenía).

BELISA Pensé que vuestro deseo
a quererme se inclinaba.

CAPITÁN No, Belisa.

BELISA Alegre estaba, 560
y lo estoy de lo que veo.

Hija, ya ves su intención.

FENISA (La fe que tuve en mi bien [Aparte.]
me hizo tener también
alegre mi corazón. 565

Mas como era fe engañada
del sueño que imaginé,
fe falsa y fingida fue.

Fe traidora y fe burlada,

fe de un sueño que dormía*, 570
y si soñada ha de ser,
yo juro de no creer).

(Mas a la fe, madre mía, [Aparte a Belisa.]

pensé que fuérades vos
la novia del capitán). 575

BELISA (Lejos sus intentos van, [Aparte a Fenisa.]
y estoy corrida⁸⁷, por Dios).

FENISA (¡Ay, sueño de mi afición! [Aparte.]
¡Qué bien, pues que me engañé
por vuestras burlas, diré 580

* v.570. P3 *dormida*. MP *dormida*. H propone *dormía*, enmienda que acepto ya que de otro modo la rima no se ajusta a la propia de la redondilla.

⁸⁷ *corrida*: avergonzada.

- que los sueños, sueños son⁸⁸!)
- BELISA (Fenisa, aunque estoy corrida
de haber pensado casarme,
no lo estoy de imaginarme
de tu verde edad vencida. 585
Discreta eres, procura
persuadirte a lo que ves.)
- FENISA (Si a tu edad vence interés,
a mi edad vence hermosura.
Los viejos, que habéis gozado 590
vuestros años, atendéis
a lo que gozar podéis
con avariento cuidado.
Queréis regalo, dinero,
descanso y ociosidad, 595
y envidiando nuestra edad,
esto pretendéis primero.
Desobedecerte fuera
cosa indigna a mi virtud,

⁸⁸ *los sueños, sueños son*: aunque para el lector actual este verso tenga ecos calderonianos, *La vida es sueño* fue escrita en 1635, casi treinta años después que *La discreta enamorada*. El tópico de la vida es sueño o la vida como sueño estaba ampliamente extendido durante el barroco y fue un tema común que muchos dramaturgos incluyeron en su producción. Este tópico enlaza con el de la vida como teatro, un lugar común que viene de antiguo, pues ya se encuentra dentro de la filosofía estoica. Así pues, esta corriente de pensamiento de la vida como sueño se extiende y durante el siglo XVII lo desarrollarían en sus escritos filósofos como Descartes, quien, en sus *Meditaciones metafísicas*, se preguntaría cuál era el modo de distinguir el sueño de la vigilia, pues si al soñar se vive lo mismo que despierto ¿qué certeza queda? Así, Fenisa había ensoñado de manera tan vívida que su relación con Lucindo era posible, que la petición de Bernardo ha venido a sacarla de esos sueños, de esa «fe de un sueño que dormía» (v.570) que la ha hecho confundir realidad y sueño. Schevill (1910: 109) señala que la comedia áurea en general «is a drama of stereotyped phrases» en relación con la repetición de esta frase en diversas comedias que algunos autores habían empleado para situar su composición en fecha posterior a la escrita por Calderón, un verso que encuentra en *La discreta enamorada*, pero también en un villancico de Ruíz de Alarcón, o en la *Galatea* de Cervantes (Schevill, 1910: 109). Encontramos una construcción similar en *Adonis* y *Venus*: «que bien sé/ que los sueños, sueños son (Vega, 2015d: vv. 1942-1943); igualmente en *Audiencias del rey don Pedro*, *El desprecio agradecido* y *Belardo el furioso*, por ejemplo.

pero fáltame salud. 600

El término considera,
y pídele un mes
mientras lo concierta todo.)

BELISA (Yo lo sabré hacer de modo
que muchas gracias me des.) 605

*Llégale a hablar.**

FENISA (Discreta he sido en decir [Aparte.]
que este casamiento acepto,
pues de mi amor el efecto
puedo* por él conseguir,
que si luego le negara 610

y con disgusto se fuera,
tarde a mi Lucindo viera,
tarde a mi Lucindo hablara.

Con entrar su padre aquí,
habrá comunicación). 615

*Hablan los dos a solas.**

CAPITÁN Todas esas cosas son
de gran gusto para mí.
El término acepto, y digo
que un mes la quiero esperar.
Pero déjamele hablar. 620

* Acotación: MP omite esta acotación.

* v.609. P3 *pudo*. MP *puedo*, sigo esta solución porque mejora el sentido.

* Acotación: P3 *Hablan los dos a solas*. MP *Hablan aparte el Capitán y Belisa*.

FENISA (¡Qué notable intento sigo!) [Aparte.]
CAPITÁN Nunca de esa discreción,
en Madrid tan celebrada,
salió, mi Fenisa amada,
más cuerda resolución. 625
Tu virtud he confirmado,
que no apetecer tu edad
muestra bien la calidad
de ese pensamiento honrado.
Haré de hoy más, pues me honra* 630
tanto el saber que te igualo,
un padre de tu regalo
y un alcaide de tu honra.
Y dándome Dios salud,
esta misma barba anciana* 635
servirá de barbacana^{89*}
al fuerte⁹⁰ de tu virtud.
Y si esta nieve no trata
bien el juvenil decoro,

* v.630. P3 *honras*. MP *honra*, sigo esta lectura por cuestiones de rima. Además, completa mejor el sentido del pasaje.

* v.635. P3 *anciana*. MP *cana*.

⁸⁹ *barbacana*: Muralla baja que se encuentra entre el foso y la muralla. Covarrubias recoge en su *Tesoro de la Lengua* el sentido metafórico en que se emplea en el juego de palabras entre barbacana y barba-anciana. El diccionario indica: «dicho así, porque defiende, y adorna la fortaleza en lo exterior, como allá dentro de los Palacios, los hombres ancianos autorizan y defienden la honra, y honestidad de ellos» (Covarrubias). Por tanto, el honor de Fenisa y de la casa queda asegurado con la presencia y la edad del capitán.

* v.636. P3 *servirá de barbacana*. MP omite este verso.

⁹⁰ *al fuerte de tu virtud*: obsérvese cómo se completa la metáfora militar iniciada en el verso anterior, especificando a qué servirá de barbacana el anciano capitán, sin olvidar el papel que tiene la doncella manteniendo su honor y virtud. Esta metáfora tiene sus raíces en un tópico clásico, el de *militia amoris*, la milicia del amor, por la que todo lo relacionado con el amor se entiende y relaciona con una batalla.

	juntando a tus hebras ⁹¹ de oro,*	640
	estos cabellos de plata,	
	supliré en regalo ⁹² y galas	
	los defectos de la edad	
	con tu honor y calidad.	
FENISA	Señor, mis años igualas,	645
	deja la humildad aquí	
	pues ya soy tuya.*	
CAPITÁN	¿Soy tuya	
	dijiste?	
FENISA	Sí, ya no es suya	
	quien se ha de llamar de ti.	
CAPITÁN	¿Otro favor? ¡Pesía tal!	650
	¡No fuera en Flandes aquesto	
	para que se echara el resto	
	con un festín general!	
	Torneo ⁹³ había de haber	
	por vida del capitán,	655
	y si licencia me dan,	

⁹¹ *hebras de oro*: cabello rubio. El canon de belleza femenino renacentista es el de la *donna angelicata*, mujer rubia, de tez pálida, labios rosados, como lo describe Garcilaso de la Vega en su Soneto XXIII, un ideal que, aunque con modificaciones, se mantiene en el Barroco, como bien evidencia el famoso soneto de Góngora «Mientras por competir con tu cabello».

* v.640. P3 omite este verso. MP *lleguen aquilates de oro*. Hartzbusch propone: *juntando a tus hebras de oro*, lectura que sigo por ser la que más se ajusta al verso siguiente.

⁹² *regalo*: gusto y complacencia.

* v.647-648. Seguimos la distribución de partidos de MP, ya que en P3 es incorrecta la partición para la rima de la redondilla:

pues ya soy tuya.

CAPITÁN ¿Soy tuya dijiste?

FENISA Sí, ya no es suya

quien se ha de llamar de ti.

⁹³ *Torneo había de haber*: era habitual que se celebraran torneos y juegos de cañas en el Prado de San Jerónimo. Como señala Carmen Sanz Ayán los torneos no eran meras justas bélicas, sino que, en ocasiones, conformaban «verdaderas “representaciones” con un aparato escenográfico rico y complicado» (Sanz Ayán, 1999: 51).

- en Madrid le pienso hacer.
- FENISA Suplícoos, por vida mía,
la corte⁹⁴ no alborotéis.
- CAPITÁN Haré lo que me mandéis*, 660
dulce esposa y prenda mía,
 mas si no fuera por vos...
- FENISA Un poco tengo que hablaros.
- CAPITÁN Yo mucho que regalaros.
- FENISA Mil años os guarde Dios. 665
 Yo no sabía que era vuestro hijo *Aparte [al Capitán].*
Lucindo, un caballero que solía
entrar en vuestra casa algunas veces.
Mi madre me lo dijo cuando entrábades
y pues es vuestro hijo, y vos mi esposo, 670
que lo seréis, si Dios fuere servido,
y me diere salud para gozaros...
- CAPITÁN ¡Qué palabras tan dulces! Por Dios vivo,
que el* sol de aquella boca de claveles
la nieve de las canas me derrit[e]*. 675
- FENISA Digo, señor, que importará atajarle*
la loca pretensión con que me sirve⁹⁵.

⁹⁴ *La corte no alborotéis*: esta afirmación de Fenisa confirma que en el momento en que sucede la obra, Madrid era la capital de la corte. Madrid fue capital de la corte entre 1561 y 1601 después de ser trasladada desde Toledo. En 1601 esta se trasladó a Valladolid, donde permaneció cinco años, volviendo de nuevo en marzo de 1606 a Madrid. Así pues, teniendo en cuenta la posible datación sobre la fecha de escritura de la obra que proponen tanto Arata (2000) como Tyler (1952), la comedia sucedería en este mismo 1606, especialmente si tenemos en cuenta la contemporaneidad que exige la comedia urbana.

* v.660. P3 *mandáis*. MP *mandéis*, esta es la solución que completa la redondilla correctamente.

* v.674. P3 *el*. MP *al*.

* v.675. P3 *derrito*. MP *derrito*.

* v.676. P3 *atajarte*. MP *atarjarle*, solución preferida para el sentido de la intervención.

⁹⁵ *Sirve*: servir también cuenta entre sus distintas acepciones con la de «cortejar o festejar a alguna dama, solicitando su favor» (*Autoridades*).

- CAPITÁN ¿Mi hijo os sirve?
- FENISA Si servirme fuera
con la cordura y cortesía lícita
a una mujer de mis iguales prendas, 680
no me quejara con melindres vanos,
que nunca me precié de gusto hipócrita.
- CAPITÁN Pues ¿cómo os sirve?
- FENISA Con papeles locos,
por manos de terceras, que a mi casa
viene con mil achaques, e invenciones. 685
Echando mil amigas por terceras,
y en todo aquesto, ni por pensamiento,
se le acuerda a tratar de casamiento.
- CAPITÁN Es loco el mozo, perdonalde* os ruego,
que yo saldré fiador, que no os enoje 690
de aquí adelante.
- FENISA Pues que ya es mi hijo,
os suplico señor, que cuerdamente
le digáis que me quejo de este agravio,
y fíolo de vos, pues sois tan sabio.
- CAPITÁN Déja[d]me ese cuidado, el cielo os guarde. 695
Belisa, yo le he dicho a mi Fenisa
que pienso regalarla, y que no quiero
vida por otra cosa. A Dios te queda,
que yo volveré a verte, pero advierte,
que me has de dar licencia para verte. 700

* v.689. P3 *perdonalde*. MP *perdonadle*.

Vase.*

BELISA Guárdete el cielo. Gran ventura ha sido,
 Fenisa, la que el cielo nos ha dado.

FENISA ¿Estás contenta?

BELISA ¿No lo ves?

FENISA Sospecho,
 que disimulas el pesar que tienes.

BELISA ¿Cómo?

FENISA Porque quisieras tú casarte. 705

BELISA Malicia* tuya. Ven.

FENISA (¡Ay, mi Lucindo! [Aparte.]
 Si no me entiendes con aqueste enredo
 no eres discreto, ni en Madrid nacido.
 Mas si me entiendes, y a buscarme vienes,
 tú naciste en Madrid, discreción tienes⁹⁶). 710

Vanse, y salen Lucindo y Hernando⁹⁷.

* Acotación: P3 Omite esta acotación. MP Vase. Suplimos la acotación con la enmienda de MP ya que es evidente que tras estas palabras el capitán se va.

* v.706. P3 *Malicia tuya, ven.* MP *Malicia es tuya, ven.*

⁹⁶ Sobre estos versos, señala Stefano Arata en su «Introducción» a la edición de *El acero de Madrid* que «Madrid, con sus calles, sus casas, sus rincones, es el teatro de esta épica de amor, que transcurre no en una lejana ciudad heroica, sino en el *hic et nunc* del espectador urbano. A quien es capaz de navegar por su mar proceloso, lleno de falsas apariencias, trampas e insidias, Madrid le recompensará con el ansiado puerto donde le esperan el amor y el honor. [...] Como explica Fenisa, la discreta enamorada» (Arata, 2000: 57). Joaquín de Entrambasaguas hace concretamente referencia a estos versos en el *Discurso correspondiente a la solemne apertura del curso académico 1962-1963* en el que tratará sobre Góngora y Lope ante la coyuntura del Renacimiento y el Barroco y sobre ellos señala, en una nota a pie, que frente a la interpretación más bien elogiosa, habría que verlos como irónicos, refiriéndose no a la definición de discreción como «don de expresarse con agudeza y oportunidad», sino en relación con la «nueva actitud española [...] en torno al intrigar y el solicitar» (Entrambasaguas, 1962: 53), señalando la necesidad de un mayor estudio sobre este concepto como una actitud dentro del Barroco.

⁹⁷ La acción se traslada ahora a la calle, frente a la casa de Gerarda.

- LUCINDO ¿Aún no sale aquel galán?
- HERNANDO ¿Qué es salir? Está despacio.
- LUCINDO Mis celos no me le dan.
- HERNANDO Es esta casa un palacio,
mostrando se le estarán. 715
- En solo ver niñerías
hay dos semanas enteras,
andarán las galerías...
Mejor esté yo en galeras⁹⁸
que la sirviera dos días. 720
- LUCINDO Si en galeras de Gerarda
anda al remo este dichoso,
que agora en salir se tarda,
no sé yo cuál envidioso
a la ribera le aguarda. 725
- ¡Ay de mí, Hernando! Que quiero
una mujer diestra, astuta,
de amor vano y lisonjero,
despejada y resoluta,
y con una* alma de acero. 730
- HERNANDO Que el amor cause afición*
está muy puesto en razón,
pero que el ser muy querido
descuido engendre y olvido,

⁹⁸ *andarán las galerías, mejor esté yo en galeras*: aquí se produce una paronomasia, que a lo largo de la obra se repite, creando un sutil efecto humorístico. Mientras las galerías son la parte alta y acristalada en las casas, las galeras son un tipo de navío que se empleaba para castigar a los presos a trabajos forzados con el fin de disciplinarlos. Lucindo toma este sentido, indicando que bien preferiría estar sufriendo el tormento de un preso que rema, que esperando a que Doristeo salga de la casa de Gerarda, ya que este tarda mucho en salir.

* v.730. P3 *una*. MP *un*.

* v.731. P3 *afición*. MP *aficción*.

	¡efectos bastardos son!	735
LUCINDO	Él sale, y ella se ha puesto a la ventana.	
HERNANDO	Querrá verle galán y dispuesto.	
<i>GERARDA en el alto, y DORISTEO sale con FINARDO.*</i>		
GERARDA	(Lucindo en la calle está). [Aparte.]	
LUCINDO	¡Tantas desdichas! ¿Qué es esto?	740
DORISTEO	¿No es gallarda?	
FINARDO	Es extremada. ¡Qué discreta y qué cortés!	
DORISTEO	Todo en su talle me agrada.	
FINARDO	¿Si es este Lucindo?	
DORISTEO	Él es.	
FINARDO	Si viene a sacar la espada...	745
DORISTEO	Venga a lo que más quisiere, yo sé que es aborrecido.	
GERARDA	(Celoso está, desespere, [Aparte.] que por desdenes y olvido, yo sé lo que un hombre quiere.	750
	Mas, para picarle más, quiero hablar con Doristeo, a quien no quise jamás, que por abreviar rodeo, y por faltar, vuelvo atrás).	755

* Acotación: P3 *Gerarda en el alto, y Doristeo sale con Finardo.* MP *Gerarda a una reja y sale Doristeo y Fineo.* Esta lectura confunde el nombre de uno de los personajes, un error que no se mantiene en el resto del testimonio ya que en el v.1646 indica claramente «Buscar a Finardo quiero».

¡Ah, caballero!

LUCINDO ¿Es a mí?

GERARDA No os llamo, señor, a vos.

DORISTEO ¿Y a mí, señora?

GERARDA A vos sí.

LUCINDO ¿No ves aquello?

HERNANDO Por Dios,
que es infamia estar aquí. 760

LUCINDO Buscaremos invención
para que entienda que vengo
aquí con otra ocasión.

GERARDA Salir esta noche tengo,
acompañarme es razón. 765

DORISTEO ¿Dónde iréis?

GERARDA Pienso que al Prado.
Venid por mí.

DORISTEO Yo vendré.

LUCINDO Ir al Prado han concertado.

HERNANDO Tú fueras mejor, a fe,
tus mismos sesos te han dado. 770

DORISTEO ¿Qué me mandáis más?

GERARDA Serviros.

DORISTEO Adiós.

FINARDO ¿No nos quiere nada?

DORISTEO ¿Puedo irme?

FINARDO Podéis iros.

Vanse los dos.

LUCINDO	¿Que no he sacado la espada ⁹⁹ haciéndome tantos tiros ¹⁰⁰ ?	775
	Pues ¡vive Dios que he de darte celos, por ver si con celos puedo a quererme obligarte, ya que no quieren los cielos que pueda, amando, obligarte!	780
HERNANDO	¿Cómo se los piensas dar?	
LUCINDO	Quiero esta noche llevar al Prado alguna mujer, adonde me pueda ver hablar, requebrar, y amar.	785
HERNANDO	Y ¿quién ha de ser?	
LUCINDO	No sé.	
HERNANDO	Hallarla* será imposible.	
LUCINDO	No importa, yo te pondré un manto.	
HERNANDO	Doña Terrible me podrás llamar.	
LUCINDO	Sí, haré.	790
HERNANDO	¡Estás loco!	
LUCINDO	Pues ¿qué importa?	
HERNANDO	¿No importa si topo acaso gente de palabras corta?	
LUCINDO	Saldré yo muy presto al paso.	

⁹⁹ *Qué no he sacado la espada*: como señalábamos en la nota al verso 126, hay varios amagos de peleas con espada que, sin embargo, son abortados antes de que tal riña suceda.

¹⁰⁰ *tiros*: estocadas. En la época, tirar se utilizaba, específicamente en la esgrima, como sinónimo de dar la estocada. Podemos encontrar ejemplos en el *Tratado completo de esgrima* de Lafaugère donde, entre las órdenes del maestro encontramos con frecuencia la de «tirar derecho» (Lafaugère, 1841: 194).

* v.787. P3 *hallarla*. MP *hablarla*.

Hernando, la voz reporta¹⁰¹, 795
 llega y [habla]* esa mujer.
 Pregunta si vio unas damas.
 HERNANDO Bien dices, déjame hacer.
 Pues no agradas porque amas,
 celos serán * menester: 800
 ¡Ah, mi señora Gerarda!
 GERARDA ¿Eres tú, Hernando?
 HERNANDO Yo soy.
 GERARDA Tengo que hacer.
 HERNANDO ¡Oye, aguarda!
 GERARDA Por ti en la ventana estoy.
 HERNANDO Eres discreta y gallarda. 805
 GERARDA ¿Qué quieres?
 HERNANDO Saber querría
 en qué casas de estas vive
 cierta doña Estefanía.
 Porque un loco no me prive
 de la ración¹⁰² de este día, 810
 que me la mandó seguir
 y la perdí por mirarte.
 GERARDA ¡Oh qué gracioso fingir!
 Dígale a su Durandarte¹⁰³

¹⁰¹ *reporta*: reportar significa «refrenar, reprimir o moderar alguna pasión del ánimo, o al que la tiene» (*Autoridades*).

* v.796. P3 *halla*. MP *habla*. Corrijo a *habla* que se ajusta mejor al contexto, pues Lucindo no quiere que Hernando encuentre a Gerarda sino que le pregunte algo.

* v.800. P3 *serán*. MP *serás*.

¹⁰² *ración*: «parte o porción que se da a los criados para su alimento diario» (*Autoridades*).

¹⁰³ *Durandarte*: personaje de gran popularidad en el romancero viejo, pertenece al ciclo de Montesinos, pues se supone que era primo de este. Señala Díaz-Mas (2019) que se trata de «un personaje inventado por la tradición carolingia hispánica, y que toma su nombre de la espada de Roldán». Eterno enamorado de Belerma, de la que nunca consiguió su favor, cuando estaba a punto de expirar pidió a Montesinos que le

que me suelo yo reír 815
de tretillas tan groseras.
¡Ah, mi señor Baltenebros¹⁰⁴!
¿para qué son las quimeras¹⁰⁵?
Trueque* celos en requiebros
lléguese, hablemos de veras. 820
¿De qué se finge valiente
si está de verme temblando?
Muestre el pulso, a ver* la frente,
¡Jesús, que se está abrasando!
¡Qué temerario accidente! 825
¡Hola!, lleva a aquel celoso
dos tragos de agua de azahar¹⁰⁶.

sacara el corazón para llevárselo como ofrenda a su amada. En el romancero general, se registra la historia completa en los romances 382, 385-391 (Durán, 1834: 254; 258-261), además, se satiriza la historia de amor en los romances 436, «Durandarte», y 437, «Belerma».

¹⁰⁴ *Baltenebros*: apelativo que emplea Amadís, el protagonista del *Amadís de Gaula* cuando, al ser desdenado por Oriana, se retira a la Peña Pobre. Se trata de un pasaje hartamente conocido en la época, y el propio Cervantes lleva a Alonso Quijano, en el *Quijote*, capítulo xxv, a imitar a Amadís. La escena del retiro la retrata muy bien el higo: «Amadís fue el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros a quien debemos de imitar todos aquellos que dejado de la bandera de amor y de la caballería militamos. [...] y una de las cosas en que más este caballero mostró su prudencia, valor, valentía, sufrimiento, firmeza y amor, fue cuando se retiró, desdenado de la señora Oriana, a hacer penitencia en la Peña Pobre, mudando su nombre en el de Beltenebros, nombre por cierto significativo y propio para la vida que él de su voluntad había escogido» (Cervantes, 2009:343-344). El Cancionero General recoge tres romances (335-337) de la primera mitad del XVI (Menéndez Pelayo, 2018: 257) sobre Amadís y Oriana y la escena de la penitencia, aunque en ellos no aparezca este sobrenombre que sí recoge Cervantes.

¹⁰⁵ *quimeras*: «pendencia, riña o contienda» (*Usual*), también puede referirse a imaginaciones que se ven como posibles aún sin serlo. Si tenemos en cuenta la mención anterior a Baltenebros, podría relacionarse este verso: «¿para qué son las quimeras?» como una recriminación a los inventos y tretas que traza Lucindo fingiendo buscar a una Estefanía inexistente con el fin de darle celos, del mismo modo que sucede con Amadís y Oriana, cuando cree que este ha aceptado el amor de otra doncella y lo aleja de sí, marchándose Amadís a la Peña Pobre.

* v.819. P3 *trueque*. MP *tuercen*.

* v.823. P3 *aer*. MP *a ver*. MP enmienda la evidente errata de P3, enmienda que aceptamos.

¹⁰⁶ *agua de azahar*: «la destilada con azahar, o con infusión de la misma flor» (*Autoridades*). Se trata de una bebida con propiedades relajantes, que solía administrarse a personas que, o bien estaban nerviosas, o bien habían sufrido una fuerte impresión o desmayo, como sugiere Gerarda que se encuentra Lucindo tras verla.

- HERNANDO Macacao¹⁰⁷.
- GERARDA ¡Cuento donoso!
 ¿Él me viene a amartelar*?
- LUCINDO Corrido estoy.
- HERNANDO Yo furioso, 830
 ¿conoces algún poeta?
- LUCINDO ¿Para qué?
- HERNANDO Para enviar
 una sátira¹⁰⁸ en receta¹⁰⁹
 a esta bruja, o hazle dar
 una hermosa cantaleta* . 835
 Haya pandorga¹¹⁰ esta noche,
 yo compraré los cencerros,
 aunque hasta el alba trasnoche.
 Haya sábanas y entierros,
 campanillas, hacha, y coche¹¹¹. 840

¹⁰⁷ *Macacao*: en lenguaje de germanía, maco equivale a bellaco. Sugiere Chamorro que puede tratarse de una contracción de *macaco*, aunque suele ser con el significado de tonto (Chamorro, 2002: 548) que, en este caso, aparecería deformada con esa a protésica.

* v.829. P3 *a martelar*. MP *amartelar*. Seguimos a MP por ser la ortografía correcta del término, que desarrolla la contracción, propia del lenguaje hablado, que presenta P3.

¹⁰⁸ *sátira*: «obra en que se motejan y censuran las costumbres, u operaciones, o del público, o de algún particular. Escríbese regularmente en verso» (*Usual*).

¹⁰⁹ *receta*: «se llama a la memoria de que se debe componer alguna cosa, y el modo de hacerla» (*Autoridades*). En este punto cabe remitirse a los famosos libelos satíricos contra Elena Osorio que le valieron a Lope el destierro durante dos años del reino de Castilla y durante ocho de la ciudad de Madrid. Osorio era hija del empresario teatral Jerónimo Velázquez y parece ser que fue una joven de gran belleza e intelecto (Sánchez Jiménez, 2018: 50-51). Estaba casada desde 1576 cuando inició sus amores con Lope alrededor de 1580, lo que no supuso un gran inconveniente para los jóvenes. Sin embargo, con la aparición de Francisco Perrenot de Granvela, nuevo pretendiente de Elena, la relación se enturbió y, unido a las presiones familiares, desembocó en una ruptura (Sánchez Jiménez, 2018: 55-56). Como consecuencia, a partir de 1587 el dramaturgo difundió libelos satíricos contra la familia, motivo por el que el propio Velázquez se querelló contra Lope, iniciando una causa que terminaría en el destierro del Fénix.

* v.835. P3 *cantoleta*. MP *cantaleta*. Aceptamos la enmienda de MP.

¹¹⁰ *pandorga*: Según *Covarrubias* es un conjunto sonoro que hace mucho ruido, resultante de una gran variedad de instrumentos.

¹¹¹ *coche*: desde mediados del siglo XVI se conoce la existencia de coches en Madrid, que eran importados desde Alemania. El número de vehículos aumentó considerablemente al convertirse la ciudad en Corte de

- que querer una mujer,
no es en mi edad desvarío,
antes señal de tener
generoso talle y brío. 860
- Si es porque no es muy honrada...
- CAPITÁN ¿Cómo que honrada no es?
Lengua en escorpión¹¹² bañada,
¿mereces besar sus pies,
ni aun la tierra de ellos pisada? 865
- LUCINDO Estoy con enojo ahora
de mil celos que me ha dado
con un hombre o dos que adora.
- CAPITÁN ¿Qué dices de hombre adorado
y tan principal señora? 870
- Pero diraslo por mí,
a quien debe de adorar.
- LUCINDO ¿Que también te quiere a ti?
- CAPITÁN ¿No la merezco agradar?
- LUCINDO Sí, señor.
- CAPITÁN ¿Mascas el sí? 875
- LUCINDO Pésame que hables* con ella,
que es mujer que a veinte trata.
- CAPITÁN ¡Tu lengua pones en ella,
porque de celos te mata,
siendo tan noble doncella! 880
- ¡Vive Dios, que si no fuera

¹¹² *Lengua en escorpión bañada*: reelabora la frase hecha «lengua de escorpión» que, según *Autoridades*, es la «ponderación y expresión de un maldiciente: y así del que habla y murmura con demasiada libertad del próximo se dice que tiene lengua de escorpión».

* v.876. P3 *hables*. MP *halles*.

- por no dejar de casarme,
 que una estocada te diera!
- LUCINDO ¿Casarte? Eso sí es matarme.
 Padre, señor, considera. 885
- CAPITÁN ¿Qué debo considerar?
- LUCINDO Que es una mujer de amores.
- CAPITÁN (Dado me ha qué sospechar. [Aparte.]
 Pero póneme* temores,
 por estorbarme el casar. 890
 Como el que con los espejos
 puestos al sol, da en los ojos
 al que viene desde lejos,
 quiere el necio darme enojos
 con estos* vanos consejos. 895
 Mas quiero volverle* a hablar,
 y decirle* esta respuesta,
 que me ha dado qué pensar).

Vase.

- HERNANDO ¿Qué te parece de aquesta?*
- LUCINDO Hoy me tengo de matar. 900

* v.889. P3 *poneme*. MP *ponesme*.

* v.895. P3 *estos*. MP *esos*.

* v.896. P3 *volverle*. MP *volverla*.

* v.897. P3 *decirle*. MP *decirla*.

* v.899. P3 *¿Qué te parece?* MP *¿Qué te parece de aquesta?* Sigo esta lectura porque completa el metro del verso. Hartsenbusch también corrige, en este caso con un verso partido

HERNANDO ¿Qué te parece?

LUCINDO *Por esta*

mujer hoy me he de matar,

lectura que considero menos acertada.

Rompe aquesas* puertas.

HERNANDO Aguarda.

LUCINDO ¿Sal* aquí, infame Gerarda!

HERNANDO Con más tiento, espera un poco.

Sale GERARDA.

GERARDA* ¿Golpes en mi casa? ¡Loco!

LUCINDO ¿Qué respeto me acobarda 905
 que no te * quito la vida?

GERARDA Daguista, ¡oh, qué lindo cuento!

LUCINDO ¿Tú con mi padre, fingida,
 has tratado casamiento?

GERARDA Tracilla es* escogida. 910
 Si para volver acá,

 buscas embustes, Lucindo,

 ¿esto en qué razón está?

LUCINDO ¿Por qué en mirarte me rindo, 915
 porque no te mato ya*?

 ¿No viste a mi padre aquí?

 Pues él me ha dicho, cruel*,

 que para matarme a mí,

 quieres casarte con él.

* v.901. P3 *aqesas*. MP *esas*.

* v.902. P3 *sale*. MP *sal*. Aceptamos la enmienda de MP.

* Personaje v. 904. P3 omite el personaje y tras el verso aparece la acotación *Sale Gerarda*. MP omite el personaje pero antes del verso introduce la acotación *Sale Ger*. H restituye *Gerarda*. Restituyo el nombre del personaje y desplazo la acotación antes del verso 904 como en MP.

* v.906. P3 *te*. MP *le*.

* v.910. P3 *es escogida*. MP *es bien escogida*. Consideramos que hay hiato en *tracilla es*.

* v.915. P3 *yo*. MP *yo*. H corrige acertadamente a *ya*, lo que completa la quintilla.

* v.917. P3 *como él*. MP *como él*. Hartzebusch corrige *cruel* se ajusta más al sentido de la intervención.

GERARDA	¿Yo que en mi vida le vi? Diote la industria este necio, para tener ocasión de hablarme.	920
HERNANDO	¡Menos desprecio! Que no es aquesto invención, sino verdad.	
GERARDA	No hablar recio.	925
HERNANDO	¿Por qué no? Con la verdad hable bajo la mentira, la verdad con libertad.	
GERARDA	Tu desvergüenza me admira.	
LUCINDO	Y a mí tu temeridad, ¿cuándo viste al padre mío? ¿Dónde* te habló?	930
GERARDA	¿Qué es aquesto? ¿Hay más loco desvarío?	
LUCINDO	Posible es que has descompuesto sus canas con ese brío. ¡Demonios sois las mujeres!	935
GERARDA	¡Muy ángeles son los hombres! Lucindo, ¿para qué quieres disfrazar con esos nombres, que por mis desdenes mueres?	940
LUCINDO	¿Qué padre es este? ¿No adviertes, que entiendo tus invenciones? Plegue a Dios tan mal aciertes en casarte, ya que pones	

* v.932. P3 *dónde*. MP *cuándo*.

mi vida entre tantas muertes. 945
 ¡Que te viva dos mil años
el viejo por quien me dejas
en tantas penas y daños,
y a quien por ojos y orejas,
le has dado hechizos y engaños! 950
 ¡Plegue a Dios! Mas ¿qué inhumanas
maldiciones puedo hacer
mas que verte las mañanas,
como sierra amanecer
con la nieve de sus canas? 955
 ¿Qué más que ver un anciano
a tu lado, hermoso y tierno,
de tu belleza tirano?
¡Qué gentil hielo en invierno,
y qué espantajo en verano! 960
 Adiós, madrastra cruel,
que presto, estando con él,
te pesará el ver en vano,
que te bese yo la mano,
y que tú la boca a él. 965
 ¡Jesús qué mala elección!

GERARDA Hernando ¿es esto de veras
o vuestras quimeras son?

HERNANDO ¡Ojalá fueran quimeras!

GERARDA Ya entiendo vuestra intención: 970
 oísteisme concertar
ir al Prado aquesta noche,
y queréismelo estorbar.

Pues por Dios que ha de haber coche
y quien nos venga a cantar. 975

Piquen¹¹³ por hacerme gusto
en casa de Estefanía.

LUCINDO ¡Matarete!*

GERARDA Ay Dios ¡qué susto!

Vase.

HERNANDO Entrose.

LUCINDO ¡Cerraste harpía¹¹⁴!
¡Mal haya amor tan injusto! 980
Abre esta puerta mi bien.
Acecha por esta llave
si sus criadas se ven.

HERNANDO ¡Qué bien engañarte sabe!

LUCINDO Matarme sabe también. 985

HERNANDO Al viejo ha desvanecido
para darte más enojos.

LUCINDO Liviano en extremo ha sido.
Mas, ¿qué no podrán tus ojos,

¹¹³ *Piquen*: picar aquí adquiere el significado de «enojar y provocar a otro, con palabras u acciones» (Autoridades).

* v. 978. P3 *Materete*. MP *Matarete*. Sigo esta lección por ser correcta ortográficamente.

¹¹⁴ *harpía*: las harpías son mujeres aladas o aves de rapiña con cabeza de doncella y garras afiladas, hijas de Taumante y Electra. Son dos, Aelo y Ocípete, pero pueden ser tres, añadiéndose a ellas Celeno. Son conocidas como raptoras de almas y niños. Que se compare a Gerarda con una harpía implica que la consideren una mujer malvada.

dulce Argel¹¹⁵ de mis sentidos*? 990

Sale el CAPITÁN.

CAPITÁN* ¿Estaste aquí todavía?

LUCINDO Pues, ¿eso señor te espanta?

Si con la mujer que adoro*,

en esos años te casas,

es mucho que me despida 995

de estas puertas y ventanas,

si mañana han de ser tuyas

y hoy su dueño me llamaban.

CAPITÁN Pienso que te has vuelto loco.

Dijísteme mil infamias, 1000

de aquel ángel de Fenisa,

hija de Belisa honrada.

¡Voylas a hablar y por poco

saliera traidor sin cara!

Que caída de vergüenza, 1005

no era menester cortarla¹¹⁶.

Yo tengo mujer más noble

que tu madre.

LUCINDO ¿De quién hablas?

¹¹⁵ *dulce Argel*: señala Covarrubias que Argel es una ciudad marítima de África «asaz conocida por el daño que de sus cosarios recibe toda la costa de España». Argel, no obstante, según señala *Autoridades*, puede emplearse también como equivalente de esclavitud cuando se trata de una voz poética. En este sentido, Lope construye un oxímoron al llamar a Gerarda *dulce Argel de mis sentidos*, pues todo él es ya esclavo de las tretas de la cortesana, aunque es dulce esclavitud, por ser consentida.

* v.990. P3 *de mis sentidos*. MP *de mi sentido*, seguimos esta lectura por ser la más adecuada para la rima.

* v.991. Se trata del mismo caso que en el verso 227.

* v.993. P3 *adoro*. MP *adora*.

¹¹⁶ *cortarla*: en lenguaje de germanía, cortar la cara equivale a dar una puñalada en el rostro (Alonso Hernández, 1976: 233).

CAPITÁN	De Fenisa.	
LUCINDO	Pues, señor, Fenisa es doncella, y basta, que la que yo te decía, es Gerarda, cortesana ¹¹⁷ , que vive en este balcón.	1010
CAPITÁN	¿Qué tiene que ver Gerarda con Fenisa?	
LUCINDO	Yo, señor, en aquesta * calle estaba, cuando * me reprehendiste de que amaba aquella dama.	1015
CAPITÁN	Otro enredo habrás pensado con aquella buena cara de tu criado.	1020
HERNANDO	¿Yo enredo? Siempre piensas que te engañan. (Propia * condición de viejos).	[<i>Aparte.</i>]
CAPITÁN	Niega Lucindo *, que amas a Fenisa.	
LUCINDO	¿Yo, señor?	1025
CAPITÁN	Luego, ¿tampoco la cansas,	

¹¹⁷ *doncella ...cortesana*: estos tres versos contraponen de manera clara las consideraciones que se tienen tanto de Fenisa como de Gerarda, siendo la primera doncella, y con decir eso *basta*, pues decir eso equivale a que se trata de una joven que no solo «no ha conocidos varón» (*Autoridades*), sino que sigue el modelo de regimiento de vida recomendable para una joven soltera; contrariamente, de Gerarda se afirma que es cortesana o «mujer libre, que vive licenciosamente» (*Autoridades*), y justifica las palabras peyorativas que previamente había dicho Lucindo sobre ella y el capitán creía que era sobre Fenisa.

* v.1016. P3 *aquesta*. MP *aquella*.

* v.1017. P3 *cuando me*. MP *cuando tú me*.

* v.1023. P3 *propia*. MP *propia*.

* v.1024. P3 *Lucinda*. MP *Lucindo*. Acepto la lectura de MP ya que se trata de una errata de P3.

- con papeles y alcagüetas¹¹⁸?
Pues en este punto acaba
de decirme que antenoche,
por aquella reja baja, 1030
enfrente de tu aposento,
muy tierno* llegaste a hablarla.
- LUCINDO ¿Yo papeles? ¿Yo alcagüetas?
¿Yo por reja ni ventanas?
¡Hernando!
- CAPITÁN ¡Qué buen testigo! 1035
Falsos ojos, lengua falsa,
falsa la cara y la boca,
falso el pecho y falsa el alma.
Pues mira lo que te aviso:
vive el cielo que si pasas 1040
por su puerta, ni la miras,
ni por la reja la llamas,
que para siempre jamás
has de salir de mi casa.
- LUCINDO Escúchame.
- CAPITÁN ¿Para qué? 1045
- LUCINDO Escúchame una palabra.
- CAPITÁN ¿Qué palabra?

¹¹⁸ *alcagüeta*: la alcagüeta es un tipo de largo recorrido en la literatura, con especial representación en la áurea. Surgido con la Trotaconventos del *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita, fue ampliamente difundido y conocido a partir de la aparición de *La Celestina*. Se trataba de viejas cuya principal dedicación era la de actuar de terceras, cuando no reconstruir virgos o preparar pócimas y hechizos de dudosos efectos mágicos. Encontramos casos de alcahuetas en numerosas obras del teatro clásico español, no siendo desconocido en absoluto para Lope, quien la introduce como personaje y como referencia en comedias como *El galán Castrucho*, *La francesilla* o *El mesón de la corte*, así como en su novela *La Dorotea*. Un tipo que no se limita, evidentemente, a este dramaturgo, y que encontramos en otros como Gil Vicente en su *Comedia de Rubena*, o en *La lozana andaluza* de Francisco Delicado por poner algunos ejemplos.

* v.1032. P3 *tierna*. MP *tierno*. Acepto la lectura de MP que se ajusta más al sentido.

LUCINDO Que la digas
que si ha de ser mi madrastra
no comience antes de serlo,
pues aun agora lo tratas 1050
a hacerme tan malas obras.

CAPITÁN ¡Quita, necio!

LUCINDO Advierte.

CAPITÁN Guarda.

Vase.

LUCINDO ¿Qué es esto, triste de mí?
¡Testimonios¹¹⁹ me levanta
antes que su rostro vea! 1055

HERNANDO ¿No es aquesta aquella dama
que te miró tiernamente
cuando el lienzo de las randas?

LUCINDO La misma.

HERNANDO Pues que me maten
si no es enredo que traza, 1060
enamorada de ti.

LUCINDO ¿Qué me cuentas?

HERNANDO Lo que pasa.
Yo leí cuatro renglones
en sus ojos, de una carta,
que al darte el lienzo escribió 1065
a tu ausente pecho y alma.
Dejole caer adrede,

¹¹⁹ *Testimonios*: «vale también impostura, o falsa atribución de alguna culpa» (*Autoridades*).

- si la vista no me engaña
y lo que a tu padre dice
de que la escribes y cansas 1070
es decirte que la escribas
y que por las rejas bajas
vengas a hablarla de noche.
- LUCINDO ¡Cosas me dices extrañas!
- HERNANDO ¿Que se pierde en que las* pruebes? 1075
- LUCINDO No se pierde, Hernando, nada,
que esa doncella podría,
con su bellísima cara,
con su rico entendimiento,
con su voluntad esclava, 1080
desamartelarme el pecho,
despicarme de Gerarda.
Vámosla a hablar esta noche,
que si es verdad que me llama
con esta industria que dices, 1085
es la cosa más gallarda
que ha sucedido en el mundo.
- HERNANDO Mucho importa enamoralla,
así por dejar del todo
esta fementida¹²⁰ ingrata, 1090
como porque nos perdemos
si el viejo otra vez se casa.
Y si se quiere casar,
¿qué cosa más acertada,

* v.1075. P3 las. MP la.

¹²⁰ *fementida*: «falto de fe y palabra. Es formado de las voces fe y mentir, porque miente o falta a la fe y palabra» (*Autoridades*).

	que con su madre Belisa, de esta bellísima dama?	1095
LUCINDO	Si me quiere, Hernando mío, te mando ropilla y calzas ¹²¹ .	
HERNANDO	Bien puedes dármelas luego.	
LUCINDO	Pues con discreción tan alta supo engañar a dos viejos de edad y experiencia tanta; y enamorada de quien apenas le vio la cara, ha dicho su pensamiento, y le han entendido el alma: bien la podemos llamar la discreta enamorada ¹²² .	1100 1105

¹²¹ *ropilla y calzas*: la ropilla es una prenda corta que los hombres vestían sobre el jubón, mientras que las calzas son aquellas prendas que los hombres vestidos a la moda usaban para cubrir las piernas y el cuerpo hasta la cintura. Existen varios tipos de calzas: las enteras, una pieza muy ajustada; las calzas-bragas, como un pantalón corto ajustado y de dos piezas, medias calzas y muslos (Bernís, 1964: 79-80). Existía la costumbre, por parte de los señores, de regalar ropa a los criados como recompensa por un buen servicio.

¹²² *la discreta enamorada*. Al final de esta primera jornada conocemos bien las características de Fenisa y será, a partir de este momento cuando reciba el nombre de la discreta enamorada que da título a la comedia y que la protagonista se ha ganado gracias a las *tretas* que elabora para poder lograr el amor de quién ella desea. La discreción es una característica que como ya hemos apuntado, aparece asociada a la joven desde el mismo título de la comedia.

JORNADA SEGUNDA

Salen DORISTEO, FINARDO en hábito de noche, GERARDA con rebocino¹ y sombrero, LISEO, FABIO y los MÚSICOS².

DORISTEO Notable frescura.

FINARDO Extraña.

GERARDA Mucho de sus fuentes³ gusto. 1110

DORISTEO No hay sitio de tanto gusto,
Gerarda bella, en España.

GERARDA ¡Qué lindas tazas⁴!

DORISTEO Famosas.

GERARDA Con perlas brindando están.

DORISTEO ¡Qué liberales que dan 1115

sus aguas claras y hermosas!

¿Haste holgado de venir?

GERARDA Basta venir a tu lado.

DORISTEO Sentémonos.

FINARDO Todo es prado.

DORISTEO Así se suele decir⁵. 1120

¿Templaron⁶ vuestas mercedes?

LISEO La prima se me bajó⁷.

¹ *Rebocino*: Según *Autoridades*, mantilla o toca corta de que usan las mujeres para cubrirse hasta, aproximadamente, la altura de la nariz.

² La acción transcurre ahora en el Prado.

³ *fuentes*: según señala Díez Borque (1976: 39) en *Sociología de la comedia española*, era costumbre citarse en las fuentes, si bien era una práctica más propia de lacayos que de nobles, ya que estos últimos disponían de coches donde encontrarse. Ya se ha hecho referencia a la existencia de fuentes ornamentales en el Prado en la nota al verso 140.

⁴ *tazas*: según *Covarrubias* «en las fuentes labradas llaman tazas aquellas copas grandes sobre que cae el agua, por ser ancha y tendida».

⁵ *Todo es prado*: aunque no encontramos el origen de esta expresión (que pensamos que podría ser frecuente en la época por la respuesta de Doristeo), hallamos la misma en otras comedias de Lope. En *La burgalesa de Lerma*, el Conde dirá: «Pues vaya, que todo es prado» (Vega, 2016a: v. 2903), mientras en *El desposorio encubierto* Elisa empleará la misma expresión.

⁶ *Templar*: afinar el instrumento o la voz.

⁷ *La prima se me bajó*: según *Covarrubias* en los instrumentos de cuerdas, como vihuela, y guitarra, la cuerda primera y más delgada. Es decir, se le ha destensado la primera cuerda.

GERARDA	Subilla.	
DORISTEO	Eso digo yo.	
FABIO	¿Comienzo?	
DORISTEO	Comenzar puedes*.	
FABIO	¡Qué diremos!	
DORISTEO	La de Lope,	1125
	por vida del buen Liseo.	
LISEO	La del suspiro y deseo.	
FINARDO	A fe, que hay bien donde tope.	

Cantan.

	Quando tan hermosa os miro, ⁸	
	de amor suspiro,	1130
	y quando no os veo,	
	suspira por mí el deseo.	
	Quando mis ojos os ven,	
	van a gozar tanto bien,	
	mas como por su desdén	1135
	de los vuestros me retiro,	
	de amor suspiro,	
	y quando no os veo,	
	suspiro por mi deseo.	

Salen LUCINDO y HERNANDO

* v.1124. P3 *podéis*. MP *puedes*. Aceptamos esta enmienda porque restituye la rima en la redondilla.

⁸ En el libro de José María Alín y María Begoña Barrio Alonso *Cancionero teatral de Lope de Vega* (1997: 291) se recoge esta canción entre las no identificadas. Es decir, que no hay constancia de que aparezca recogida en ningún cancionero previamente a la composición de la obra, ni que haya trascendido posteriormente convirtiéndose en canción popular como sí sucedió en otros casos.

LUCINDO	Dijeron que llevarían quien cantase.	1140
HERNANDO	Ellos serán, pues aquí cantando están.	
LUCINDO	Ni cantan mal, ni porfían.	
HERNANDO	Cesaron como las aves luego que alguno se acerca.	1145
LUCINDO	Llega y míralos más cerca.	
HERNANDO	Plegue a Dios, señor, que acabes de ser necio.	
LUCINDO	Si no es hora para hablar con mi Fenisa, ¿Qué importa, pues todo es risa?	1150
HERNANDO	Celos ríen y amor llora. Yo paso a lo caballero por delante, espera aquí.	
LUCINDO	Yo aguardo.	
FINARDO	¿Qué mira así este necio majadero?	1155
DORISTEO	Algo debe de buscar que de casa se le fue ⁹ .	
GERARDA	Canta solo.	
LISEO	¿Cantaré?	
GERARDA	Sí, pero no has de templar.	
HERNANDO	En la voz le ¹⁰ conocí.	1160
LUCINDO	¿Luego es Gerarda? ¹¹	

⁹ v.1156-1157. P3: *Algo debe de buscar/que de casa se le fue. MP que debe de buscasa se le fue.*

¹⁰ v.1160. P3 *le*. MP *la*.

¹¹ v.1161. P3 *guarda*. MP *Gerarda*, sigo esta lectura pues se ajusta más al sentido del pasaje. Hartzenbusch corrige acertadamente: *Gerarda*.

HERNANDO	Sin duda.	
LUCINDO	¡Ay!	
HERNANDO	¿Es menester ayuda?	
LUCINDO	¿Y el otro es su galán?	
HERNANDO	Sí.	
LUCINDO	¡Triste de mí!	
HERNANDO	¿Qué tenemos?	
	¿Date por ventura el parto?	1165
LUCINDO	Mientras más de ti me aparto, más me acerco.	
HERNANDO	Sin extremos, que te podrá conocer.	
LUCINDO	¿Está en su regazo?	
HERNANDO	¿Y cómo?	
LUCINDO	Celos por los ojos tomo.	1170
	Ya el alma comienza a arder, ¡oh, veneno que desalmas la vida con tus enojos, siendo la copa los ojos donde le beben las almas,	1175
	nunca yo viniera acá!	
HERNANDO	Vámonos de aquí, señor. ¿No es aquel ángel mejor que esperándonos está?	
LUCINDO	¿Cuál ángel?	
HERNANDO	Fenisa bella.	1180
LUCINDO*	No estoy para hablar agora	

* Personaje v.1181. P3 *Her.* MP *Luz.* Corregimos la errata de P3, pues es evidente que se trata de una intervención de Lucindo.

con ángeles.

HERNANDO Si te adora,

¿no será justo querella?

LUCINDO Esa peligro no corre,
que como es amor primero,
estará¹², como otra Hero*,
aguardándome en la torre.

1185

Pero esta que está en los brazos
de este venturoso amante,
si me descuido un instante...

1190

Harame* el alma pedazos.

¿Traes el manto?

HERNANDO ¿Pues no?

¹² *Estará como otra Hero*: Hero, sacerdotisa de Afrodita que vivía en Sestos, esperaba cada noche a Leandro, quien cruzaba a nado el estrecho entre Sestos y Ábidos guiado por una lámpara que la joven encendía cada noche en lo alto de su torre. Una noche de tormenta la lámpara se apagó y Leandro pereció ahogado. A la mañana siguiente, al descubrir su cadáver, Hero se suicidó. Así pues, Lucindo considera que Fenisa esperará pacientemente en su torre, es decir en la ventana, su llegada. El mito de Hero y Leandro fue muy difundido y cultivado en la literatura española de Cancionero y, de ahí, se mantuvo su pervivencia durante el Siglo de Oro. Una de las fuentes principales del mito la encontramos en el poeta Museo, quien cuenta la historia con mayor profundidad y detalle, sin embargo, es en poetas como Virgilio u Ovidio en quienes encontramos ya alusiones a la historia, también en Marcial o Estacio. El primero en cultivar el tema dentro de la literatura española sería Garcilaso inspirado en el epigrama XXV de Marcial (Franco Durán, 1994: 67). Boscán ampliaría el tema a partir de la influencia garcilasiana completándola con la más extensa narración de Museo. Hurtado de Mendoza introdujo el género de la fábula mitológica y en ellas trata el mito que nos ocupa, sin embargo, su inspiración proviene de Virgilio (Franco Durán, 1994: 74). El motivo se extendió ampliamente: en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo hay una composición anónima desde la perspectiva de Hero, al igual que en *Flor de Enamorados* de Timoneda, aparecen romances que recuerdan la historia y así, otros ejemplos que pueden consultarse en el estudio de Franco Durán (1994). Nos encontramos, por tanto, ante una referencia mitológica que seguramente sería ampliamente conocida por el público de la época, que bebe de la tradición grecolatina, pero que se reelabora a su manera en el Siglo de Oro, como en el Soneto XXIX de Garcilaso sobre la muerte de Leandro, y con composiciones satíricas o burlescas como las de Góngora y Quevedo, por ejemplo, que forman parte, a su vez, de composiciones que no están centradas en este motivo, sino que son alusiones utilizadas para mostrar la propia situación de los enamorados protagonistas de la comedia. Lope recurre a ellos en diversas comedias como *Los bandos de Sena y Amar como se ha de amar*.

* v.1186. P3 con otro *Ero*. MP *está como otra Hero*. Sigo esta lectura ya que se ajusta mejor al significado del verso. Hartzenbusch corrige acertadamente: *estará, como otra Hero*.

* v.1190. P3 *Hareme*. MP *Hareme*. Corregimos el error evidente.

LUCINDO	Póntele.	
HERNANDO	Gran mal recelo.	
LUCINDO	Haz saya del herreruelo ¹³ .	
HERNANDO	¿Yo mujer?, ¿tu dama yo?	1195
LUCINDO	A esos árboles te ve, y de mujer te disfrazas.	
HERNANDO	Voy, mas temo que esta traza...	
LUCINDO	¡Ve, majadero!	
HERNANDO	Yo iré, más defenderme me toca...	1200
[LUCINDO]*	Y si hacerlo no quisieres...	
[HERNANDO]	no te espantes si me vieres con la barriga a la boca ¹⁴ .	
<i>Éntrase.*</i>		
LUCINDO	¡Qué mal se cura amor con invenciones, qué vano error sobresanar la herida, si en las muertas cenizas escondidas, la viva lumbre al corazón le pones! [Celos]*, desdenes, iras, sinrazones, tienen el alma alguna vez dormida, mas ¿qué letargo habrá que no despida	1205 1210

¹³ *herreruelo*: llamada también *ferreruelo*, es, según *Autoridades* una «capa algo larga, con solo cuello, sin capilla». En el «Glosario de voces» sobre indumentaria, Madroñal lo recoge como «capa corta, a veces de terciopelo, con cuello alto que se usaba ya en el XVI» (2000: 266). Se la indica como prenda característica del alcalde villano o cortesano del teatro breve, aunque aquí lo usa el criado Hernando. En este pasaje, en que el criado se hará pasar por Estefanía, convertirá el herreruelo en saya.

* v.1201. Si seguimos el sentido del fragmento parece más acertado atribuir este verso a Lucindo, como amenaza a Hernando, y el siguiente al criado como réplica.

¹⁴ *con la barriga a la boca*: tener la barriga a la boca significa «hallarse en días de parir» (*Autoridades*), es decir, esta escena, cargada de humor en que Lucindo pide a Hernando que se haga pasar por mujer para dar celos a Gerarda, el criado pide al amo que lo proteja en su nueva condición femenina, pues si no, no sería de extrañar que se lo pudiera encontrar *preñado*.

* Acotación: P3 *Entrase*. MP *Vase*.

* v.1208. P3 *Cielos*. MP *Cielos*. Corregimos la errata evidente.

la fuerza de celosas prevenciones?

¡Oh celos!, con razón os han llamado
mosquitos del amor¹⁵, de amor desvelos,
el vivo de su fuego os ha engañado.

¿Qué importa que se duerma un hombre (¡oh cielos!)* 1215
de pesadumbres del amor cansado,
si con sus voces le despiertan celos?

Sale HERNANDO, el manto puesto y la capa por saya.

HERNANDO ¿Vengo bien?

LUCINDO Vienes tan bien,
que espero que bien me vaya.

HERNANDO ¿Qué te parece la saya? 1220

LUCINDO Muy bien.

HERNANDO ¿Y el manto?

LUCINDO También.

HERNANDO ¿No voy muy apetecible?

LUCINDO ¡Cómo!

HERNANDO ¿Llevo malos bajos?

LUCINDO Llega.

HERNANDO En notables trabajos
me pone tu amor terrible. 1225

DORISTEO Un galán con cierta dama,
hacia donde estamos viene.

¹⁵ *mosquitos del amor*: metáfora que refleja una doble concepción de los celos, por un lado, una visión negativa, basada en cómo estos adormecen la razón, por otro, una visión más positiva, de los celos como estímulo que pone al enamorado alerta (esta concepción antitética de los celos ha sabido verla bien Simone Trecca [2007: 133] en su estudio sobre la influencia de *La discreta enamorada* en el teatro italiano al que nos hemos referido ya en la introducción).

* v.1215. P3 (*¡Oh cielos!*). MP (*¡Cielos!*).

GERARDA	¡Gentil brío y arte tiene! A fe que es ropa de fama ¹⁶ .	
DORISTEO	¿Cómo?	
GERARDA	Diome el buen olor.	1230
DORISTEO	Tomó pastilla ¹⁷ al salir.	
FINARDO	Pastilla y prado es decir que es dama...	
DORISTEO	¿De qué?	
FINARDO	De amor.	
DORISTEO	¡A tu lado toma asiento!	
GERARDA	¡Qué de golpe se ha asentado!	1235
FINARDO	Debe de tener pesado lo que es el quinto elemento ¹⁸ .	
LUCINDO	Bella doña Estefanía, ¿qué os parece esta frescura?	
HERNANDO	¡Fue mucha descompostura venir aquí sin mi tía! Pero el mucho amor que os tengo a más me puede obligar.	1240
LUCINDO	Señores, ¿quieren cantar?	
HERNANDO	¿Déjanlo porque yo vengo?	1245

¹⁶ *ropa de fama*: ropa aquí equivale a vestido notorio.

¹⁷ *pastilla*: se refiere a la pastilla de boca, una masa de azúcar a la que se añaden polvos olorosos. Señala Deleito en *La mujer, la casa y la moda*, que se utilizaban para combatir el mal aliento pero «aun sin padecer tal incomodidad, las usaba la gente distinguida» (Deleito y Piñuela, 1946: 190). Resulta paradójico entonces que siendo Hernando en hábito de Estefanía se ensalce su vestido notable y su buen olor, no siendo más que un criado vestido con un herreruelo a modo de saya.

¹⁸ *el quinto elemento*: El quinto elemento de la naturaleza es el éter que, según Aristóteles, constituye la materia del cielo. Los otros cuatro elementos de la física griega eran la tierra, el aire, el agua y el fuego. El quinto, en consecuencia, es el último, por lo que no forma parte del cómputo estricto, pero, simultáneamente, es también su quintaesencia, el que los contiene a todos. Se refiere, humorísticamente, al trasero con esta antilogía, pues el éter es un fluido gaseoso sin peso.

- GERARDA* (Lucindo es este. ¡Ay de mí! [Aparte, para sí.]
verdad sin duda sería
que aquella dama quería,
por quien preguntar le vi.
Celos que pensé fingidos 1250
me han salido verdaderos.
¡Ay, amores lisonjeros,
de engaño y traición vestidos!
Entendido me ha la letra,
herido me ha por el filo, 1255
vengose del mismo estilo.)
- HERNANDO Ya se altera ya se* inquieta, [Aparte a Lucindo.]
¿qué te parece el jarabe?
- LUCINDO Que hace su operación.
- GERARDA (¡Qué bien sabe dar pasión, [Aparte.] 1260
qué mal el tomarla sabe!)
Por vida de Doristeo,
que un poco de agua traigáis.
- DORISTEO Y trairé con que bebáis,
que regalaros deseo*. 1265
Entreteneos aquí
mientras voy por colación¹⁹.

Vanse los dos.

*Interlocutor v.1246. P3 atribuye a LUCINDO todo este parlamento cuando pertenece a Gerarda. MP y Hartzenbusch corrigen acertadamente: *Gerarda*.

* v.1257. P3 *ya se altera y inquieta*. MP *ya se altera ya se inquieta*, sigo esta lectura por cuestiones métricas.

* v.1265. P3 *que regalaros deseo./ Entreteneos aquí*. MP *que regalaros deseo: entreteneos aquí*.

¹⁹ *colación*: «El agasajo que se dá por las tardes para beber, que ordinariamente consta de dulces, y algunas veces se extiende a otras comestibles: como son ensaladas, fiambres, pasteles» (*Autoridades*).

GERARDA Que vais solo no es razón.
FINARDO ¿Acompañarele?
GERARDA Sí,
 que aquí quedan los amigos. 1270
FINARDO Pues vamos.
DORISTEO Venid.
FINARDO Adiós.
GERARDA Muérome porque las dos
 quedásemos sin testigos.
LISEO ¿Queréis que cantemos?
GERARDA No*.
 Antes merced recibiera 1275
 en quedar sola.
FABIO Algo espera.
LISEO Lindamente los hechó*.
FABIO Pues no estorbemos, Liseo.
LISEO Fabio, venid por aquí.

*Vanse los MÚSICOS.**

GERARDA ¡Ah, mi señora!
HERNANDO ¿Es a mí? 1280
GERARDA Veros y hablaros deseo.
HERNANDO Verme y hablarme, ¿por qué?

* vv.1274-1275. P3 *Lis. ¿Queréis que cantemos?// Ger. No, antes merced recibiera.* MP *Lis. ¿Queréis que cantemos?// Ger. No, antes merced recibiera.* Partimos el verso 1274 como ya hiciera H acertadamente, pues de otro modo la redondilla resulta incorrecta silábicamente y seguimos su corrección igualmente en el verso 1277 para ajustar la rima.

* v.1277. P3 *Lindamente lo has hecho.* MP *lindamente hecho lo habemos.* H corrige a *Lindamente los echó:* sigo esta lección por cuestiones de rima.

* Acotación: P3 *Vanse los músicos.* MP *Vanse.*

GERARDA	Porque soy vuestra vecina.	
HERNANDO	¡Jesús, qué extraña mohína ²⁰ !	
GERARDA	¿De esto solo os enfadé?	1285
HERNANDO	Hace notable calor, vamos, Lucindo, de aquí.	
LUCINDO	Mi bien, enfaldarse así parece mucho rigor.	
	Descubríos a esa dama, pues Dios os dio tal belleza, y esa hermosa gentileza tiene en la corte tal fama...	1290
	Descubrid los ojos bellos, den envidia y den amor.	1295
HERNANDO	No estoy agora de humor, ni está enjuto ²¹ el llanto en ellos, que los traéis hechos mar de celos de esa Gerarda, que me dicen que es gallarda.	1300
LUCINDO	¿Gerarda* os los puede dar? No sé de qué los tenéis. ¡Plegue a Dios que si la quiero, que para el mal de que muero nunca remedio me deis!	1305
	¡Plegue a Dios que si la estimo nunca merezca esos brazos, ni a mis amorosos lazos, den vuestros muros arrimo!	

²⁰ *mohína*: enojada.

²¹ *enjuto*: seco.

* v.1301. P3 *Geralda*. MP *Gerarda*. Enmiendo el claro error.

	¡Plegue a Dios que si la amare,	1310
	nunca mi ventura poca goce de esa dulce boca, ni por mi bien se declare!	
	¡Plegue a Dios que si la viere,	
	jamás me vea con vos,	1315
	ni nos casemos los dos!	
GERARDA	(¿Que esto sufra?, ¿que esto espere*?)	[<i>Aparte.</i>]
HERNANDO	¡Ay Dios, qué de maldiciones!	
GERARDA	(Todas vengan sobre mí,	[<i>Aparte.</i>]
	si más te sufriere aquí,	1320
	traidor, tantas sinrazones.)	
HERNANDO	Dícenme que vais allá, y estoy muy descolorida.	
LUCINDO	Pues tomad color, mi vida, que a vos os adoro ya.	1325
GERARDA	No será, infame, en mis días.	
LUCINDO	¿Cómo así te has descompuesto?	
HERNANDO	¡A Estefanía! ¿Qué es esto?	
GERARDA	Y a cuarenta Estefanías.	
LUCINDO	Déjala, Gerarda.	
HERNANDO	¡Ay, cielo!	1330
	¡A una mujer como yo!	
GERARDA	¡Matarla tengo!	
LUCINDO	Eso no ¡huye!	

Húyase HERNANDO.

* v.1317. P3 *espe*. MP *espere*, esta lectura corrige el evidente error del texto base.

- HERNANDO Mi muerte recelo.*
- GERARDA ¿Qué mujer es esta, perro?
- LUCINDO Una mujer que me adora, 1335
y eso que tú has hecho agora,
ha sido un notable yerro,
 que es señora principal
y te ha de costar la vida.
- GERARDA ¿Puede ser ya más perdida, 1340
que viéndome en tanto mal?
 Déjame pasar.
- LUCINDO Detente,
que a quien me aborrece a mí,
nunca licencia le di
de hablarme tan libremente. 1345
- GERARDA ¿Yo te aborrezco, mi bien?
- LUCINDO ¿Tu bien soy?*
- GERARDA ¡Ay, prenda mía!
Cuanto te dije fingía,
y cuanto hablaba también.
 Aborrezco a Doristeo, 1350
solo te adoro, Lucindo,
de nuevo el alma te rindo.

* vv.1330-1333 seguimos la secuencia de partidos propuesta por MP, ya que en P3 no se cumplen las condiciones métricas ni rítmicas de la redondilla:

LUC. Déjala Gerarda.

HER. ¡Ay, cielo!

 a una mujer como yo

GER. Matarla tengo.

LUC. Eso no, ¡huye!

(Húyase Hernando).

HER. Mi muerte recelo.

* v.1347. P3 ¿tu bien soy? MP ¿Yo tu bien?

- LUCINDO Cielos, ¿qué es esto que veo?
- GERARDA En prenda* de que tú eres
mi verdad*, vente conmigo. 1355
- LUCINDO Mucho os alienta el castigo.
Como bestias sois, mujeres.
Ahora bien: ya se acabó,
yo adoro en Estefanía.
- GERARDA ¿Por qué me dejas, luz mía? 1360
- LUCINDO Porque tu noche llegó.
- GERARDA Ven conmigo hasta mi casa.
- LUCINDO No hay remedio.
- GERARDA ¡Que esto veo!
- LUCINDO Presto vendrá Doristeo,
que es el que agora te abrasa. 1365

Híncase de rodillas GERARDA.

- GERARDA* De rodillas, mi señor,
que vayas quiero pedirte,
porque allá quiero decirte
la causa de este rigor.
¡Celos, por tu vida, han sido! 1370
No seas villano, ven,
ven Lucindo, ven mi bien.
- LUCINDO En efecto ¿me has querido?
- GERARDA Siempre te quise, mis ojos.

* v.1354. P3 *prenda*. MP *prueba*.

* v.1355. P3 *verdad*. MP *prenda*.

* Personaje v.1366. P3 omite este personaje. MP *Ger*. Acepto la lectura de MP que restituye el interlocutor correctamente.

LUCINDO Yo haré que sangre te cueste... 1375

Sale HERNANDO ya desnudo.

HERNANDO (¿Qué sacrificio es aqueste?) [Aparte.]

LUCINDO El haberme dado enojos.

HERNANDO (Si Lucindo quiere hacer [Aparte.]

una venganza gallarda,
y Gerarda el golpe aguarda, 1380
el ángel vengo yo a ser.)

¿Qué es esto, señor?

LUCINDO ¡Oh, Hernando!

Seas mil veces bien venido.

HERNANDO Dos horas ando perdido.

Todo este prado buscando, 1385

que en casa han echado menos
a esta dama.

LUCINDO Otra sería.

HERNANDO ¿Luego no es Estefanía?

LUCINDO Ha habido rayos y truenos.

HERNANDO ¿Es Gerarda?

LUCINDO ¿No lo ves? 1390

HERNANDO Déjala, ¡triste de mí!

Que te ponen culpa a ti.

LUCINDO Gerarda, hablemos después.

GERARDA Oye...

LUCINDO No hay remedio.

GERARDA ¡Aguarda!

HERNANDO Grande valor has tenido. 1395

LUCINDO El saber que soy querido
 me ha despicado, Gerarda.

Vanse los dos.

Salen DORISTEO y FINARDO.

DORISTEO Desgracia ha sido, por Dios,
 el no haber ya tienda abierta.

FINARDO Quebrada queda una puerta. 1400

GERARDA Cansado os habéis los dos.

DORISTEO ¿Sola estabas?

GERARDA Sola estaba.

DORISTEO Los músicos...

GERARDA Libres son.

FINARDO ¡Que no hubiese colación!
 ¡Si en el verano se alaba 1405
 Madrid, para quien trasnoche
 sin cotas ni sin broqueles²²,
 que tiene nieve²³ y pasteles²⁴,

²² *sin cotas ni sin broqueles*: las cotas eran armaduras para proteger el cuerpo, mientras el broquel era una especie de escudo redondo de madera con borde metálico. Es decir, la noche madrileña tiene mucho que ofrecer a quienes se lancen a ella sin reservas, desarmados, dispuestos al placer.

²³ *nieves*: seguramente se refiera al agua de nieve, es decir, al agua enfriada con nieve o hielos. A principios del XVII (aproximadamente 1607) en Madrid, Pablo Xarqués comenzó a construir pozos de nieves en los que almacenaba la nieve de la Sierra con el fin de poder suplir más fácilmente la demanda de nieve, cuyo consumo se había generalizado en la corte. Tan frecuente fue el uso y consumo de hielo que este negocio funcionó hasta 1863, poco antes de la aparición de las fábricas de hielo, y se creó un organismo regulador, la Casa Arbitrio de la Nieve y el Hielo de Madrid y el Reino.

²⁴ *pasteles*: se refiere seguramente al pastel de carne o pescado, no a un dulce, sino más bien «una empanadilla hojaldrada, que tiene dentro carne picada o pistada» (*Covarrubias*). Hay que tener en cuenta que la marcada distinción entre dulce y salado actual no existía en el Barroco y, aunque por lo general el pastel era una preparación salada, se encuentran, en muchos casos, recetas que combinan ingredientes salados con azúcar de manera similar a la actual pastela marroquí. Señala Deleito que los pasteles eran muy baratos y «[p]or su escaso precio y por la poca pulcritud para su fabricación, propia de aquella época desaseada, los tales pasteles eran frecuentemente inmundos» (Deleito y Piñuela, 1946: 118), según varias alusiones satíricas que realiza Quevedo sobre los pasteles.

- vino y dulce a media noche...!
- GERARDA Tarde llegara el favor, 1410
que no estoy buena.
- DORISTEO Sospecho
que este fresco mal te ha hecho.
- GERARDA Más me ha dañado el calor.
- DORISTEO ¿Entiendes de estrellas?
- FINARDO Sé
que el carro²⁵ ha de estar allí* 1415
para amanecer.
- DORISTEO Así,
pues muy alto se ve.
Vamos y descansarás:
Que amigos...
- FINARDO Pocos hay* buenos.
- GERARDA (Cuando tú me quieres menos, [Aparte.] 1420
Lucindo, te quiero más.)

Vanse.

Salen LUCINDO y HERNANDO²⁶.

HERNANDO Tan consolado vienes, que presumo

²⁵ *el carro*: denominación del asterismo o dibujo que forma la constelación de la Osa Mayor, sirve, por su posición en el cielo, para orientar la situación y la hora.

* vv.1414-1415 seguimos la secuencia de versos partidos propuesta por MP pues en P3 no cumple los requisitos métricos y rítmicos de la redondilla:

DOR. ¿Entiendes de estrellas?

FIN. Sé que el carro ha de estar allí

para amanecer.

* v.1419. P3 *hay*. MP y.

²⁶ La acción se traslada a la calle de los Jardines, frente a la casa de Belisa y Fenisa.

- que no te acuerdas* ya de aquella loca.
- LUCINDO No lo digas de burlas.
- HERNANDO ¿Quién te ha* hecho
milagro tan notable en tu* sentido? 1425
- LUCINDO La confianza de que soy querido.
¡Bendiga el cielo la invención, la traza,
la hora, el movimiento, el manto, el Prado,
los celos, los disgustos!
- HERNANDO Y ¿no dices
que bendiga también a Estefanía? 1430
Pues en verdad, que aun traigo las señales
de algunos mojicones²⁷ de Gerarda.
- LUCINDO La ventana han abierto. Espera, aguarda.

*En la ventana, FENISA.**

- FENISA ¡Ah, caballero!
- LUCINDO ¿Quién llama?
- FENISA Llegad quedo. Una mujer. 1435
- HERNANDO Fenisa debe de ser,
que habrá dejado* la cama.
- FENISA Vuestro nombre me decid
antes que os empiece a hablar.

* v.1423. En P3 esta palabra está prácticamente borrada, pero la restituí con el otro testimonio de la *Parte tercera* del que disponemos.

* v.1424. P3 *¿quién te ha hecho?* MP *¿quién ha hecho?*

* v.1425. P3 *su*. MP *tu*, sigo esta lección por ser la que más se ajusta al sentido del verso.

²⁷ *mojicones*: puñadas, golpes dados con la mano cerrada, generalmente en la cara.

* Acotación: P3 *En la ventana Fenisa*. MP *Asómase Fenisa a una reja*.

* v.1437. P3 *ajado*. MP *dejado*, sigo esta lección por ser la que más se ajusta al sentido del parlamento.

- LUCINDO (¡Mira!, no echemos azar²⁸.)[*Aparte a Hernando.*] 1440
- HERNANDO (Todos duermen en Madrid, [i>Aparte a Lucindo.]
hasta el viejo Arias Gonzalo²⁹.)
- LUCINDO Lucindo, señora, soy,
que de vos quejoso estoy,
si esta queja no es regalo. 1445
¿Sabéis que del capitán
Bernardo soy hijo?
- FENISA Sí.
- LUCINDO Sabéis que en mi vida os vi,
¿cómo soy vuestro galán?
Yo, Fenisa, ¿os solicito? 1450
¿Yo os escribo mil papeles?
¿Yo a estas rejas y vergeles³⁰
la casta defensa os quito?
¿Yo os desvelo con paseos
y terceras³¹ os envío? 1455
- FENISA No os enfaden, señor mío,
mis amorosos rodeos.
Ni me habéis solicitado,
ni habéis cansado mis rejas,
ni son verdades mis quejas, 1460
supuesto que me he quejado.

²⁸ *echar azar*: «en el juego de los naipes y otros en que hay envite, es tener mala suerte; y por ampliación vale no conseguir lo que se desea, salir mal y contra lo que se solicita» (*Autoridades*).

²⁹ *Todos duermen en Madrid, hasta el viejo Arias Gonzalo*: el criado Hernando parafrasea los versos del *Romance XVII* de los *Romances del Cid*. Arias Gonzalo fue el albacea de Fernando I de León, quien participó en el cerco de Zamora y sobre el que encontramos los siguientes versos a los que parece hacer referencia Hernando: «Día era de San Millán, ese día señalado,/ todos duermen en Zamora, mas no duerme Arias Gonzalo».

³⁰ *vergeles*: «Huerto ameno» (*Autoridades*) muy adecuado para tratarse de una casa en la calle de los Jardines. Podría ser también un juego de doble sentido.

³¹ *terceras*: sinónimo de alcahuetas (véase nota al verso 1033).

Jamás escrito me habéis,
ni por vos nadie me habló.
En lo que esto se fundó,
pues venís, vos los entendéis. 1465

No halló mi recogimiento
cómo decir mi pasión,
amor me dio la invención
y vos el atrevimiento.

Vuestro padre me ha pedido, 1470
mas yo nací para vos,
si algún día quiere Dios
que os merezca por marido.

Y el hacerle mi tercero,
no os parezca desatino, 1475
que es cuerdo, viejo y vecino,
y os quiere como yo os quiero.

Este camino busqué
para que sepáis mi amor.
Solo os suplico, señor, 1480
que agradezcáis tanta fe,

y si mi hacienda y mi talle,
puesto que más merecéis*,
os obligaren...

LUCINDO

No echéis
más favores en la calle. 1485

Sembrarla en almas quisiera
en esta buena fortuna,
porque palabra ninguna

* v.1483. P3 *merezcáis*. MP *merecéis*. Acepto la lectura de MP para restablecer la rima.

	menos que en alma cayera.	
	A mi ventura agradezco	1490
	saber, mi bien, que os agrado,	
	que bien sé que no he llegado	
	a pensar que lo merezco.	
	El día, mi bien, que os vi	
	de aquel santo Jubileo,	1495
	despertastes el deseo.	
	Nunca más con él dormí.	
	Mi poco merecimiento	
	que entendiése me empedía	
	lo que mi padre decía,	1500
	y era justo pensamiento.	
	Mas viéndole porfiar,	
	vine a ver lo que ya veo.	
FENISA	Conocéis mi buen deseo.	
LUCINDO	El conocerle es pagar,	1505
	que tras el conocimiento	
	de una deuda, pagar sobra.	
	Pero si se pone en obra	
	de mi padre el casamiento,	
	¿qué tal vendré yo a quedar?	1510
FENISA *	No creáis que ellos lo puedan,	
	que los dos que los heredan	
	son los que se han de casar.	
	Mal conocéis lo sutil	
	de una rendida mujer.	1515
LUCINDO	Discreta debéis de ser,	

* Personaje v.1511. P3 atribuye equivocadamente la intervención a Lucindo. MP *Fen.* Enmiendo el error.

y de ánimo varonil³².

Bien se ha visto en la invención.

FENISA Pues hasta agora no es nada.

LUCINDO La discreta enamorada, 1520
llamaros será razón.

FENISA Perdóneme vuestro padre,
que de él me pienso valer,
para daros a entender
lo que no quiere mi madre. 1525

Cuanto deciros quisiere
será quejarme de vos,
y verémonos los dos
por donde posible fuere.

Cuando os riña, estad atento, 1530
que son recaudos³³ que os doy³⁴.

LUCINDO Digo, señora, que estoy
en el mismo pensamiento.

³² *de ánimo varonil*: era común, en la época, llamar varonil de manera halagüeña a la mujer que se sale de la norma en algún aspecto positivo. Fray Luis, por ejemplo, en *La perfecta casada* toma la expresión «mujer varonil» como el equivalente a mujer de valor, que «quiere decir virtud de ánimo y fortaleza de corazón, industria y riquezas, y poder y aventajamiento, y finalmente, un ser perfecto y cabal en aquellos casos a quien esta palabra se aplica; y todo esto atesora en sí la que es buena mujer» (León, 1987: 86). La mujer varonil en el teatro se populariza alrededor de 1570 según señala McKendrick en *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, estudio al que remito para un análisis detallado de esta figura. McKendrick (1974: 45) remite a Gil Vicente y *El auto de la sibila Casandra* como uno de los primeros ejemplos de mujer varonil y sigue trazando su genealogía con Juan de la Cueva, de quien señala que ya crea un prototipo femenino vestido de hombre (1974: 51) y mujeres de gran carácter e inteligencia. También Virués, quien según McKendrick (1974: 61) pudo estar muy influido por de la Cueva, tuvo afición a presentar caracteres femeninos que encajarían bajo el membrete de mujer varonil. Entre las posibles fuentes de este tipo se hallarían el *Orlando enamorado* de Boiardo y el *Orlando furioso*, fuentes que encuentra en la mujer esquiva cervantina (1974: 76) y justificaría ese surgimiento del tipo no solo por el contacto entre dramaturgos y compañías, sino a partir de unas fuentes clásicas comunes reelaboradas, como el *Decamerón* de Boccaccio, fuente de *La discreta enamorada*.

³³ *recaudo*: según *Autoridades* «se toma también por lo mismo que recado, que es como ahora se dice».

³⁴ *que son recaudos que os doy*: aunque Lucindo ya había comprendido cuál era el plan de Fenisa gracias a Hernando, esta le explica cómo a partir de ese momento todas las quejas dirigidas al capitán por el comportamiento de Lucindo constituirán mensajes que esta quiere que el joven reciba.

FENISA	<p>Así sabréis lo que pasa de esta puerta adentro vos.</p> <p>Casándonos a los dos, cuando él piensa que se casa.</p> <p style="padding-left: 40px;">Que ya estaremos casados³⁵ el día que se descubra.</p>	1535
LUCINDO	<p>Quiera el amor que se encubra el fin de nuestros cuidados.</p> <p style="padding-left: 40px;">Y dad orden como os vea, pues no os falta discreción.</p>	1540
FENISA	<p>He pensado otra invención para que el remedio sea,</p> <p style="padding-left: 40px;">y es que diré a vuestro padre que os envíe a que toméis mi bendición, y vendréis sin que se enoje mi madre.</p> <p style="padding-left: 40px;">Pero tratadme verdad o desengáñame* aquí.</p>	1545 1550
LUCINDO	<p>El alma, señora, os di por fe de mi voluntad.</p> <p style="padding-left: 40px;">Preguntadla* allá si os quiero.</p>	
HERNANDO	<p>Señor, advertid que al alba hacen las calandrias³⁶ salva³⁷,</p>	1555

³⁵ *ya estaremos casados*: con esta expresión no se refiere a la celebración del matrimonio, sino a la consumación sexual de sus amores.

* v.1551. P3 *desengáñame*. MP *desengañadme*.

* v.1554.P3 *preguntadla*. MP *preguntalda*.

³⁶ *calandrias*: según *Covarrubias* se trataría de un ave doméstica con bello cantar. Una de las comedias que mayor impacto tuvieron en el teatro italiano lleva por título *La Calandria*, compuesta por Bernardo Dovizi da Bibbiena representada en 1513 y de la que surgen las disfrazadas de varón de la comedia de Lope, por lo que podría tratarse de un homenaje velado a dicha comedia.

³⁷ *advertid que al alba, hacen las calandrias salva*: de este modo, el criado advierte a Lucindo que debe apresurarse en sus conversaciones con Fenisa pues va a amanecer, tal y como se insiste en los versos siguientes. Desde el verso 1555 hasta el presente observamos una composición que formaría parte del

y está muy alto el lucero³⁸.

En cas³⁹ de este mercader

una codorniz cantó,

con que a tu amor avisó

1560

de que quiere amanecer.

FENISA Vete, mi amor, que amanece⁴⁰,

no me eche menos mi madre.

LUCINDO Pide licencia a mi padre

para verte.

HERNANDO La luz crece.

1565

LUCINDO Dame alguna prenda tuya

con que me vaya a acostar.

FENISA A mí me quisiera dar⁴¹.

arquetipo de la canción del alba. Señala Fuente Cornejo como «*canción de alba* toda composición lírica de connotación dolorosa en la que dos enamorados que se han encontrado durante la noche tienen que separarse al romper el alba para evitar ser descubiertos» (Fuente Cornejo, 2001: 53-54). Si bien el alba cumple distintas funciones, la más generalizada es la que supone el momento de la despedida de los amantes. Con frecuencia, el tema del amanecer aparece acompañado del canto de las aves, en este caso tanto de la calandria como de la codorniz, que le avisa de que llega el momento de marchar. Se trata de un tema cuyo origen puede encontrarse en la literatura clásica (López Castro, 2001: 43-44), concretamente en Ovidio, y continúa en la lírica provenzal, en las jarchas (López Castro, 2001: 48) y en los cancioneros castellanos. Un tópico de «larga tradición culta y popular dentro de la lírica hispánica» (López Castro, 2001: 50) y se observan ecos, o directamente transposiciones, de estas canciones del alba en obras como *El libro de buen amor* o *La celestina*, lo que evidencia la amplia difusión y reelaboración del tema en el periodo, hasta pasar a la lírica culta.

³⁸ *lucero*: también llamado lucero del alba o de la mañana, se refiere al planeta Venus, que es visible en el cielo unas horas antes de la salida del Sol. En estos versos, los personajes emplean toda una serie de referencias celestes para constatar el paso de las horas durante la noche, pues previamente Fernando se ha referido a la posición del carro u Osa Mayor para calcular cuándo se acerca el amanecer y ahora es Fernando quien se refiere a la posición de Venus para avisar de que va a amanecer, apoyándose, además, en el canto de las aves para confirmar que pronto será de día.

³⁹ *cas*: abreviatura de casa.

⁴⁰ *vete, mi amor, que amanece*: este verso en concreto, recuerda a un conocido villancico perteneciente al motivo del alba, tratado en la nota al verso 1556, que reza «ya cantan los gallos, buen amor, y vete, cata que amanece». Señala Fuente Cornejo (2001: 55), al que remito para un mayor análisis sobre el tema y sus ejemplos, que, en las diferentes variantes del esquema general, suelen ir unidos tanto el motivo del canto de las aves, como la súplica (vete) de uno de los amantes. Entre los versos 1555 y 1565 observamos que el criado Fernando va preparando el terreno a la canción que terminará con el «vete, mi amor, que amanece» por parte de Fenisa, de modo que nos encontraríamos ante una singular canción del alba a dos voces en la que uno de los participantes no es el enamorado sino su ayudante, que avisa también al galán de la cercanía del amanecer y, por tanto, de la despedida.

⁴¹ *A mí me quisiera dar*: en la época era costumbre en los amantes el entregarse pequeños objetos o prendas como cintas o listones como símbolo de su amor. Es destacable cómo en estos versos Fenisa muestra su deseo erótico e iniciativa amorosa sin ambages, al igual que se observa unos versos antes (vv.1538-1539).

Jornada II

HERNANDO Dile, señor, que concluya.

FENISA Truécame esa cinta.

Echa un listón.

LUCINDO ¿A qué? 1570

FENISA ¡A deseos!

HERNANDO Bueno está.

LUCINDO Todos los tienes allá.

FENISA Adiós.

Vase.*

LUCINDO ¿Fuese?

HERNANDO Ya se fue.

LUCINDO ¡Gran ventura!

HERNANDO Di que estás
enamorado.

LUCINDO ¿Pues no? 1575

HERNANDO ¿Y Gerarda?

LUCINDO Ya pasó.

HERNANDO ¿Cómo?

LUCINDO Lo que oyendo estás.
Es bella, es noble, es gallarda.

HERNANDO ¡Brava cólera española!

LUCINDO Más precio esta cinta sola 1580
que mil almas de Gerarda.

* Acotación. P3 omite esta acotación. MP *Vase*. Sigo la enmienda de MP ya que mejora la comprensión de la escena.

Vanse.

Salen DORISTEO y GERARDA.

DORISTEO	¿Para qué es tanto desdén, sino decirme verdad? Hombre soy, y hombre de bien, háblame con libertad:	1585
	¿quieres a Lucindo bien?	
GERARDA	Pensé que no le quería, y anoche...	
DORISTEO	Pasa adelante.	
GERARDA	Quiso la desdicha mía que fuese un desdén bastante a encender nieve tan fría.	1590
	¿No viste aquella mujer que se sentó junto a mí?	
DORISTEO	Lucindo debió de ser el que la trujo.	
GERARDA	Es así.	1595
DORISTEO	Eso me basta saber. ¡Ay, Gerarda, cuánto pueden unos celos!	
GERARDA	¡Muerta estoy! En fuerza al amor exceden. No hay desdén, mi fe te doy, de que triunfando no queden.	1600
	Estudiado parecía lo que Lucindo decía,	

- y lo que ella preguntaba.
 Supe al fin que se llamaba, 1605
 esta dama, Estefanía.
 Y que es mujer principal,
 que un criado, a un rayo igual,
 vino a decir que en su casa
 la echaron menos.
- DORISTEO ¡Que pasa 1610
 por mi una desdicha igual!
 Pero es dicha: ¿cómo dices
 que esa dama se llamaba?
- GERARDA ¿Hay de qué te escandalices*?
 DORISTEO Pensando en el nombre estaba 1615
 de esa mujer que maldices.
- GERARDA Estefanía decía.
 DORISTEO ¿Estefanía?
- GERARDA Esto pasa.
 DORISTEO ¡Buena venganza sería,
 si porque he entrado en su casa, 1620
 diese Lucindo en la mía!
- GERARDA ¿Cómo?
- DORISTEO Una hermana que tengo*
 Estefanía se llama* .
- GERARDA Ella es.
 DORISTEO ¿Cómo detengo
 la defensa de mi fama 1625
 y del traidor no me vengo?

* v.1614. P3 *escandalizas*. MP *escandalices*. Acepto la lectura de MP que restituye la rima de la quintilla.

* v.1622. P3 *Una hermana que tengo*. MP *una hermana tengo*.

* v.1623. P3 *Estefanía se llama*. MP *que Estefanía se llama*.

- GERARDA Él la sirve, porque un día
dijo que se vengaría
de este agravio.
- DORISTEO Y lo cumplió,
porque anoche me contó 1630
que fue al Prado Estefanía.
 Alto, mi honor es perdido.
Vete en buena hora, Gerarda.
- GERARDA Más que quisiera he sabido.
- DORISTEO Que si mi deshonra aguarda, 1635
hoy ha de ser su marido.
- GERARDA ¡Su marido! Mayor daño
es el que me viene agora.
- DORISTEO ¿Pues hay otro desengaño?
- GERARDA ¡Bien vivirá quien le adora, 1640
si le casas!
- DORISTEO (¡Caso extraño!) [Aparte.]
 Pues ¿puede ser de otra suerte?
- GERARDA Dame primero la muerte.
- DORISTEO Vete de aquí.
- GERARDA ¡Nunca hablara!
- DORISTEO ¿Con mi hermana? ¿Quién pensara 1645
una venganza tan fuerte?
 Buscar a Finardo quiero
para que a Lucindo saque
donde, pues es caballero,
o saquemos el acero, 1650

o casándose me aplaque⁴².

Hoy muere si no se casa.

¡Oh vil hermana! ¿Esto pasa?

Mas, justa ley me condena,

que no anda bien en la ajena,

1655

quien ha de guardar su casa.

Vanse.

*Salen*⁴³ *BELISA, el capitán, FENISA y FULMINATO, criado.**

FENISA Hacedme aqueste placer,

para mayor regocijo:

que vea yo vuestro hijo,

pues su madre vengo a ser.

1660

CAPITÁN Digo que tenéis razón.

FENISA Pues todo queda tan llano,

venga a besarme la mano

y a tomar mi bendición.

BELISA Ya sois dueño de esta casa,

1665

venga vuestro hijo acá.

CAPITÁN Digo que a veros vendrá,

que ya sabe lo que pasa.

¡Fulminato!

FULMINATO ¿Señor?

⁴² *O saquemos el acero, o casándose me aplaque*: estos dos versos resumen las posibilidades que generalmente se daban ante un caso de honra: o el enfrentamiento en duelo de aquel que ha sido agraviado, padre o hermano de la dama, contra quien ha cometido la ofensa, o el concierto de una boda entre el galán y la dama que resuelva la afrenta en una solución menos sangrienta. Un ejemplo lo encontramos en la comedia *Más pueden celos que amor*.

⁴³ Una sala en casa de Belisa.

* Acotación: P3 *Salen Belisa, el capitán, Fenisa y Fulminato, criado*. MP *Salen Belisa, el capitán, Fenisa y Fulminato*.

CAPITÁN	Corre,	
	llama al alférez mi hijo.	1670
FULMINATO	Voy.	
	Vase.	
FENISA	(Que le llamasen dijo. Todo el cielo me socorre. Hoy te verán estos ojos en esta casa, mi bien.)	[Aparte.]
CAPITÁN	(Aunque le muestre desdén, me ha dado en llamarle enojos. Es galán, mozo, y discreto, y dirá acaso entre sí que no le caso, y que a mí me caso viejo, en efeto.	[Aparte.] 1675
	¿Quién duda que le parezca mejor*, y que le dé pena** ver que* mi edad le condena donde sin gusto perezca*?	
	Fuera de eso, es mal consejo que venir aquí le mande, que a vista de un hijo grande, parece un hombre más* viejo.	1680 1685

* v.1682. P3 mejor. MP mejor, mejor.

** v.1682. P3 despena. MP despena. Hartzenbusch corrigió a “dé pena”, lectura que aceptamos porque mejora el sentido del fragmento que, igualmente, resulta un tanto oscuro.

* v.1683. P3 que a mi edad. MP que mi edad. Sigo la lectura de MP por restablecer el sentido del verso. Hartzenbusch propone otra solución que me parece menos adecuada: ver que a mi se condena.

* v.1684. P3 parezca. MP parezca. Corregimos a perezca, pues la repetición no parece hacer sentido.

* v.1687. P3 más. MP mal.

Ya comienzo a estar celoso,
no entrará otra vez acá.) 1690

Salen FULMINATO y LUCINDO.

FULMINATO Aquí el alférez está.

LUCINDO (¡Cielos, que fui tan dichoso! [Aparte.]

Aquí mis ojos están.)

¿Señor?

CAPITÁN (De enojo estoy lleno.) [Aparte.]

Para danzar eras bueno. 1695

LUCINDO ¿Cómo?

CAPITÁN Eres cierto, y galán.

LUCINDO ¿No me mandaste venir?

CAPITÁN Besa la mano a tu madre.

LUCINDO Yo voy.

CAPITÁN ¡Qué presto!

LUCINDO Mi padre...

FENISA (Ya me comienzo a reír.) [Aparte.] 1700

LUCINDO Como a madre que sois mía
me manda ¡oh, bien soberano!
que os bese esa hermosa mano.

CAPITÁN ¡Qué superflua cortesía!

La mano basta decir, 1705

¿para qué es decir hermosa?

LUCINDO Quiere mi boca dichosa
este epíteto añadir.

FENISA Hablan así los discretos.

BELISA ¿De eso recibís disgusto? 1710

- CAPITÁN ¡Levántate!, que no gusto,
 que beses con epítetos.
- BELISA Dejalde, no seáis* extraño,
 bese la mano a su madre.
- LUCINDO Señor, siendo vos mi padre, 1715
 no resulta en vuestro daño.
- CAPITÁN No me llames padre aquí.
- LUCINDO Llamo madre a una señora
 tan moza y, ¡a vos agora,
 os pesa que os llame ansí! 1720
- CAPITÁN A donde la edad no sobre,
 padre dulces letras son,
 más a un viejo no es razón,
 no siendo ermitaño o pobre.
 Acaba, besa la mano. 1725
- FENISA (¡Que me veo en tanto bien!) [Aparte.]
- LUCINDO Dadme esa mano, por quien
 de mano esta suerte gano.
 (Ten, mi vida, ese papel.) [Aparte a Fenisa.]
- Métele un papel en la mano.*
- FENISA (Ya le tengo.) [Aparte.]
- LUCINDO Y dadme aquí 1730
 vuestra bendición, que en mí
 tendréis un hijo fiel.
- CAPITÁN ¡Hijo fiel! Mas ¿qué quiere,
 comprar algún regimiento?

* v.1713. P3 *seáis*. MP *seas*.

LUCINDO (¡Qué gloria en los labios siento!) [Aparte.] 1735

Bendígale.

FENISA Dios te bendiga y prospere.
Dios te dé mujer que sea
tal como la has menester.
En efecto, venga a ser
como tu madre desea. 1740

Dios te dé lo que a este punto
tienes en el* corazón.
Quien te da su bendición,
todo el bien te diera junto.

Dios te haga, y [a]sí* serás, 1745
tan obediente a mi gusto,
que jamás me des disgusto
y que a nadie quieras más.

Dios te haga tan modesto,
que queriendo estos envites, 1750
a tu señor padre quites

Señala en el pecho.

esta pesadumbre presto.

Y te dé tanto sentido,
en querer y obedecer,
que te pueda yo tener, 1755
como en lugar de marido.

CAPITÁN ¿Qué libro matrimonial

* v.1742. P3 *el*. MP *tu*.

* v.1745. P3 *sí*. MP *sí*. Enmiendo a lo que parece tener más sentido para el contexto.

- te enseñó esas bendiciones?
Acaba, abrevia razones.
- FENISA ¡Celos tienes!
- LUCINDO (¿Hay cosa igual?) [*Aparte.*] 1760
- FENISA Una palabra, madre de mis ojos.
- BELISA ¿Qué quieres?
- FENISA ¿Ves este papel?
- BELISA Sí, veo.
- FENISA Pues es memoria de vestidos míos,
que el capitán me ha dado. Yo quería
leerle, y no quisiera que él lo viese, 1765
porque no me tuviese por tan loca
que pensase que estimo en más las galas
que no el marido. Por tu vida, madre,
que le entretengas.
- BELISA Que me place.
- FENISA (¡Ay, cielo! [*Aparte.*]
¡qué industria hallé para leer agora 1770
el papel que me dio Lucindo, al tiempo
que me besó la mano, por si es cosa
que importa darle luego la respuesta!)
- BELISA Escúchame a esta parte dos palabras. (*Al capitán*)*.
- Lee FENISA.*
- FENISA «Mi bien: mi padre tiene concertado, 1775
de celos de que has dicho que te quiero,

* v.1774. Ni P3, ni MP presentan acotación en este punto, sin embargo, incorporamos del mismo modo que Hartzenbusch la aclaración «(Al capitán)» para mejorar la comprensión del fragmento.

enviarme a Portugal⁴⁴. Remedía, amores,
esta locura, o cuéntame por muerto.

Esto escribí sabiendo que venía
a besarte la mano. A Dios te queda, 1780
y quiera el mismo que gozarte pueda».

(¿Hay desdicha semejante?, [Aparte.]
¿hay celos con tal locura?

Así Dios me dé ventura
que he de hablar[!]e aquí delante:) 1785

(Lucindo, el papel leí. [Aparte a Lucindo.]
No me haga el cielo este mal,
que vayas a Portugal,
ni que una hora estés sin mí.

Y si dicen que mejor 1790
vive en él su desvarío,
vive en mí, Lucindo mío,
que soy Portugal de amor.)

LUCINDO (¡Ay, Dios*! ¿Quién pudiera hablarte?,
¿quién abrazarte pudiera?) 1795

FENISA (Yo sabré hacer de manera
que me abrace.)

LUCINDO (¿En qué parte?)

FENISA (Fingir quiero que caí.)

⁴⁴ *Portugal*: señala Tejeiro Fuentes (2006) en su estudio «Portugal en la vida y obra de Cervantes» que el personaje del portugués solía aparecer en la literatura de este escritor desde dos puntos de vista diferenciados que coinciden con los que observamos en estos versos. El primer de ellos, el de los vaivenes políticos y la relación entre España y Portugal. El segundo, por la fama de enamoradizos y galantes de los portugueses (Tejeiro Fuentes, 2006: 693-694), apoyada en la sonora melosidad de su lengua. Seguramente el tópico del portugués seductor o seducido fuera sobradamente conocido, pues entre las obras de Lope encontramos una titulada *El más galán portugués* (1610-1612). Además, desde Felipe I, los reyes de España lo eran también de Portugal por lo que no era de extrañar que tuvieran soldados desplegados en esta zona.

* v.1794. P3 *A Dios*. MP *Ay Dios*, lectura que escojo como correcta.

	Tú me irás a levantar y me podrás abrazar.)	1800
LUCINDO	(Tropieza.)	
<i>Caiga.</i>		
FENISA	Caigo, ¡ay de mí!	
<i>Abrázanse.</i>		
CAPITÁN	¿Qué es aquesto?	
LUCINDO	Tropezó mi señora madre aquí. Y yo levántola así.	
CAPITÁN	Y levántola así yo.	1805
	¡Salte de aquí noramala ⁴⁵ !	
LUCINDO	Pues cayendo ¿es cortesía?	
BELISA	¿Haste hecho mal, hija mía?	
CAPITÁN	Despeja luego la sala.	
LUCINDO	Yo me iré.	
CAPITÁN	Vete al momento.	1810
LUCINDO	¿Así me arrojas?	
CAPITÁN	¡Camina!	
LUCINDO	¡Ay, mi Fenisa divina! <i>[Aparte.]</i> ¡Ay, divino entendimiento! ¡Ay, discreción extremada!	
	Por vos se puede entender lo que puede una mujer	1815

⁴⁵ *noramala*: contracción de enhoramala o en hora mala. Es expresión de desprecio o enfado.

discreta y enamorada.)

Vase.

FENISA No tengo mal ninguno, por tu vida.

CAPITÁN Así lo creo yo.

FENISA ¿Fuese mi hijo?

CAPITÁN Tu hijo se fue ya.

FENISA Mil males tengo. 1820

BELISA ¿Quieres verle? ¡Hola, Beatriz⁴⁶, de presto!

FENISA No quiero, por tu vida.

CAPITÁN Aquel grosero

debió de daros causa a la caída.

No ha de estar en mi casa un punto solo,
ni entrar en esta * mientras tengo vida. 1825

BELISA ¡Qué poco amor tenéis a vuestro hijo!

Que os prometo que es gentil mancebo,

y que le miro yo con tales ojos,

que si en mis mocedades me cogiera

holgara por tenerle de marido. 1830

FENISA (Asite la ocasión por el copete⁴⁷). [Aparte.]

CAPITÁN ¿Este loco os agrada?

FENISA Escucha, madre.

BELISA Como sois capitán, la casa es guerra.

⁴⁶ *Beatriz*: Belisa llama a una criada que no tiene más papel en la comedia. Tan solo se nombra en dos ocasiones, en esta y más adelante menciona Hernando que va a hablarla y que es «dama encubierta» (v. 2942).

* v.1825. P3 *esta*. MP *ella*.

⁴⁷ *Asite la ocasión por el copete*: «aprovecharse y valerse de ella en oportunidad y tiempo, sin malograrla» (*Autoridades*). Fenisa aprovecha la ocasión para organizar un nuevo enredo, fingiendo ante Belisa que Lucindo le envía papeles en que pide casarse con su madre.

Todo es excusa⁴⁸.

CAPITÁN

Tal me la dan celos.

FENISA

(El papel que te dije no es vestidos, [*Aparte a Belisa.*] 1835
ni me le dio Bernardo).

BELISA

¿Qué me cuentas?

FENISA

Lucindo me le dio.

BELISA

Pues, ¿qué te escribe?

FENISA

Una cosa que a risa ha de moverte⁴⁹.

BELISA

No me tengas suspensa.

FENISA

Al fin, me dice
que se quiere casar.

BELISA

¿Con quién?

FENISA

Contigo. 1840

BELISA

¿Conmigo? ¡Qué me cuentas*!

FENISA

Lo que pasa.
Dice que le pareces en extremo,
y que esa gravedad, esa cordura,
le agrada más que yo a su padre agrado.
Dice más: que con este casamiento 1845
se juntan las haciendas, de manera
que los hijos de entrambos quedan ricos.
Si supieras leer, mil cosas vieras,
mas dice que le pidas que no trate
enviarle a Portugal, que antes le mate. 1850

BELISA

¿Qué es ir a Portugal? Hija, las hijas
cuerdas y honradas todo el gusto suyo

⁴⁸ *Todo es excusa*: para la furia y la batalla, obviamente. Belisa recrimina al capitán su actitud recelosa, que le lleva a desconfiar de toda la casa ya que no se fía de su hijo, Lucindo.

⁴⁹ *moverte*: «causar u ocasionar. En este sentido se usa con la partícula A» (*Autoridades*).

* v.1841. P3 *cuentas*. MP *dices*.

- ponen en solo dársele a sus padres.
Ya sabes que soy moza⁵⁰ y que en efecto
estaré más honrada con marido, 1855
y marido que así te logres, hija,
que me lleva los ojos en mirándole.
¡Qué cortés, qué galán! ¡Qué lindo talle!
- FENISA Si eso pasa, ¿qué hará quien andar puede?
- BELISA ¿Qué dices?
- FENISA Que le estorbes la partida. 1860
- BELISA ¡Partida!, ¿qué partida? Haz que esta noche
me venga hablar Lucindo de secreto.
- FENISA Vete, y déjame hablar con mi marido.
- BELISA (Que me cogió a descuido, más no importa, [Aparte.]
ponerme quiero menos largas tocas. 1865
Consultaré el espejo. ¡Ay, mi Lucindo,
si tú me quieres, cuanto soy te rindo!)
- Vase.*
- CAPITÁN Milagro, Fenisa, fue,
dejarnos solos Belisa.
Y pues que nadie nos ve, 1870
dame, gallarda Fenisa,
tus manos.
- FENISA ¡Bien por mi fe!
Mucho os preciáis* de galán.

⁵⁰ *moza*: joven. Significa también «el que está por casar, aunque tenga mucha edad» (*Autoridades*). Ironía acerca de la condición de la madre, pues tanto Bernardo como Belisa acaban siendo ridículos por no aceptar su edad y pretender ambos un matrimonio con dos jóvenes. Lope acentúa la situación poniendo en boca de sus personajes este tipo de afirmaciones.

* v.1873. P3 *preciáis*. MP *precias*.

CAPITÁN	Si celos enojo* dan, dame la mano de amigos.	1875
FENISA	No me atrevo sin testigos.	
CAPITÁN	Presentes, señora, están celos, amor y deseo.	
FENISA	Con justos celos, señor, de vuestro Lucindo os veo.	1880
CAPITÁN	¿Prosigue en tenerte* amor?	
FENISA	¡Y aún me cansa!	
CAPITÁN	Yo lo creo.	
FENISA	Anoche sentí ruido a la reja, y diome un miedo que me privó del sentido.	1885
	Levántome como puedo, sin luz no acierto el vestido, topo* el manteo ⁵¹ en efeto, salgo a la reja y en ella...	
	¿De qué estás tan inquieto?	1890
CAPITÁN	Es cólera, esposa bella, de ese rapaz indiscreto.	
FENISA	Y entre la reja y ventana hallo en lo hueco un papel.	
CAPITÁN	Eso ya es cosa inhumana, ¡hoy seré un león con él!	1895
FENISA	Ser padre os dará quartana ⁵² ,	

* v.1874. P3 *enojo*. MP *enojos*.

* v.1881. P3 *tenerte*. MP *entente*.

* v.1888. P3 *tipo*. MP *topo*, sigo esta lectura por ser la que mejor se ajusta al significado del pasaje.

⁵¹ *manteo*: «prenda de abrigo propia de las mujeres» (Madroñal, 2000: 277) sobre su evolución y forma remito a Bernís (1962: 96).

⁵² *cuartana*: calentura, es decir, los disgustos de ser padre lo van a enfermar.

sosegaos.

CAPITÁN ¡No puede ser!

Yo le tengo de buscar.

Vase.

FENISA ¡Qué bien le he dado a entender 1900

dónde el papel ha de hallar!

Que le quiero responder

 para que quede advertido,

que con mi madre he trazado

que diga que es su marido 1905

para que quede estorbado

el camino prevenido⁵³.

 Que mi madre hará por él

que se impida la tormenta

de esta partida cruel, 1910

porque si mi bien se ausenta,

todo se pierde con él.

Vase.

*Sale HERNANDO y LUCINDO*⁵⁴.

HERNANDO ¿Que todo eso ha pasado?

LUCINDO Si me vieras

de rodillas, Hernando, a mi Fenisa,

que era imagen bellísima dijeras. 1915

⁵³ *prevenido*: aquí equivale a dispuesto o trazado previamente.

⁵⁴ La acción vuelve, de nuevo, a la calle.

- HERNANDO No lo dudes, muriérame de risa.
- LUCINDO Si a Tántalo⁵⁵ en el agua consideras,
verás que ya le tengo por divisa,
porque si aquel ni fruta ni agua toca,
yo vi su boca y no llegué a su boca. 1920
- HERNANDO ¿No te bastó la mano?
- LUCINDO Templó el fuego
arrimando la nieve de su mano⁵⁶,
porque salió a la boca el alma luego,
hecha un volcán de amor, por agua en vano.
¿Qué me dirás cuando a la boca llego? 1925
- HERNANDO ¿Mordístela?
- LUCINDO No sé, ¿mármol indiano⁵⁷,
cristal de roca⁵⁸, quieres que mordiese?
¿No basta, si es de imagen, que le bese?⁵⁹

⁵⁵ *Tántalo*: considerado hijo de Zeus y de Pluto, fue rey de Frigia. Rico y querido por los dioses (Grimal, 1989: 491), es célebre en la mitología por haber sido castigado en los Infiernos tras revelar a los hombres los secretos de los Dioses según algunos autores. Para otros, el castigo pudo deberse bien al robo de la ambrosía o bebida de los dioses para ofrecerla a sus amigos mortales, bien por haber asesinado a su hijo para ofrendarlo como plato a los Dioses. También el castigo al que fue sometido presenta variantes, como que lo colocaron «bajo una enorme piedra siempre a punto de caer, pero que se mantenía en eterno equilibrio» (Grimal, 1989: 491). Sin embargo, Lucindo se refiere a la versión que recoge que fue condenado a padecer sed y hambre eternas. En esta variante, se narra que mantuvieron a Tántalo sumergido en agua hasta el cuello sin poder beber, ya que el líquido retrocedía en cuanto acercaba su boca. Del mismo modo, sobre su cabeza pendía una rama copada de frutos que nunca podía alcanzar para saciar su hambre. De ahí que en los versos siguientes compare el ansia por acercarse a Fenisa con «yo vi su boca y no llegué a su boca», pues Lucindo con la boca de Fenisa se siente como Tántalo al intentar alcanzar el fruto o la bebida que alivie su tormento.

⁵⁶ *la nieve de su mano*: es epíteto frecuente en la literatura de la época el de la mano blanca, directamente relacionado con el modelo de belleza barroco en que impera la blancura nívea en la piel de la mujer. De hecho, repite la calificación en el verso 1938.

⁵⁷ *mármol indiano*: es un tipo de mármol verde veteado.

⁵⁸ *cristal de roca*: Cuarzo cristalizado, incoloro y transparente.

⁵⁹ *¿No basta, si es de imagen, que le bese?*: imagen es «estatua, efigie o pintura de Cristo Señor nuestro, de María Santísima o los Santos» (*Autoridades*). La mano de Fenisa es comparada con la mano, antes descrita como blanca, hermosa y bella, de una representación de la Virgen, por lo que es digna de todo respeto, y del mismo modo que no se muerden los materiales preciosos como el cristal de roca o el mármol indiano, mucho menos una mano que es la de una *imagen*, que debe llevar a devoción.

HERNANDO ¡Tu padre!

LUCINDO Calla y déjale que pase.

Sale el CAPITÁN.

CAPITÁN ¡Qué cabizbajo en viéndome te pones! 1930
Como si no me vieses.

LUCINDO Si pensase
que contigo ese crédito tenía,
no a Portugal, ¡hasta el Japón me iría!

CAPITÁN Pues no te admires, que peor le tienes. 1935
¿No te avisé que es mi mujer Fenisa?

LUCINDO ¿No me mandaste tú que la besase
la mano*, como a madre? ¿Es por ventura
porque llamé su blanca mano hermosa?

CAPITÁN Hermosa entonces, y ahora hermosa y blanca, 1940
¡qué lindo bellacón te vas haciendo!

LUCINDO Cosas te enfadan de tan poco tomo⁶⁰,
que es ponerte a la sombra de un cabello⁶¹.
Válgame Dios, ¿en qué te ofendo tanto?

CAPITÁN ¿No es nada si Fenisa me ha contado 1945
que anoche hiciste en su ventana ruido,
y que entre el suelo de ella y de la reja
le pusiste un papel?

LUCINDO ¿Yo?

* v.1937. P3 *madre*. MP *mano*, sigo esta lección, que corrige el error evidente de P3.

⁶⁰ *tomo*: «metaphoricamente significa importancia, valor y estima» (*Autoridades*).

⁶¹ *ponerte a la sombra de un cabello*: Lucindo reprocha a su padre que las cosas que lo enfadan son tan pequeñas, de tan poca importancia, como la sombra que puede dar un cabello. Una locución similar que aparece en *Autoridades* es la de «asirse de un cabello» con el significado de «valerse de cualquiera pretexto, aunque sea muy leve, para ejecutar alguna cosa, o para solicitarla, desearla y apetecerla».

CAPITÁN	¡Tú, villano!	
LUCINDO	Pues di que te le dé. Que si mi letra tuviere ese papel...	
CAPITÁN	¡Detente un poco!	
	Que si es ajena mayor mal sería.	1950
LUCINDO	¿Hernando?	[<i>Aparte, a Hernando.</i>]
HERNANDO	¿Señor?	
LUCINDO	¿Oyes?	
HERNANDO	Ya lo entiendo, sin duda que papel quiere escribirte y que te avisa que a buscarle vayas entre la reja y la ventana.	
CAPITÁN	Escucha, que pasa alguna gente y no querría * se dijese en Madrid mi casamiento.	1955

Sale DORISTEO y FINARDO.

DORISTEO	Hablando está con su padre.	
FINARDO	Pues apártale, que importa.	
DORISTEO	Una palabra os quisiera.	
LUCINDO	Estoy con mi padre agora, pero sepamos lo que es buscarme con tanta cólera, que después habrá lugar de responderos a [solas]*.	
CAPITÁN	¿Qué quieren estos, Hernando?	1965

* v.1955. P3 y *no querría*. MP y yo *no intento*.

* v.1964. P3 *todo*. MP *ella*. Hartzbusch también enmienda, *solas*, lectura que aceptamos por ajustarse mejor a la rima.

Jornada II

HERNANDO Amigos son.
CAPITÁN Serán cosas
del juego.

HERNANDO Así lo sospecho.
CAPITÁN Nunca de él resultan pocas.
DORISTEO Sin tener obligación
ni conoceros, que sobra, 1970
para no guardar la cara
que un hidalgo no os conozca,
puse en Gerarda los ojos.

LUCINDO Si es esa la queja sola,
yo os doy desde aquí a Gerarda. 1975

DORISTEO No es esa.
LUCINDO Pues ¿cómo? ¿Hay otra?
DORISTEO Otra tan grande, que creo
que solo el verme reporta
aquí vuestro anciano padre.

LUCINDO Engaños son de esa loca. 1980
DORISTEO Vos, de picado de ver
que a vuestro amor me anteponga,
habéis pensado vengaros
quitándome a mí la honra.
Servido habéis a mi hermana, 1985
y ella mal sabia y bien moza
fue anoche con vos al Prado.

LUCINDO ¡Extraña invención de historia!
Ni conozco a vuestra hermana,
ni trato vuestra deshonra, 1990
ni sé, por Dios, vuestra casa.

FINARDO	La tercera es sospechosa. ¡Vive Dios, que os ha engañado!	
DORISTEO	¿Cómo engañado, si me nombra a Estefanía, mi hermana, de un indiano ⁶² muerto esposa?	1995
LUCINDO	¡Ya entiendo todo el engaño! La dama, señor, fue otra, con quien me pienso casar que porque aquesta celosa por el nombre no supiese quién era antes de las bodas, la puse el nombre primero que me vino a la memoria, que lo mismo fuera Inés, Francisca, Juana o Antonia ⁶³ . Esto es la verdad, por Dios.	2000 2005
DORISTEO	Pues siendo verdad notoria, para satisfacción mía,	

⁶² *indiano*: generalmente, indiano es como se conocía a quienes habían emigrado a América y habían retornado a España, generalmente ricos. Este tipo es un personaje bastante frecuente en la producción de Lope. Jaime Martínez Tolentino (2001) señala que aparece en más de cuarenta comedias del Fénix, en las que se puede observar, además, una evolución en la consideración de este personaje con el paso de los años según la evolución de la relación que el propio Lope mantenía con ellos. Para este autor, el tipo social del indiano se hizo conocido gracias, sobre todo, al teatro, siendo Lope de Vega su introductor como tipo dramático. De la relación de Lope con los indianos sabemos que uno de sus primeros acercamientos fue a través de Francisco Perrenot de Granvela, con quien compitió por Elena Osorio (Martínez Tolentino, 2001: 86). También el esposo de Micaela de Luján, el actor Diego Díaz mantuvo negocios con el Nuevo Mundo, y de hecho, murió en Perú (Rico García, 2014: 10). Durante el tiempo que convivió con *Lucinda*, Lope se instaló en Sevilla, ciudad portuaria a la que llegaban muchos indianos con los que tuvo la oportunidad de relacionarse favorablemente. Todas estas experiencias vitales se plasmarían en su producción en tanto en cuanto la representación del indiano tomaría un aire más o menos positivo dentro de las comedias. El estudioso constata que, además, se pasa de un personaje que solo aparece mencionado a tomar forma efectiva sobre las tablas (Martínez Tolentino, 2001: 86-87).

⁶³ *Francisca, Juana o Antonia*: nombres todos ellos bien conocidos por Lope, pues su madre fue Francisca Fernández, se casó con Juana de Guardo, con quien tuvo una hija que llamó Juana, y fue Antonia Clara el nombre de su hija con Marta de Nevares.

aunque decirlo vos sobra, 2010
holgaré que me digáis
el nombre de esa señora.

LUCINDO Porque habéis de ver muy presto
que conmigo se desposa,
Fenisa, señor, se llama. 2015
Esta quiero, ella me adora,
la calle de los jardines
es la esfera donde posa,
y yo soy vecino suyo.
Recelo mi padre toma 2020
y yo querría dejarle.
Dadme licencia.

DORISTEO Estas cosas
hace el honor. Perdonad.
Mil años gocéis la novia.

Váyase LUCINDO.

CAPITÁN ¿Dónde va aquel?
HERNANDO No sé.
CAPITÁN ¿Si es desafío? 2025
HERNANDO Habla esos hombres.
CAPITÁN ¡Ah, señores! Creo,
si no me engaña de mi sangre el brío,
que de reñir los dos tenéis deseo.
Sabed que aquel hidalgo es hijo mío,
y pues va solo, y dos con armas veo, 2030
yo iré con él y dos a dos podremos

probar los corazones que tenemos.

Soldados fuimos ya los dos en Flandes,
fui capitán y él fue mi alférez: vamos.

FINARDO Los dos irán a que servir los mandes, 2035
que es bien que de soldados te sirvamos.
De hoy más serán, señor, amigos grandes,
que aunque por unos celos le buscamos,
él nos aseguró que no servía
la dama que este hidalgo presumía. 2040

Ya sabemos quién es a quién pasea,
y Fenisa nos dijo que se llama.

CAPITÁN ¿Cómo? ¡Fenisa!

FINARDO En fin, cómo desea
casarse, y que a esta sola adora y ama.

CAPITÁN Antes su muerte a vuestras plantas vea. 2045

DORISTEO ¿Mandaisnos otra cosa?

CAPITÁN Que esa dama
tengáis por mujer mía, que no suya.

DORISTEO ¡El cobarde mintió!

FINARDO La culpa es tuya.

DORISTEO ¡Vive el cielo, que sirve a Estefanía!

FINARDO Disimula y busquémosle.

DORISTEO El soldado 2050
se fue de aquí de pura cobardía.

FINARDO ¡Que este es hijo de un padre tan honrado!

Vanse los dos.

CAPITÁN ¡Que sirva este traidor la esposa mía,

- con quien casarme tengo concertado,
y que se alabe que ha de ser su esposa! 2055
- HERNANDO ¿Posible es que lo dijo? ¡Extraña cosa!
CAPITÁN ¡Alto! Ponle su ropa en la maleta.
No ha de quedar aquí ni solo un día.
¡Camine a Portugal!
- HERNANDO (No fue discreta [Aparte.]
la industria de Lucindo.)
- CAPITÁN ¿Hay tal* pofía? 2060
de noche por las rejas me* la inquieta.
Besó su mano y dijo: «madre mía».
Y quizá dijo «esposa» entre los labios.
No se pueden sufrir tantos agravios.
Notifícale luego la partida: 2065
¡cálzate botas!
- HERNANDO Cásate* primero.
CAPITÁN No quiero dar lugar a que lo impida,
que sirva al rey, y no a Fenisa, quiero.
No ha de entrar en Madrid más en mi vida.
- HERNANDO Que templarás aqueste enojo espero. 2070
CAPITÁN Darete, vive Dios, con la de Juanes⁶⁴,

* v.2060. P3 *tal*. MP *tan*.

* v.2061. P3 *rejas la inquieta*. MP *rejas me la inquieta*, sigo esta lección por razones métricas.

* v.2066. P3 *cátate*. MP *cásate*, acepto esta lectura por ser la correcta.

⁶⁴ *con la de juanes*: es, en lenguaje de germanía, una expresión que se refiere a la espada. Esta locución tendría su origen en la costumbre de un famoso maestro espadero de grabar en las espadas elaboradas en su taller la frase *Joanes me fecit*. Señala Chamorro en su *Tesoro de Villanos* que: «[a]sí se decía a la espada porque estaba en ella grabada el nombre de la persona, y Juan [...] era frente entre los rústicos. También fue un espadero Toledano Juan o Juanes de la Horta y además en Sevilla existía otro famoso espadero Juanes» (Chamorro, 2002: 518). Alonso Hernández (1976: 458) remite al estudio introductorio de *La pícaro Justina* a cargo de Julio Puyol y Alonso, en el que este autor, anota «[l]o difícil es saber quién fue el *Ioanes* que hizo famoso su nombre en la marca mencionada, porque según vemos en la obra titulada *Espadas históricas* [...] figuran once de estos, sevillanos, que llevaron el nombre de Juan, en el siglo XV, ocho en el XVI y uno en el XVII» (López de Úbeda, 1912: 266). Señala cifras parecidas en Granada e incluso

¡oh, qué lindo soy yo, para* truhanes!

la presencia de uno en Valladolid. Sin embargo, apunta a que es posible que «el espadero en cuestión fuese un *Joanes*, llamado *el viejo*, que en el siglo XVI tuvo fábricas en Toledo y Valencia» (López de Úbeda, 1912: 266). Sera quien fuere, el caso es que encontramos referencias claras a esta inscripción en distintas obras de la literatura como, por ejemplo, en un soneto de Lope, *A un secreto muy secreto*, en que, describiendo este secreto lo califica del siguiente modo: «Por Dios que es hoja de me fecit Joanes» (Vega, 2003).

* v.2072. P3 *pare*. MP *para*, sigo esta lección que corrige el error de P3.

JORNADA TERCERA

Salen¹ LUCINDO y HERNANDO. LUCINDO con capa con oro y plumas².

LUCINDO ¿Que mi padre les contó,
 que era su esposa y no mía?

HERNANDO ¿Que siendo yo Estefanía 2075
 ande en estos cuentos yo?

LUCINDO El nombre ha dado a entender,
 que es su hermana, a Doristeo.

HERNANDO Tan ciego a tu padre veo,
 que te ha de echar a perder. 2080
 Pienso que van a buscarte,
 que de Fenisa el amor
 dirán que ha sido* temor
 y término de escaparte
 ¿para qué se lo decías? 2085

LUCINDO Para asegurar un hombre,
 no entendiendo que aquel* nombre
 se le acordara en sus días.

HERNANDO ¿Piensas ir a Portugal?

LUCINDO ¿Cómo, si mi bien me avisa 2090
 de que su madre Belisa
 ha de remediar mi mal?

HERNANDO ¿Fuiste a la reja?

LUCINDO Pues, ¿no?

¹ La acción comienza en la calle de los Jardines.

² Acotación. P3 *Salen Lucindo y Hernando, Lucindo con capa con oro y plumas. MP Salen Hernando y Lucindo con capa de galón de oro y sombrero de plumas.*

* v.2083. P3 *ha sido. MP asido.*

* v.2087. P3 *aque. MP aque.*

HERNANDO	Y ¿hallaste el papel?	
LUCINDO	Estaba	
	donde a mi padre avisaba	2095
	cuando a mi padre engañó.	
	Hallele, al fin, en la reja,	
	leíle, y dice que luego	
	me finja de amores ciego	
	de su madre.	
HERNANDO	¿De la vieja?	2100
LUCINDO	De la misma.	
HERNANDO	¡Extraño caso!	
LUCINDO	Pues más me ha mandado hacer.	
HERNANDO	¿Y es?	
LUCINDO	Pedirle por mujer.	
HERNANDO	¿Por mujer?	
LUCINDO	Habla más paso ³ ,	
	que ha de salir al balcón,	2105
	y acaso te puede oír.	
HERNANDO	Solo pudiera impedir	
	tu partida esta invención.	
	¡Discreta mujer!	
LUCINDO	¡Notable!	
HERNANDO	¿Y piensas con ella hablar?	2110
LUCINDO	Tú has de estar en mi lugar,	
	para que contigo hable.	
	Fíngete Lucindo, y yo,	
	mientras hablas a Belisa,	
	estaré con mi Fenisa,	2115

³ *habla más paso*: equivale a hablar quedo o bajo.

que así el papel me avisó.

HERNANDO ¿Qué hablaré?

LUCINDO Cosas de amor.

HERNANDO Mucho sabe esta doncella,
mil veces pienso si es ella...

LUCINDO ¿Quién?

HERNANDO La doncella⁴ Teodor*.2120

LUCINDO Hoy quiero probar tu seso,
veamos cómo requiebras
esta vieja.

HERNANDO Hoy me celebras
por único.

LUCINDO Yo confieso*
que por inferior me nombre2125
a tu ingenio, si la engañas.

⁴ *La doncella Teodor*: la docella Teodor es la protagonista de la *Historia de la doncella Teodor*, una historia escrita en castellano en la época de Sancho IV, dentro del género de prosa sapiencial y ejemplar. De ella se conservan cinco códices del siglo XV, cuatro de los cuales la incluyen como capítulo del tratado *Bocados de oro o Bonium*. La pluralidad de los códices manuscritos y la difusión, así como las trece ediciones sucesivas, desde la de 1488 hasta la de 1628, de la historia por medio de la literatura de cordel, dan muestra de su popularidad en los siglos XV y XVI. Narra la historia de una esclava que había sido instruida en toda clase de conocimientos. Su señor, un mercader que se arruina, decide de acuerdo con ella venderla al rey como mujer sabia. El rey, para comprobar que es tal, la someterá a diferentes pruebas intelectuales por parte de sabios de la corte, siendo esta capaz de solventar todos los acertijos y preguntas con éxito. Así, no solo logra conseguir el dinero que su señor necesita, sino que, además, el rey la deja en libertad para que se case con él. La historia tiene origen árabe, pues se conservan dos manuscritos arábigo-españoles que la transmiten, y algunos autores la señalan en relación con *Las mil y una noches*, en concreto con la historia de *La esclava Tawaddud*, con la que la relacionó Menéndez Pelayo. Hernando compara aquí la sabiduría y buena disposición de Fenisa para resolver problemas y crear enredos con la inteligencia de Teodor. La historia llega al XVII al ser evocada en *La pícara Justina*, de Francisco López de Úbeda, o por Tirso de Molina en *Los cigarales de Toledo*. Parece ser que Lope sentía cierta fascinación por esta historia, o bien conocía el interés del público por ella, pues, en una fecha no muy lejana a *La discreta enamorada* escribiría una comedia titulada *La doncella Teodor* que tiene por protagonista a una doncella sapientísima y que recrea esta historia. Se conserva un manuscrito autógrafa de esta obra, datado entre 1608 y 1610.

* v.2120. P3 *Teodora*. MP *Teodor*, esta lección se ajusta mejor a la rima de la redondilla además de ser el nombre real del personaje al que hace referencia.

* v.2123-2124. En esta secuencia de versos partidos seguimos el orden propuesto por MP, pues en P3 es incorrecta tanto para la rima como para la métrica:

esta vieja.

HER. Hoy me celebras por único.

LUC. Yo confieso.

- HERNANDO Mis telas son telarañas,
¿qué importa ser gentilhomme
si faltan galas?
- LUCINDO Pues, ¿bien?
- HERNANDO Dame esa capa con oro. 2130
- LUCINDO Dírate, Hernando, un tesoro.
Toma el sombrero también.
- HERNANDO Tú podrás ponerte el mío.
- LUCINDO A fe que quedo galán.
- HERNANDO ¡Ah, Lucindo, cómo dan 2135
los vestidos talle y brío!
- LUCINDO ¡Quedo! Al balcón han salido.

Sal[gl]a Fenisa, y Belisa en alto *.

- BELISA Dame, Fenisa, lugar,
que quiero* a Lucindo hablar.
- FENISA ¿De qué sabes que ha venido? 2140
- BELISA Veo dos hombres parados
mirando nuestro balcón.
- FENISA Bien conoces. Ellos son,
que hacen señas embozados.
Voyme y Dios te dé ventura, 2145
mas dame licencia un poco
de hablar a Hernando.
- BELISA Es un loco.
- FENISA Agrádame su locura,

* Acotación: P3 *Sala Fenisa, y Belisa en alto*. MP *Salen Fenisa y Belisa al balcón*.

* v.2138. P3 *quiero*. MP *quiere*.

y téngole que decir
un recado al capitán. 2150

BELISA Ve a esotra reja.

HERNANDO Ya están
donde nos pueden oír.

LUCINDO Fenisa se fue de allí.

HERNANDO Su madre la despidió.

BELISA ¿Sois Lucindo?

HERNANDO ¡No soy yo 2155
después que vives* en mí!
Pero soy el que os adora
con el alma que le dais,
pues mi humildad levantáis
a vuestro valor, señora. 2160
(¿No va bueno?) [Aparte a Lucindo.]

LUCINDO (¡Pesia tal,
que hablas con gran discreción!)

HERNANDO (Estoy hecho un Cicerón.)

BELISA Puesto⁵ que parece mal,
Lucindo, que una mujer, 2165
que en fin de Fenisa es madre,
la case con vuestro padre
y a vos os venga a querer,
que en efecto sois su hijo,
llegado a que me queráis* 2170
yo confieso que me dais
un juvenil regocijo.

* v.2156. P3 *vives*. MP *vivís*.

⁵ *Puesto*: aquí se emplea con valor adversativo, equivalente a aunque.

* v.2170. P3 *queráis*. MP *queráis*, sigo está lección por cuestiones de rima.

¿Es posible que os agrado
y que os parezco tan bien*?

*FENISA en otra ventana al otro lado del teatro**.

FENISA	¡Ce, Lucindo!	
LUCINDO	¿Quién es?	
FENISA	Quien	2175
	el alma y vida te ha dado.	
	Llega mientras entretiene	
	a la loca de mi madre	
	tu criado.	
HERNANDO	Si mi padre,	
	como viejo a querer viene	2180
	la tierna edad de Fenisa,	
	yo, como mozo, os adoro	
	por ese grave decoro.	
FENISA	Muriéndome estoy de risa.	
HERNANDO	Estas* tocas reverendas ⁶ ,	2185
	ese estupendo monjil ⁷ ,	
	ese pecho varonil,	
	testigo de tantas prendas.	

* v.2174. P3 *también*. MP *también*. Corregimos a *tan bien* siguiendo la enmienda de Hartzenbusch, que mejora el sentido del verso.

* Acotación: P3 *Fenisa en otra ventana al otro lado del teatro*. MP *Fenisa al otro lado en otra reja*.

* v.2185. P3 *estas*. MP *esas*.

⁶ *esas tocas reverendas*: la *toca*, definida en una nota anterior, era también una prenda propia de las viudas. Se inicia en este punto un divertido episodio por parte del criado Hernando, quien intentará conquistar a la viuda Belisa, concentrándose en aquello que podría seducirla mejor, y es la importancia que esta otorga a la honra y al decoro. A partir de aquí inicia la descripción de todas las prendas, propias de viuda (*toca*, *monjil*, *chapín enlutado*), que contribuyen a formar esa imagen decorosa.

⁷ *monjil*: Bernís (1962: 97) señala la evolución de la prenda desde el siglo XV. En el siglo XVII lo define como un vestido largo hasta los pies. Hasta el siglo XVI era un vestido más bien amplio. Es una prenda considerada como propia del luto y, por tanto, de las viudas.

Ese chapín enlutado,
que del pie los puntos sabe⁸, 2190
que pisa el suelo más grave
que un frisón⁹ recién herrado.
Esa bien compuesta voz,
ese olor, de amor espuela,
que es azúcar y canela 2195
de aquestas* tocas de arroz.
Esos antojos¹⁰ al lado
para encubrir los de enfrente,
ese manto en que consiente
ser el amor manteado. 2200
Esa encarnada nariz,
donde amor destila y saca
ámbar, mirra y tacamaca¹¹*,
más que el Arabia feliz.
En fin, tocas, pies, frisón, 2205
nariz, monjil, manto, antojos,
voz, chapín, son a mis ojos,

⁸ *que del pie los puntos sabe*: el pie tenía, en el Siglo de Oro, un fuerte componente erótico. Aurelio González (2003: 97) señala tanto el erotismo de la mano desnuda en *Las bizarrías de Belisa* como del pie desnudo de Casandra en *El castigo sin venganza*. Antonio Sánchez Jiménez (2015: 324), apunta cómo el pie desnudo, junto con la caballera suelta de la dama son motivos recurrentes en las referencias eróticas de la época. Aunque en este caso, nos encontramos con la paradoja de que Belisa no lleva el pie desnudo, sino que viste chapines, que son los que conocen la ansiada forma del pie. Puntos significa, además de las partes que conforman un todo, en los zapatos «las medidas que están rayadas en el marco, para determinar el tamaño que han de tener» (*Autoridades*).

⁹ *frisón*: tipo de caballo procedente de Frisia, fuerte, con los pies muy anchos y con muchas cernejas. El *Diccionario de Autoridades* señala que «por semejanza se llama todo lo que es grande, corpulento y que excede a la medida regular». Hernando alaba a Belisa su fuerza en el pisar, pero podría interpretarse también como una referencia a un andar pesado, poco ligero.

* v.2196. P3 *aquestas*. MP *aquesas*.

¹⁰ *antojos*: anteojos.

¹¹ *tacamaca*: resina olorosa que proviene del árbol del mismo nombre y que es originario de la India.

* v.2203. P3 *racamaca*. MP *tacamaca*, sigo esta lección, que corrige el error en P3.

	selvas ¹² de varia lición.	
LUCINDO	¿Escuchástelo?	
FENISA	Sospecho	
	que ha de entender el engaño.	2210
LUCINDO	En que yerre está mi daño, y en que acierte mi provecho, pero dime, prenda mía, ¿qué ha de ser de nuestro amor si de ti con tal rigor, este padre me desvía?	2215
	No te descuides, mi bien, que apresura mi partida.	
FENISA	No tengas pena, mi vida, ni esos miedos te la den, que mi madre loca y vana está por tu amor de modo que pondrá* remedio en todo.	2220
LUCINDO	Si, más la boda cercana me amenaza*, como ves, y si él se llega a casar ¿cómo podrás remediar mi ausencia, y muerte después? A la fe, que, aunque es tan cierto	2225

¹² *selvas de varia lición*: es notable el juego de parónimos entre silva y selva resulta muy significativo en el tono burlesco del gracioso. Lo que sirve para saber, la silva, aquí es transformado en lugar en que perderse (selva). Las silvas fueron colecciones de escritos de tipo enciclopédico sobre materias variadas sin un orden ni método concreto, similar a la estructura caótica de la enumeración de Hernando. Es la *Silva de varia lición* de Pedro Mexía la primera publicada en castellano en 1540 y este verso parece aludir dicho título, seguramente muy conocido para el público de la comedia.

* v.2223. P3 *pondrán*. MP *pondrá*, sigo esta lectura que corrige el error en P3.

* v.2225. P3 *amanaza*. MP *amenaza*, lectura que seguimos por corregir la vacilación vocálica en posición átona que se produce en P3.

- que eres discreta y sutil, 2230
que no halles modo entre mil
para dar la vida a un muerto.
- FENISA Si soy tuya, si nací
para ti sola, y si estoy
cierta que como yo soy 2235
tuya, tú lo eres de mí,
da traza cómo salgamos
de estos padres enemigos.
Hacienda tienes, y amigos,
adonde quisieres vamos. 2240
- Discreta y enamorada
me sueles, Lucindo, hacer,
mas ya solo quiero ser
mujer y determinada.
- LUCINDO Si tienes resolución 2245
de que te saque de aquí,
ánimo me sobra a mí
para igual ejecución.
- Esta noche gloria mía,
joyas y vestidos* coge, 2250
y aunque tu madre se enoje,
te sacaré a mediodía,
que no temo de mi padre
el mal que me pueda hacer.
- FENISA ¡Si voy a ser tu mujer, 2255
máteme después mi madre!
- BELISA ¿Que tiene determinado

* v.2250. P3 *vestidos*. MP *dineros*.

- enviarte a Portugal?
- HERNANDO No he visto locura igual
como en la que el viejo ha dado. 2260
- Dice que adoro a Fenisa,
que la sirvo y solícito,
que el sueño y quietud le quito,
y sigo en saliendo a misa,
y de celos me destierra. 2265
- BELISA Mi bien, y ¿queréis-la vos?
- HERNANDO ¡Yo a Fenisa! ¡Pliegue* a Dios
que aquí me trague la tierra,
que me maten seis villanos
en su heredad o su aldea, 2270
porque no hay muerte que sea
más infame que sus manos!
¡Pliegue* a Dios que un arcabuz,
probándole me traspase,
o que una espada me pase, 2275
desde la punta a la cruz¹³,
si en mi vida tuve intento,
de amalla ni pretendella,
ni jamás hablé con ella
de amor ni de casamiento!
- LUCINDO Muy bien lo puede jurar.
- BELISA Satisfecha estoy, mi bien.
- HERNANDO Dejando aquesto también,

* v.2267. P3 *pliegue*. MP *plegue*.

* v.2273. P3 *pliegue*. MP *plegue*.

¹³ *desde la punta a la cruz*: de abajo a arriba. Cruz vale aquí «la parte más alta del espinazo de los animales en derecho de los brazos» (*Autoridades*) ya que con los brazos extendido se toma forma de cruz.

	¿tienes algo que me dar?	
	Porque en dándome un enojo,	2285
	o en jurando alguna cosa,	
	me da una* hambre espantosa,	
	soy preñada con antojo.	
BELISA	¿Gana tienes de comer?	
HERNANDO	Rabio, por Dios.	
BELISA	Todo es malo	2290
	cuanto hay en casa, un regalo	
	mañana te quiero hacer.	
	¿Qué conserva comes bien?	
	Que soy en dulces notable,	
	de guindas ¹⁴ es razonable	2295
	y de perada ¹⁵ también.	
	Duraznos ¹⁶ es extremada.	
	¿Qué conserva haré?	
HERNANDO	Un menudo	
	con su perejil ¹⁷ , que dudo	
	que la haya tal bien lavada.	2300

* v.2287. P3 *una*. MP *un*.

¹⁴ *guinda*: «Fruta pequeña, de color carmesí, casi redonda, con hueso muy fuerte, y pezón delgado y largo» (*Autoridades*).

¹⁵ *perada*: conserva de peras.

¹⁶ *duraznos*: fruto de la familia del melocotón. En el *Arte de vizcocheria* de Francisco Martínez Montañón, que data de 1611, encontramos una receta para su preparación, lo que destaca, en primer lugar, que se trataba de un dulce conocido y, en segundo lugar, teniendo en cuenta que este libro de cocina proviene de las cocinas de palacio, que se trataría de una preparación bastante refinada y cara, pues el empleo del azúcar estaba restringido solo a aquellos que se lo pudieran permitir económicamente, quizás por esto Belisa califica esta conserva como extremada.

¹⁷ *un menudo con su perejil*: menudo equivale aquí, seguramente, a menudillos, a los intestinos del ave o «el vientre, manos y sangre de las reses que se matan» (*Autoridades*). Resulta curioso ver cómo, mientras Belisa se muestra como una experta en la elaboración de las conservas más dulces y selectas, Hernando, creando probablemente un efecto muy divertido por contraste, pide como capricho un alimento de más baja condición.

BELISA	¿De eso gustas? Pues hallaste*	
	la limpieza, la sazón	
	y el buen gusto.	
HERNANDO	Cosas son	
	en que el tuyo conformaste.	
	Envíamele mañana.	2305
LUCINDO	¿Hay villano tan grosero?	
BELISA	¡Qué menudo hacerte espero!	
HERNANDO	No será peor la gana.	
BELISA	¿Menudo comes?	
HERNANDO	No pudo	
	ponérseme* el gusto en duda**,	2310
	porque quien sirve a viuda	
	se obliga a comer menudo. ¹⁸	
LUCINDO	¡Gente pasa, ce!	
BELISA	¿Quién llama?	
HERNANDO	Hernandillo, mi criado,	
	que allá con Fenisa ha hablado.	2315
BELISA	¡Lindo pícaro!	
HERNANDO	De fama.	
	Díceme que pasa gente,	
	adiós.	
BELISA	Él, mi bien, os guarde.	

* v.2301. P3 *hallastes*. MP *hallaste*, en este caso seguimos esta lección

* v.2310. P3 *ponerse*. MP *ponérseme*, lección que sigo por completar silábicamente el verso para la redondilla.

** v.2310. P3 *dudar*. MP *duda*, sigo esta lección por cuestiones de rima.

¹⁸ *Porque quien sirve a viuda se obliga a comer menudo*: se inicia aquí un juego de dobles sentidos con la polisemia de menudo, con la que Hernando elabora, a lo largo de esta escena, una serie de chistes que tienen como base la comida, y, de este modo, justifica las palabras escogidas y la petición de un alimento como los menudillos casi como manjar. En este verso utiliza menudo como sinónimo de poco, pues aunque en ocasiones tenían potestad para administrar la herencia del marido, las viudas no siempre quedaban en una buena situación económica, por lo que, aquellos al cargo de una viuda seguramente no comerían demasiado.

- LUCINDO Pues pasa gente y es tarde,
adiós.
- FENISA ¡Ay mi gloria ausente! 2320
- [LUCINDO]* Qué bien que la has divertido.
- HERNANDO Famosamente la hablé.
- LUCINDO Ven tras mí. Pero ¿qué fue
aquello que le has pedido?
- HERNANDO Un menudo.
- LUCINDO ¿Y eso pudo 2325
pedir tu lengua, grosero?
- HERNANDO Tú negocias por entero,
yo negocio por menudo¹⁹.

Vanse.

*Salen*²⁰ *DORISTEO* y *GERARDA* *.

- GERARDA Sosiega el pecho, celoso,
que yo sabré si es verdad. 2330
- DORISTEO Sospecho que temeroso
de alguna temeridad,
a que obliga un caso honroso,
dijo que el nombre fingía,

* Este verso parece más adecuado en boca de Lucindo que de Fenisa, pues esta ya se ha despedido del galán y ahora este y el criado hablan entre ellos. Tanto en P3 como en MP aparece en la intervención anterior de Fenisa.

¹⁹ *Tú negocias por entero, yo negocio por menudo*: Retoma Hernando en este punto el juego iniciado con los significados de menudo unos versos antes. «Por entero» es, según *Autoridades*, «modo adverbial que vale lo mismo que entera y totalmente», mientras que, «por menudo», tiene entre sus significados el de «modo adverbial, que vale particularmente, con mucha distinción y menudencia», es decir, el criado elabora, por segunda vez, un ocurrente juego de palabras con el nombre de la comida por el que está negociando y, de paso, le atribuye la distinción e importancia que Lucindo le resta a su petición.

²⁰ La acción se traslada a una calle indefinida de Madrid.

* Acotación. P3 *Salen Doristeo y Gerarda*. MP *Vanse y sale Gerarda y Doristeo*.

	y fue a tienta Estefanía,	2335
	porque su padre, en mi daño, me dijo por desengaño cómo a Fenisa servía.	
GERARDA	El padre acaso pensó que a Fenisa amabas...	
DORISTEO	¿Yo?	2340
GERARDA	Y para en paz os poner, dijo que era su mujer.	
DORISTEO	No lo entiendo.	
GERARDA	¿Cómo no?	
	Si pensó que la cuestión era por Fenisa allí,	2345
	¿no fue sutil invención hacerla su mujer?	
DORISTEO	Sí, tienes, Gerarda, razón, pero mi celoso honor aún quiere de esto más prueba.	2350
GERARDA	También la pide mi amor.	
DORISTEO	Esta sospecha me lleva de un temor a otro mayor.	
GERARDA	¿Quieres que los dos sepamos si es verdad que ama a Fenisa?	2355
DORISTEO	Sí quiero.	
GERARDA	A su casa vamos.	
DORISTEO	¿Cuál ignorancia te avisa	

que si le quiere digamos?²¹

GERARDA ¿Digo* yo que sea así?

DORISTEO Pues ¿cómo?

GERARDA Yo entraré huyendo. 2360

DORISTEO ¿De quién has de huir?

GERARDA De ti.

Que eres mi esposo, diciendo,
sacarás la daga.

DORISTEO Bien.

GERARDA Pondranos en paz su gente,
quedareme allí tan bien* 2365

donde a Fenisa le cuente,
que quiero a Lucindo bien,
y que por él me matabas.

Que te llame y en secreto
te diga lo que dudabas. 2370

DORISTEO ¡Gentil industria! En efeto,
de mujer.

GERARDA ¿Su ingenio alabas?

DORISTEO ¡Oh, mujeres!

GERARDA Y españolas...

DORISTEO Camina.

GERARDA Si estamos solas,
ella dirá la verdad. 2375

DORISTEO Mujeres con voluntad
son como la mar con olas.

²¹ *¿Cuál ignorancia te avisa/ que si le quiere digamos?:* esta frase resulta oscura, no acertamos a tener claro su sentido y, sin embargo, los testimonios que manejamos la mantienen tal cual, ni si quiera Hartzzenbusch intentó remedar su significado.

* v.2359. P3 *digo*. MP *dígote*.

* v.2365. P3 *tan bien*. MP *también*.

Vanse.

*Salen el CAPITÁN, FENISA y BELISA*²².

CAPITÁN	Si supiera vuestro intento, no le echara de mi casa.	
BELISA	Yo os he dicho lo que pasa.	2380
CAPITÁN	Huélgome del casamiento, daros quiero el parabién.	
BELISA	Si mi bien camino va, el paramal ²³ me dará quien me ha dado el parabién.	2385
CAPITÁN	Si ya* estuviera avisado de que Lucindo os quería, (que en opinión le tenía de hombre menos asentado,) yo propio tratara aquí, Belisa, del casamiento. Que es dar a mi bien aumento, que nos troquemos ansí. Casado con quien es madre de mi bien, como confío de vos misma, el hijo mío vengo yo a tener por padre, y Fenisa, mi mujer y vuestra hija, tendrá	[<i>Aparte.</i>] 2390 2395

²² La acción finalizará en casa de Belisa.

²³ *paramal*: frente a la acción del capitán de dar el parabién, es decir las felicitaciones, a Belisa por querer casarse con Lucindo, esta, creyendo que el joven va camino de Portugal, piensa que este mismo que la felicita, le dará un gran disgusto.

* v.2386. P3 *ya*. MP *yo*.

	padre en Lucindo, y dará a todo el mundo placer la discreción del trocar las edades por los gustos ²⁴ .	2400
BELISA	Dado me habéis mil disgustos en pretenderle ausentar y no os descuidéis en ir donde el camino estorbéis.	2405
FENISA	¡Gran rigor usado habéis!	
CAPITÁN	No me supe resistir.	
FENISA	¿Fue celos, por vida mía, del destierro ²⁵ la ocasión?	2410
CAPITÁN	Celos de su vida son, que una cierta Estefanía le trae de manera ciego, que le han querido matar dos hombres de este lugar, y le matan si no llego.	2415
BELISA	Pues ¿quiere a alguna* mujer?	
FENISA	(¿Qué es lo que escucho? ¡Ay de mí!) [Aparte.]	
CAPITÁN	Así entonces lo entendí, mentira debe de ser.	2420

²⁴ y dará a todo el mundo... trocar las edades por los gustos: señala Arellano (1995a: 54-56) que dentro del modelo cómico basado en la *turpitudó et deformitas* se halla la caricaturización de los viejos enamorados como sucede en *El mesón de la corte* y señala en este sentido casos de incoherencia amorosa como el que se da en *La francesilla*, donde Alberto quiere seducir a la francesilla (1995a: 52). Otro caso Lopesco similar al de *La discreta enamorada* es el de *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla en que el galán que prefiere la dama, Isabel, es primo de su futuro marido, don Lucas del Cigarral. Se trata de un tema de amplio recorrido en el teatro español, y que ya observamos en los autores prelopescos, como en *Los engaños* de Lope de Rueda (inspirada en el *Gli Ingannati* de L'Academmmia degli Intronati de Siena).

²⁵ destierro: Lope fue desterrado de la ciudad de Madrid y del reino de Castilla como consecuencia de unos libelos difamatorios que escribió contra Elena Osorio por celos. Ver nota al verso 833.

* v.2418. P3 quiere alguna. MP quiere alguna.

No me acordé que le amabais.

Perdonad, que por él voy.

Vase.*

BELISA	Confusa, Fenisa, estoy.	
FENISA	Mi pensamiento imitáis.	2425
BELISA	Si tiene alguna mujer, ¡buen lance ²⁶ habemos echado!	
FENISA	(A ti poco te ha burlado, si burla te quiso hacer. Pero a mí, que me engañó fingiendo amarme de veras...)	<i>Aparte.</i> 2430
BELISA	¿Qué dices?	
FENISA	Que no creyeras lo que este viejo contó, que con los celos que tiene finge dos mil desatinos.	2435
BELISA	¡Por qué notables caminos a darnos enojo viene! Gente se nos entra acá*.	
FENISA	Dejose abierta la puerta.	
BELISA	¡Bien hará lo que concierta, si a otra* mujer tiene ya!	2440

* Acotación. P3 *vas*. MP *vase*, lección que asumimos ya que enmienda el error de P3.

²⁶ *lance*: *Autoridades* lo refiere relacionado con el juego como «ardid y disposición industriosa de que se vale el jugador, según el sistema y reglas de cada juego, para mejorar su suerte». Es decir, Belisa considera entonces que puede haber sido una mala jugada sucumbir a la seducción de Lucindo si este ahora resulta querer a otra mujer.

* v.2438. P3 *en casa*. MP *acá*. Sigo esta enmienda, que también propone Hartzenbusch por cuestiones de rima.

* v.2441. P3 *si a otra*. MP *si otra*.

Sale GERARDA huyendo, y DORISTEO la daga desnuda.

- GERARDA ¡Favor, señores! Socorredme presto,
que me mata este bárbaro tirano.
- DORISTEO ¿Quién te ha de dar favor, infame adúltera?
- BELISA ¡Tened, señor! No la* matéis, os ruego. 2445
- FENISA Paso, señor, ¿por qué la dais la muerte?
- GERARDA ¡Yo adúltera, señor!
- BELISA Tened la mano.
Respetad esas tocas, norabuena.
- DORISTEO Si no mirara esa presencia noble,
de vuestra calidad notorio indicio, 2450
el corazón le hubiera atravesado*.
- GERARDA Y matáraste en él, que en él te tengo.
- DORISTEO ¿Ahora amores? ¡Falsa, vil, perjura!
¿Ahora hechicerías? ¡Vive el cielo!
- FENISA Acabad si queréis, que venís loco, 2455
y algún demonio revestido en celos
os debe de mover la lengua y manos.
- BELISA No habéis de estar aquí por vida mía.
Venid, que os quiero hablar en mi aposento,
descansaréis de vuestro mal conmigo. 2460
- DORISTEO Yo os quiero obedecer, y referirle,
aunque traiga mi infamia a la memoria.
- BELISA Pues con mi hija quedará esta dama.
¿Qué nombre tiene?

* v.2445. P3 la. MP le.

* v.2451. P3 atravesado. MP atrevesado.

DORISTEO Estefanía se llama.

Vanse los dos.

FENISA De gran peligro os ha librado el cielo. 2465

GERARDA ¡Ay señora!, que estoy temblando toda.
¿Dónde me podré ir?

FENISA No tengáis miedo,
contadme vuestro mal.

GERARDA Sí haré, si puedo.

Yo soy, gallarda señora,
una mujer desdichada, 2470

aunque esto ya lo* sabéis,
pues lo veis en mi desgracia.

Nací en Burgos, ciudad noble,
y mis padres, que Dios haya,
me trajeron a la corte 2475

niña en los brazos del ama.

Criáronme en su regalo,
y de mi talle, o mis galas,
rendido el hombre que veis
me pide con grandes ansias. 2480

Casáronme a mi disgusto.

En fin, sobre estar casada
de la manera que digo,
carga el peso de esta infamia.

Vime sin gusto con él, 2485
mil veces determinada

* v.2471. P3 *ya lo sabéis*. MP *ya sabéis*.

	para quitarme la vida.	
FENISA	¡No digáis tal!	
GERARDA	¡Esto pasa!	
FENISA	Pues por desdicha ninguna dice una mujer cristiana que se ha de quitar la vida ²⁷ .	2490
GERARDA	Señora, experiencia os falta. No sabéis lo que es tener en la mesa y en la cama, un enemigo de día, y de noche una fantasma. Mas mi desesperación fue en este medio templada con la vista de un mancebo, soldado y sol dado al alma ²⁸ . Era un alférez galán, por quien por puntos les daba, a las niñas de mis ojos, alferecía ²⁹ sin causa,	2495 2500

²⁷ *Pues por desdicha ninguna dice una mujer cristiana que se ha de quitar la vida*: para la fe católica, la posibilidad del suicidio supone un acto de soberbia y una afrenta a Dios imperdonable, pues se desprecia su don más valioso: la vida. Sobre esta cuestión y la posible visión que pudo tener Lope sobre el suicidio, ver «Reflexiones sobre el suicidio en el teatro de Lope de Vega» de Jaime Fernández S. J. (1993). El suicidio no se defiende como acto de derecho individual hasta que lo hizo Rousseau, por boca de Saint-Preux en *La nouvelle Héloïse* (1761). Unos años después coincidiría con él Goethe en su *Werther* (1774). Desde la filosofía se había argumentado con gran convicción en favor al derecho al suicidio. Estos textos tuvieron una profunda influencia en el Romanticismo europeo al romper con el planteamiento religioso del tema, situándolo en una esfera de ética personal.

²⁸ *soldado, y sol, dado al alma*: ingenioso juego de palabras, basado en el equívoco o antanacsis, que aprovecha la homofonía entre la palabra «soldado» y el sintagma «sol dado». El joven que describe es, a la vez, soldado, y una luz, una alegría que su visión y conocimiento dio al alma de Gerarda.

²⁹ *alferecía*: «enfermedad peligrosa que suele dar a los niños [...] muy pocos de los que tienen este accidente escapan» (*Covarrubias*). Señala *Autoridades* (1726) que «por jocosidad de la lengua española se extiende a significar el oficio militar del alférez; y es equívoco gracioso para las burlas de la poesía». Efectivamente, en estos versos (vv. 2501-2504) se establece un juego de palabras aprovechando la confusión por etimología

que en la mala compañía 2505
del marido que me daban
pensé que con un alférez
pudieran sufrir las faltas.
Pagome la voluntad,
y con obras y palabras, 2510
marchamos dieciséis meses
llevándose amor las armas,
mas como en marchando amor
toca la envidia las cajas³⁰,
oyó el bando mi marido 2515
y los tiros a su fama.
Comenzó a tener sospechas,
puso un espantajo en casa
para que el pájaro viese
que el hortelano velaba. 2520
Busqué medios por vecinos:
hubo puertas y ventanas,
porque cuando quieren dos
fácilmente se baraja,
mas para abreviar, señora, 2525
con mi amor y mi esperanza

popular entre las palabras alférez y alferecía. Es decir, el alférez, Lucindo, provocaba en Gerarda grandes males y convulsiones, la alferecía.

³⁰ *toca la envidia las cajas*: las cajas son un «instrumento militar. Lo mismo que tambor» (*Usual*). Todo este pasaje se llena de resonancias militares a partir de la condición de alférez de Lucindo. Así pues con alusiones a *marchar*, *llevar las armas*, por oposición *toca la envidia las cajas* y *oír el bando* y *los tiros*, explica cómo ha transcurrido la relación y por qué ahora Doristeo la persigue: cuando aparece el joven soldado, Gerarda y él inician una relación que dura ya dieciséis meses, la situación con el esposo mejora, pero en cuanto marcha amor, es decir, en cuanto todo va bien, la envidia toca las cajas, aparece y se escuchan rumores que atentan directamente a la fama de Doristeo, quien busca resolver la situación. La metáfora del *militia amoris* ya aparece antes en los versos 635-637, en los que el capitán, con símiles militares, se presenta como el pretendiente idóneo para proteger el honor de Fenisa.

no ha faltado quien me ha dicho
que el ver mi marido en arma
hizo a Lucindo mudar,
que así el alférez se llama, 2530
el alma y el pensamiento
adonde agora * se casa
con una Fenisa, dicen,
a quien de discreta alaban,
que quien la alaba de hermosa, 2535
dicen que a su rostro agravia.
He perdido tanto el seso,
que he salido de mi casa,
y buscado * de tal suerte
este ingrato que me agravia, 2540
que hoy, como veis, mi marido
me ha topado disfrazada³¹,
que pensaba hallarle aquí
que aquí vive quien me mata.
¿Conocéis en esta calle 2545
esta dama, hermosa dama?
¿Sabéis quién es por ventura
la que mis desdichas causa?
Que ya que de mi marido
tomé puerto en vuestra casa, 2550
tras el remedio del cuerpo,
de vos espero el del alma.

FENISA ¿Que Lucindo os quiere bien?

* v.2532. P3 *agora*. MP *ahora*.

* v.2539. P3 *buscado*. MP *buscado*.

³¹ *disfrazada*: seguramente de varón.

GERARDA	¿Conocéisle?	
FENISA	¡A Dios pluguiera, que ni yo le conociera, ni él a mí!	2555
GERARDA	¿Ni vos también? ¡Cosa que a tiento haya dado con la causa de mi mal!	
FENISA	El vuestro no ha sido igual al mal que me habéis causado. Yo soy Fenisa, ¡ay de mí!, engañada de ese ingrato, que no sabiendo su trato mucho del alma le di.	2560
	Yo soy con quien de secreto su casamiento trató, porque no pensaba yo tanto mal en tal sujeto.	2565
	Pero, pues a tiempo estoy, y mi honor salvo, creed que agradezco la merced y que de mano le doy ³² .	2570
	Hoy con su padre me caso, por solo hacerle pesar, que le tengo de abrasar con el fuego en que me abraso.	2575
	Y pues que vos le queréis,	

³² y *que de mano le doy*: dar de mano es equivalente a despreciar algo o a alguien. Señala *Autoridades* que su origen «parece salió de la natural acción con que al tiempo que se propone alguna cosa que no conviene, se desprecia extendiendo la mano hacia afuera del cuerpo, como que no quiere que se ponga a la vista».

	gozadle* por largos años.	
GERARDA	¿Que vos me hacéis tantos daños y que vos muerto me habéis?	2580
	¿Que vos os llamáis Fenisa?	
FENISA	Estad segura, que ya Lucindo vuestro será.	
GERARDA	Mi desengaño os avisa: es el hombre más traidor, más mudable y lisonjero que ha visto el mundo.	2585
FENISA	No quiero más desengaños, amor. Adiós gustos atrevidos: ¿vuestro nombre?	
GERARDA	Estefanía.	2590
FENISA	¡Bien su padre me decía! No eran sus celos fingidos. Ya sabía vuestro nombre, ya sé todo lo que pasa.	
GERARDA	No admitáis en vuestra casa, pues que sois cuerda, tal hombre. Mirad que os ha de quitar el honor.	2595
FENISA	Pierde* el miedo.	
GERARDA	Ya, señora, que me puedo de mi marido librar, dadme licencia, que quiero	2600

* v.2578. P3 *gozadle*. MP *gozalde*.

* v.2598. P3 *pierde*. MP *perded*.

- irme en casa de una hermana.
- FENISA ¿Querréis* verme?
- GERARDA Cosa es llana.
Ser muy vuestra amiga espero.
 ¿Hay puerta falsa?
- FENISA Sí habrá, 2605
si por Lucindo salís.
- GERARDA ¡Qué bien, señora, decís!
Adiós.
- FENISA ¡Presto! Que os verá.
- GERARDA (Famosamente³³ he sabido, [*Aparte.*]
de Lucindo, el pensamiento, 2610
y su gusto y casamiento
por notable estilo impido,
 ¡Bella mujer, lindo talle!
Muriendo me voy de celos,
guardad a Lucindo, cielos, 2615
que he de matarle en la calle.)

Vase.*

- FENISA Salga del alma aquel violento rayo
que la dejó como ceniza fría,
porque parezca la esperanza mía

* v.2603. P3 *queréis*. MP *querréis*. Seguimos la lectura de MP ya que Fenisa se refiere a una probabilidad, no al presente.

³³ *Famosamente*: «Con toda perfección y circunstancias en algún hecho, que le hacen digno de alabanza común, de opinión o fama» (*Autoridades*).

* Acotación: P3 *vas*. MP *vase*.

palma sobre las nieves de Moncayo³⁴. 2620

Ya estaba en flor, cuando en mitad de mayo
el hielo derribó su lozanía,
que cuanto* muda el tiempo, basta un día,
para que su verdor trueque en desmayo.

No más gustos* de amor, ¡que sois engaños 2625

que llevan la razón por los cabellos³⁵!

No sufra el alma tan injustos daños.

No quiero bienes ya, por no perdellos.

Mas ¿cómo olvidaré con desengaños

si dicen que se aumenta amor con ellos? 2630

Sale LUCINDO.

LUCINDO

Con la determinación,

bella Fenisa, de ser,

en tan dichosa ocasión

tu esposo, y tú mi mujer,

que nombres seguros son, 2635

he tenido atrevimiento

de llegar a tu aposento,

y dejo un coche en la calle,

³⁴*palma sobre nieves del Moncayo*: el Moncayo es un monte que se sitúa entre las provincias de Zaragoza y Soria que era famosa por mantenerse nevada todo el año, una característica que ya no mantiene en la actualidad. Esta montaña tiene varias leyendas asociadas, como la de que el gigante Caco, muerto por Hércules, está enterrado bajo esta, por lo que recibe el nombre de Monte de Caco. La palma, que equivale a la palmera, es un árbol que crece en zonas cálidas, por lo que Fenisa utiliza metafóricamente esta expresión por el modo en que su amor había florecido en medio de tanto obstáculo.

* v.2623. P3 *cuanto*. MP *cuando*.

* v.2625. P3 *gustos*. MP *gusto*.

³⁵ *¡que sois engaños que llevan la razón por los cabellos!*: llevar o traer a uno por los cabellos o a alguna cosa es una «frase, que demás del sentido literal, metafóricamente, da a entender la violencia o repugnancia con que alguno es como violentado a hacer alguna cosa que otro le manda» (*Autoridades*).

	que de ese gallardo talle viene a ser alojamiento.	2640
	Ven, sin poner dilación, al coche, fénix ³⁶ divina, porque en aquesta ocasión te quiero hacer Proserpina ³⁷ de este abrasado Plutón.	2645
FENISA	¿Qué te suspendes?, ¿qué miras? ¿No quieres que me suspenda? ¿qué dices, burlas, deliras? ¿con quién hablas?	
LUCINDO	Dulce prenda del alma ¿a qué blanco tiras?	2650
	¿Hay alguien con quien cumplir? ¿No es hora ya de salir como anoche concerté?	
FENISA	¿Con quién el concierto fue? Eso me vuelve a decir.	2655
LUCINDO	¿No me hablaste anoche?	
FENISA	Sí.	
LUCINDO	Lo que concertamos di.	
FENISA	Que te cases con mi madre, pues yo lo estoy con tu padre.	

³⁶ *fénix divina*: el dramaturgo juega con la similitud de los sonidos fénix-Fenisa y elabora con ello la comparación de la dama con este animal mitológico del que se dice que tiene la capacidad de resurgir de sus cenizas. Es también el fénix el ave «infinitamente más hermoso que el más hermoso de los pavos reales» (Grimal, 1989: 197).

³⁷ *te quiero hacer Proserpina de este abrasado Plutón*: diosa de los Infiernos para los romanos, equivalente a Perséfone griega, se trata de una divinidad agraria en sus orígenes, relacionada con la germinación de la simiente (Grimal, 1989: 456). Era la esposa del *Dis Pater* latino, equivalente al Hades griego, que recibe también por nombre ritual el de Plutón. Es el dios de los Infiernos e, igualmente, una divinidad de tipo agrario en sus orígenes ya que toda la riqueza venía del suelo (Grimal, 1989: 436). Con estas palabras, Lucindo está diciendo a Fenisa que quiere convertirla en su esposa.

LUCINDO ¿Con tu madre? ¡Eso fingí! 2660

FENISA Ya no puede ser fingido,
testigos hay que has tratado
ser de mi madre marido.

LUCINDO Luego, ¿tú me has engañado?

FENISA El engaño tuyo ha sido. 2665

 De mí no hay que pretender,
que soy mujer de tu padre,
y mi madre es tu mujer.

LUCINDO ¿Cómo mi mujer tu madre?

Demonio debes de ser, 2670

 ¿no te acuerdas que tú fuiste
la que primero me quiso?
Tercero a mi padre hiciste,
mi padre me dio el aviso
y te hablé donde quisiste. 2675

 En orden a nuestro intento
fingimos el casamiento
que me dices de tu madre.

FENISA Yo soy mujer de tu padre,
esto es verdad, y esto siento. 2680

 Si mi madre no te agrada,
más señora, más honrada
que tu dama Estefanía,
vete a buscarla y porfía,
que es dulce la fruta hurtada. 2685

 Mas guarda, que su marido
te busca.

LUCINDO En lo que has hablado

	celosa te he conocido.	
	Sin duda te han engañado	
	con ese nombre fingido.	2690
	Mi lacayo Hernando fue	
	una noche Estefanía,	
	que así al Prado le llevé.	
	No dilates, fénix mía,	
	el galardón de mi fe,	2695
	que si he visto a Estefanía	
	la vida me quite el cielo.	
	Fálteme el sol, falte el día,	
	sepúlteme vivo el suelo,	
	y pierda tu luz, luz mía.	2700
	Mira que te han engañado,	
	porque Hernando disfrazado,	
	ha sido la Estefanía.	
FENISA	Conozco tu alevosía,	
	tarde, Lucindo, has llegado,	2705
	y no me hagas perder	
	el respeto, que has de ser	
	antes de una hora mi padre,	
	que al marido de mi madre	
	debo por padre tener.	2710
LUCINDO	¿Qué dices?	
FENISA	Lo que has oído.	
LUCINDO	¿Tienes seso?	
FENISA	El que te falta.	
LUCINDO	O tú, o yo, le hemos perdido.	

FENISA	Eso sí, da voces, salta* , que ya vendrá mi marido.	2715
LUCINDO	¡Válgame Dios!	
FENISA	Valga pues.	
LUCINDO	¿Matáreme?	
FENISA	Necedad.	
LUCINDO	Pues ¿qué haré?	
FENISA	Casarte.	
LUCINDO	¿Ves como fue mi amor verdad y tu liviandad lo es?	2720
	¿Ves cómo vine por ti, y que como hombre cumplí lo que anoche concerté? ¿Ves cómo mujer te hallé y no mujer para mí?	2725
	¿Ves cómo es bien empleado todo cuanto mal decimos de vosotras? ¿Ves que [he] estado, conforme el concierto hicimos, prevenido y confiado?	2730
	Pues ¡plegue a Dios, que te veas, y* tan presto, arrepentida, que tú mi venganza seas! Que en lo que toca a mi vida, será lo que tú deseas.	2735
	Goza a* mi padre, que es padre,	

* v.2714. P3 *falsas*. MP *da*. Hartzenbusch corrige *salta*, que restablece la métrica de la quintilla.

* v.2732. P3 y. MP *si*.

* v.2736. P3 *goza a mi*. MP *goza mi*.

y es mejor que yo en efeto,
puesto que menos te cuadre,
que yo seré tan discreto
que la mujer trueque en madre, 2740
 que pues mi padre me envía
a Portugal, porque tal
delito en quererte hacía,
me pasaré a Portugal
por la libertad, que es mía. 2745

Vase.

FENISA ¡Ay, Dios! Detente, señor,
 aguarda mi lindo amor,
 suspende querido esposo,*
 pero no, que es cauteloso.
 Vaya esta vez el traidor. 2750

Sale HERNANDO.

HERNANDO Oye, escucha.
FENISA ¿Que haces señas?
HERNANDO ¡Tan tibia en esta ocasión!
 ¿Cómo este rigor me enseñas?
 [.....-ón/-eñas]
 [.....-ón/-eñas] 2755
 ¿No vino Lucindo aquí,

* vv.2747-2748. P3 omite estos dos versos. MP sustituye con los que se reproducen en el texto de modo que completa una quintilla a la que faltaban dos versos. Hartzenbusch señala que faltan dos versos tanto en esta quintilla como en la siguiente pero no los repone.

según me dijo por ti?

FENISA Ya estamos desconcertados.

HERNANDO ¿Cómo?

FENISA Hay amores casados,
no era bueno para mí. 2760
¿Quién es una Estefanía
a quien Lucindo quería?

HERNANDO ¿Hasta acá llega el enredo?³⁸

FENISA ¿Qué enredo?

HERNANDO Decirte puedo
que fui yo esa dama un día. 2765

FENISA ¿Tú esa dama?

HERNANDO Disfrazado
con un manto estuve al lado
de cierta dama. En efeto
di celos y, esto, secreto,
no sepa que lo he contado, 2770
que mi señor la quería
antes que os viese. Y después,
os juro, señora mía,
que un tigre a sus ojos es,
aunque se cansa y porfía, 2775
que anda perdida y celosa.

FENISA Sin duda me han engañado.

HERNANDO Yo sé que no hay otra cosa,
que le dé en Madrid cuidado,

³⁸ ¿Hasta acá llega el enredo?: No podemos obviar la metateatralidad que va implícita en esta pregunta, pues estamos ante una comedia que basa el desarrollo de la acción en el enredo. El criado se pregunta cómo es posible que todavía se mantenga la confusión comenzada al inicio de la jornada segunda (v. 1226), y que todavía se mantiene, cuando ya se hallan casi al final de la obra, en el acto tercero (v. 2763).

sino vos Fenisa hermosa. 2780

Mas ¿qué le diré?

FENISA No sé,
que viene mi madre aquí.
Huye.

HERNANDO Por allí me iré.

Vase.

Sale BELISA.

BELISA Ya, Fenisa, despedí
aquel hombre.

FENISA Y ¿cómo fue? 2785

BELISA No sé si podré, de risa,
contarte lo que ha pasado.

FENISA ¡De todo, madre, me avisa!

BELISA De verte se ha enamorado.

FENISA ¿Tan presto?

BELISA Escucha Fenisa, 2790
que te quiere por mujer.

FENISA ¿Siendo casado?

BELISA Es enredo
que esta mujer quiso hacer.

FENISA Que son celos tengo miedo.

BELISA Celos debieron de ser. 2795

Contome que concertaron
que se hiciese su marido
porque los dos sospecharon.
Él, que [a] su hermana ha servido,

	y ella, que aquí le engañaron.	2800
FENISA	¿A quién?	
BELISA	A Lucindo.	
FENISA	¡Bien!	
	¿Que de Lucindo son celos?	
BELISA	Y a mí me los dan también.	
FENISA	Pusieron en paz los celos su verdad y mi desdén.	2805
	(Perdí gallarda ocasión	[<i>Aparte.</i>]
	de gozarle a mi contento. Mas no faltará invención, hoy será mi casamiento en casa y con bendición).	2810
	Madre, no esté divertida, después que esta cautelosa ³⁹ mujer, falsa y atrevida, vino sin vida, celosa, para quitarnos la vida,	2815
	ha estado Lucindo aquí y me ha dicho que la adora.	
BELISA	¿Es cierto?	
FENISA	Esto pasa así. Pero dícame, señora, que hablando a su padre en ti	2820
	le halla muy desabrido ⁴⁰ en que sea tu marido	

³⁹ *cautelosa*: aunque también significa prudente, aquí es toma el valor de «astuto, fingido y disimulado, que cubre su malicia para engañar sin ser conocido» (*Autoridades*). Es destacable que, mientras a Fenisa el urdir trazas en beneficio propio para conseguir a su galán le vale el adjetivo de discreta por parte de los personajes, Gerarda resulta vituperada por ello.

⁴⁰ *desabrido*: disgustado.

	y que es forzoso en efecto * el casaros * de secreto.	
BELISA	Siempre lo tuve entendido.	2825
	No quisiera el Capitán que su hijo se casara donde mormurar podrán, que el viejo goza esa cara y que a Lucindo me dan,	2830
	pues mi marido ha de ser.	
FENISA	Él dice que en tu aposento te quiere esta noche ver.	
BELISA	¿Qué sientes de eso?	
FENISA	¿Qué siento?	
	Que allí serás su mujer.	2835
BELISA	Trázalo, pues anochece.	
FENISA	Vete a prevenir y calla.	
BELISA	Mi ventura me enloquece. Por no darte que envidialla, no digo lo que me crece.	2840
	Voy a perfumarlo todo, y que esté con grande aseo.	

Vase* .

* v.2823. Mantenemos *efecto* tal y como aparece en el texto base y consideramos que la pronunciación sería más cercana a *efeto*, de modo que no afecta a la rima de la quintilla.

* v.2824. P3 *sacaros*. MP *sacaros*. Hartzenbusch corrige a *casaros*. Bien podría ser una metátesis por parte del copista, si bien consideramos la enmienda innecesaria ya que también podría significar dejar de ser una relación secreta. Ambas opciones *casaros/sacaros* tendrían sentido dentro del texto, pero aceptamos la enmienda de H pues el verso parece referirse a la necesidad de una boda en secreto.

* Acotación: P3 *Vase*. MP omite esta acotación.

que he de ser yo quien ronde!

FENISA No, mis ojos,
que en ese* tiempo habéis de estar conmigo.

CAPITÁN ¿Adónde?

FENISA En mi aposento, de secreto.

CAPITÁN Dadme esas manos.

FENISA Advertid que quiero
que vengáis muy galán y rebozado⁴¹, 2870
y que os hagáis la barba, que no gusto
de verla de esa hechura, que en efecto,
pareceréis mejor más atusado⁴².

CAPITÁN Quien para tanta gloria se previene,
no dudéis que vendrá galán de todo. 2875
La barba haré cortar a vuestro gusto,
pues hacerse la barba es muy de novios⁴³,
y yo lo he de ser vuestro.

FENISA Ya es muy tarde,
hablad a vuestro hijo.

CAPITÁN El cielo os guarde.

* v.2863. P3 *ese*. MP *este*.

⁴¹ *rebozado*: de arrebozar, es decir con una parte de la cara cubierta con la capa, significa también con disimulo. Fenisa pretende confundir a su madre al pedir al Capitán que se quite la barba y que llegue con el rostro medio tapado al aposento.

⁴² *atusado*: «cortado e igualado con la tijera» (*Autoridades*).

⁴³ *hacerse la barba*: también en *El mesón de la corte*, como señala Arellano (1995a: 54), dos viejos son ridiculizados al vestirlos de figurillas, es decir, de manera ridícula siguiendo la moda del momento, por ejemplo, de manera similar a los lindos. Cuenta Zabaleta en *El día de fiesta en Madrid* cómo era el proceso de arreglarse la barba de los galanes y se burla de ello: «Yo no digo que se puede excusar el quitarse un hombre la barba, pero digo que se la quite, pues es trabajo, en día de trabajo, y que se la quite sin tantas prolijidades. Muy bien parece un hombre limpio; muy mal parece afeitado. Sin barba erizada está agradable, con los bigotes muy en orden tiene la cara de retrato. El bigote limpio y desparramado significa hombre guiado, y forzado con el hierro significa hombre que pone cuidado en su hermosura» (Zabaleta, 2016: 164).

*Vanse**.

Salen LUCINDO y HERNANDO.

LUCINDO Arrepintiose.

HERNANDO ¿Qué dices? 2880

LUCINDO Lo que oyes.

HERNANDO No lo creas.

LUCINDO Ni tú mudanzas que veas.

HERNANDO Son retóricos matices
 para encarecerme el bien.

 ¿Hasla por dicha gozado? 2885

 Que te veo muy mirlado⁴⁴...

LUCINDO ¡Y aun muerto me ves también!

HERNANDO ¿Hablas de veras?

LUCINDO Llegué

 para sacalla de allí,
 y de manera la vi, 2890
 que dando voces bajé.

 Volví el coche, y los amigos
 se volvieron a su casa*.

HERNANDO Pues ella toda se abrasa,
 y estos ojos son testigos. 2895

LUCINDO ¿Cómo?

HERNANDO De celos crueles.

LUCINDO Pues ¿de quién?

HERNANDO ¡De Estefanía!

* Acotación. P3 *Vanse*. MP *Vanse*./ *Salen Lucindo y Hernando*, enmienda que acepto.

⁴⁴ *mirlado*: «entonado, grave y que afecta señorío en el rostro» (*Autoridades*).

* vv.2893-2894. P3 *se volvieron*. / *Her. Toda se abrasa*. MP *se volvieron a su casa*. / *Hernando. Pues toda ella se abrasa*. Enmienda que coincide con la que después haría Hartzenbusch y que asumimos, pues restituye la métrica de la redondilla.

Llamó, salió a abrir y, viendo
el engaño, cerró. 2920

LUCINDO Extraño
hubiera sido el engaño.

CAPITÁN Dio voces y fuese huyendo.
Hame dicho que te diga
rondes esta noche allí. 2925
¿Haraslo así?

LUCINDO Señor, sí*.
Mandármelo tú me obliga.

CAPITÁN Pues yo vengo muy deprisa,
ármate y guárdete Dios.

Vase.

LUCINDO Hoy nos casamos los dos. 2930

HERNANDO ¿Cómo?

LUCINDO Ya entiendo a Fenisa,
quiere que entre a su aposento
por el huerto.

HERNANDO Dices bien.
Y que ella estará también
allí con el mismo intento. 2935
Mas los celos le han picado,
hoy se cumplen tus deseos.

LUCINDO ¡Por qué notables rodeos
a mi remedio he llegado!
Vente a armar, porque has de entrar 2940

* v.2926. P3 *Sí, señor*. MP *señor, sí*, sigo esta lección por cuestiones de rima.

al huerto y guardar la puerta.

HERNANDO Beatriz es dama encubierta,
 pero allá la pienso hablar* .

Vanse.

Salen DORISTEO y FINARDO.

FINARDO Yo no sé si le llamé desengaño
 el que de vuestra hermana habéis tenido, 2945
 pues veo que resulta en vuestro daño
 viniendo de Fenisa tan rendido.

DORISTEO Hizo Gerarda aquel enredo extraño,
 entré fingiendo que era su marido,
 pero en viendo a Fenisa, quedé luego 2950
 ciego del rayo de su ardiente fuego.

 Estuve con su madre en su aposento
 y si verdad os digo, dije el caso,
 y pedile a Fenisa en casamiento.

FINARDO Estas son sus ventanas, hablad paso. 2955

DORISTEO ¡Ay divino y dichoso alojamiento
 de la décima musa del Parnaso⁴⁶!
 ¡De la mujer más bella y fénix solo

* v.2943. P3 *hablar*. MP *hallar*.

⁴⁶ *décima musa del Parnaso*: las musas, hijas de Mnemósine y Zeus, son inspiradoras del pensamiento, consejeras de reyes, poetas...Sin embargo, son nueve, no diez como afirma Doristeo, quien después de haber conocido a Fenisa y de quedar rendido ante ella, al acercarse a su casa de nuevo, la llamará «alojamiento de la décima musa del Parnaso», haciéndola formar parte de este grupo reducido de divinidades.

que en su giro veloz ha visto Apolo⁴⁷!

FINARDO Y ¡qué! ¿os pensáis casar?

DORISTEO Si ella me quiere. 2960

FINARDO ¿Es gente principal?

DORISTEO De virtud tanta,
que la doncella a las demás prefiere,
y la madre, Finardo, es una santa.

FINARDO ¿Qué hacienda tiene?

DORISTEO Sea la que fuere,
virtud en dote a todos se adelanta. 2965
De su recogimiento y virtud quiero
hacer, Finardo, el dote verdadero⁴⁸.

Entre el CAPITÁN con barba diferente, muy hecha, en hábito de noche, y FULMINATO.*

CAPITÁN Ya puedes volverte a casa.

FINARDO Gente pasa.

DORISTEO Y encubierta.

FINARDO Creo que para a la puerta, 2970
que de la puerta no pasa.

FULMINATO ¿Mandas que te aguarde aquí,
o que llame otros criados?

⁴⁷ *¡De la mujer más bella y Fénix solo que en su giro veloz ha visto Apolo!*: Doristeo sigue ensalzando la belleza y virtudes de Fenisa. Esta vez con una referencia mitológica a Apolo, divinidad hija de Zeus y Leto, en su consideración como el Dios Sol, que recorre el mundo cada día (Grimal, 1982: 35). En este giro diario alrededor de la tierra no ha visto a mujer tan hermosa como Fenisa, un gran halago dado que Apolo fue un gran seductor tanto de mujeres como de muchachos.

* v.2959. P3 omite este verso. MP *que en la dama del Toro ha visto Apolo!* Hartzenbusch suple este verso de una manera que me parece mucho más acertada: *que en su giro veloz ha visto Apolo*.

⁴⁸ *dote verdadero*: remitimos al capítulo sexto de nuestro estudio, pues estas palabras de Doristeo entroncan con las preceptivas cristianas sobre el amor y el matrimonio que hemos analizado en él.

* Acotación: P3 *Entre el Capitán con barba diferente muy hecha, en hábito de noche, y Fulminado*. MP *Salen el Capitán con barba diferente y muy hecha, en hábito de noche, y Fulminato*.

CAPITÁN No, que aquellos embozados
 vienen a aguardarme a mí. 2975
 Entro, vuélvete.

Vase.

FULMINATO ¿Quién son?
CAPITÁN Lucindo y Hernando.
FULMINATO Quiero
 hablarlos.
FINARDO Entró.
DORISTEO ¿Qué espero?*

FINARDO ¡Gran virtud, gran religión!
FULMINATO ¿Es menester compañía? 2980
FINARDO Pase adelante, galán.
FULMINATO Perdonen...
DORISTEO Perdón le dan.
FULMINATO Que por otros los tenía.

Vase.

DORISTEO ¡Corrido estoy, vive Dios!
FINARDO ¡Qué gran dote es la virtud! 2985

* vv. 2976-2978. Seguimos, nuevamente, la secuencia de versos partidos que propone MP, ya que en P3 estos resultan erróneos tanto en la rima como en la métrica:

entró, vuélvete.

FUL. ¿Quién son?

CAP. Lucindo y Hernando.

FUL. Quiero hablarlos.

FIN. Entró.

DOR. ¿Qué espero?

DORISTEO Tal les dé Dios la salud.
FINARDO Pues... quedo...
DORISTEO ¿Cómo?
FINARDO ¡Otros dos!

Salen LUCINDO y HERNANDO.

LUCINDO Pies, en mi amor os tened.
DORISTEO ¿Eché escala?
FINARDO Y suben ya.
[...]
[...]
DORISTEO ¿Qué casa es esta?
FINARDO No sé,
que es fuerza es lo más seguro,
pues por la puerta y el muro
tanto enemigo se ve.
DORISTEO ¿Suben los dos?
FINARDO Así pasa.
DORISTEO Muchas mujeres habrá.
FINARDO Pues más gente viene ya,
que aún no está llena la casa.

2990

2995

Sale GERARDA en hábito de hombre⁴⁹.

GERARDA (Por ver si aquel mi enemigo [Aparte.] 3000

⁴⁹ *en hábito de hombre*: la mujer vestida de hombre es una figura que se repite con regularidad en la comedia áurea como hemos señalado en el capítulo octavo. Esta vestimenta permitía a las protagonistas de las comedias salir de casa de manera disimulada y corriendo menos peligro que si lo hiciera vestida al uso, pues el disfraz masculino les permitía adoptar una serie de actitudes que no serían posibles de otro modo.

viene a rondar por aquí,
salgo de mi casa ansí,
con mi amor y sin testigo.
No creo que me ha* engañado,
él y su Hernando serán 3005
los que en esta esquina están.
¡A qué buen tiempo he llegado!)
¿Eres tú, cruel?

DORISTEO ¿Quién va?
GERARDA Yo soy, Lucindo.
DORISTEO ¿Quién?
GERARDA Yo.
DORISTEO ¿Es Gerarda?
GERARDA Tuya no, 3010
de Doristeo soy ya.
DORISTEO Yo soy ese Doristeo.
GERARDA ¡Tú! Pues ¿qué buscas aquí?
DORISTEO A ti te busco.
GERARDA ¿Tú a mí?
FINARDO Con un mismo intento os veo: 3015
tú por Fenisa venías,
y tú por Lucindo vienes.
DORISTEO Es sin duda.
GERARDA Razón tienes.
DORISTEO Hoy habemos sido espías.
Mas mira ¡qué casa aquesta! 3020
Tres hombres tienen allá.
GERARDA ¿Tres hombres?

* v.3004. P3 *que me*. MP *que me ha* sigo esta lección por cuestiones gramaticales.

Salen el CAPITÁN, BELISA, LUCINDO, FENISA y HERNANDO con una hacha encendida*.

CAPITÁN	¿Fuego en la casa?	
BELISA	¿Qué es esto?	
LUCINDO	¡Fuego en casa, fuego!	
FENISA	¡Fuego en casa!*	3035
HERNANDO	¿Dónde, señor, está el fuego?	
GERARDA	Entre vosotros está, pero nadie lo verá estando el honor tan ciego ¡Dentro de una casa honrada	3040
	de una mujer como vos, hay dos hombres!	
DORISTEO	¿Cómo dos? ¡Y aún tres!	
HERNANDO	¡Hermosa empanada*!	
BELISA	Yo con mi marido estoy.	
CAPITÁN	Y yo estoy con mi mujer.	3045
BELISA	¡Otro pensé yo tener! ⁵⁰	

* Acotación: P3 *Salen el Capitán, Belisa, Lucindo, Fenisa y Hernando con una hacha encendida*. MP *Salen el Capitán y Belisa, Lucindo y Fenisa, y Hernando con un hacha encendida*.

* v.3035. P3 *¡Fuego en casa!*/ FENISA *¿En casa fuego?* MP LUC. *En casa fuego.* /FEN. *Fuego en casa.*

* v.3043. P3 *empanada*. MP *empanada*.

⁵⁰ *¡Otro pensé yo tener!*: fue muy popular en la comedia el motivo de las bodas con los amantes cambiados. Así, llegó a representarse en configuraciones delirantes, como en *La burladora burlada* de Ricardo del Turia y en obras canónicas como *El burlador de Sevilla*. Lope lo utilizó en numerosas ocasiones, como en *El mesón de la corte*, *El galán Castrucho*, o, muy notablemente, en *La noche toledana* en la que el enredo abarca a un gran número de personajes. Podría tener su origen en la leyenda del nacimiento de Jaime I, quien fue engendrado tras haber sido su padre engañado, pues no quería tener contacto con María de Montpellier. Sin embargo, se organizó un plan para que yaciera con ella pensando que no era esta sino otra mujer, encuentro del que nació Jaime I. Ramón Muntaner lo cuenta del siguiente modo: «Veritat és que el senyor rei en Pere prengué per muller i per reina l'alta madona Maria de Montpeller, [...] I per temps avant, el senyor rei en Pere, que era jove quan la prengué, per escalfament que tingué d'altres belless dones, estigué que no tornà amb la dita dona Maria, sinó que venia algunes vegades a Montpeller que no s'acostava a ella, de què eren molt afligits i tristos tots els súbdits i senyaladament els prohoms de Montpeller» (*Crònica* de Ramón Muntaner), motivo por el que orquestaron el engaño a partir del que nacería el futuro rey Jaime I.

Jornada III

CAPITÁN	De otra que aborrezco soy.	
BELISA	¿Cómo es aquesto, Fenisa?	
FENISA	Con Lucindo me he casado.	
BELISA	Pues ¿cómo? ¡Me has engañado!	3050
	Mas ya lo dice tu risa.	
CAPITÁN	Di, Lucindo, a un padre noble, ¿los buenos hijos engañan?	
LUCINDO	Señor, yo adoro a Fenisa, y ella, como ves, me paga.	3055
	Cuanto contigo trató son enredos que buscaba para casarse conmigo.	
	Los que presentes se hallan, aunque mis contrarios sean,	3060
	juzguen, señor, nuestra causa. ¿No es mejor que el padre mío con esta señora honrada, que es madre de mi mujer, se case? Pues que se igualan	3065
	en méritos y en edad, y que como nuestras almas, los dos juntemos los pechos? Habla, y perdona, Gerarda.	
GERARDA	Aunque celosa venía,	3070
	la razón, Lucindo, es tanta que con los dos asesores, que a este pleito me acompañan, digo que tu padre sea	
	de Belisa, y que esta dama	3075

te goce, amén, muchos años.

DORISTEO La sentencia está bien dada,
y yo la confirmo.

FINARDO ¡Y yo!

LUCINDO Dame esa mano.

FENISA Y el alma.

CAPITÁN Dadme vos también la vuestra. 3080

BELISA Dais honra y remedio a entrambas.

HERNANDO (Para tan viejo rocín [Aparte.]
cualquiera silla le basta)⁵¹.

GERARDA Los dos me acompañaréis.

DORISTEO Llevarémoste a tu casa. 3085

CAPITÁN Hernando, avisa en la mía
que allá cenan estas damas.

HERNANDO Para en uno sois, por Dios.

LUCINDO Si es para muchos la farsa,
mi amor lo diga y dé fin 3090
La Discreta Enamorada.
FIN.

⁵¹ *Para tan viejo rocín cualquier silla le basta*: es notable el sarcasmo del gracioso, que llega a ser irrespetuoso. Sin embargo, no se trata de una situación infrecuente, y podemos encontrar este tipo de afirmaciones en otras comedias como en *Las ferias de Madrid*, donde el escudero, tras hallar que Patricio está muerto, afirmará: «Él era de la esgrima principiante./Por la nalga, le dieron la estocada» (Vega, 2016b: vv. 3195-6).

EDICIÓN DIGITAL, MULTILINGÜE E HIPERVINCULADA¹

Cuando en 2014 se publicó el vigesimonoveno número de la colección Cuadernos de Teatro Clásico su título no podía ser más sugerente: *Renovación en el Siglo de Oro: repertorio e instrumentos de investigación*. Un título que sintetizaba los ámbitos en que se estaba llevando a cabo esta regeneración que se producía «tanto en las herramientas de investigación cuanto en la ampliación del repertorio (en ambos sentidos, el editorial y el escénico) y en todo lo referente a la transferencia de la investigación a la sociedad» (Urzáiz y Zubieta, 2014: 17), un proceso todavía en marcha al que se adhiere esta tesis doctoral.

Esto se ha evidenciado en el establecimiento de la traza que se ha presentado en el capítulo octavo, un estudio que se ha beneficiado de uno de estos nuevos instrumentos de investigación generados en los últimos años, la Base de Datos ARTELOPE. Las detalladas búsquedas que en ella se pueden realizar han permitido obtener un corpus de comedias suficiente para determinar la existencia de un conjunto de funciones narrativas subyacentes a un grupo de obras dentro de la producción de Lope con mayor facilidad al ofrecer los argumentos detallados de las obras y numerosa información pragmática acerca de los personajes, el espacio y el tiempo que permiten hacer calas de manera sencilla y efectiva.

¹ Parte del contenido de este capítulo fue inicialmente publicado en Burgos-Segarra (2017).

Disponer de una herramienta como esta agiliza el trabajo del investigador en tanto en cuanto puede acceder de manera rápida a los argumentos de las comedias cuyas características ha acotado previamente. Puede complementarse esta información con la que aporta otra interesante base de datos, DICAT, en la que se pueden obtener, por ejemplo, noticias de representación de la obra que se esté analizando, información sobre actores o compañías...

El estudio de *La discreta enamorada* forma parte también de esa voluntad de ampliación del repertorio, editorial en este caso, dado que se incluye en la Colección EMOTHE (Early Modern Theatre) de la Biblioteca Digital ARTELOPE². Se trata de una edición crítica anotada que goza de funcionalidades distintas a las que ofrece la edición tradicional en papel. Además, el texto se presenta hipervinculado en paralelo con la traducción de la obra al inglés, *In love but discreet*, por Vern G. Williamsen. Nuestra edición sigue, por tanto, las premisas que dominan en la Colección EMOTHE, un conjunto de ediciones que recoge obras de las cuatro dramaturgias básicas del teatro clásico europeo —italiana, inglesa, francesa y española— en sus respectivos idiomas, presentado por lo general un mínimo de dos, el original y una traducción.

10.1. LAS HUMANIDADES DIGITALES, NUEVAS HERRAMIENTAS PARA NUEVAS INVESTIGACIONES

La transformación que en los últimos años ha vivido la investigación en el ámbito del teatro español de los siglos XVI y XVII ha implicado un acercamiento de las humanidades a las nuevas tecnologías, pues el cambio ha devenido de «la incorporación de los nuevos instrumentos y estrategias de investigación al conocimiento humanístico para su potenciación y adaptación en un nuevo escenario del saber, el creado por las nuevas tecnologías en la sociedad de la información y de la comunicación» (Oleza, 2013: 33). Esto supone un cambio de paradigma dentro de la sociedad que se ha originado con el incremento y la expansión en el uso de las nuevas tecnologías a todos los ámbitos. También la presencia de nativos digitales³, que han creado una demanda de productos en

² También se integrará en la Colección Lope de Vega de esta misma Biblioteca.

³ Este término fue acuñado inicialmente por Marc Prensky (2001) y actualmente ha sido superado por teorías que postulan otras aproximaciones a la relación del ser humano con la tecnología, ya que no se puede afirmar que por el mero hecho de encontrarse en un entorno con amplia aplicación de las nuevas

formato digital hasta hace unos años prácticamente inexistente, ha influido en esta actualización del conocimiento. En consecuencia, la difusión cultural, y si nos centramos en lo editorial, los libros, ya no se publican en un formato único, sino que nos encontramos ante una duplicidad de formatos, papel y digital, que el mercado adapta para suplir las nuevas necesidades de un público cuyos hábitos de consumo culturales no son los mismos que tenían tres o cuatro décadas atrás.

Afirmaba Paul Spence que las dos últimas décadas han sido testigo de una marcada renovación cultural relacionada con esta incursión en la era digital. Sin embargo, en una reflexión que ahora casi podemos considerar como obsoleta, apuntaba este estudioso a que no se había hecho sentir demasiado en el ámbito académico de las humanidades (Spence, 2013: 11). Actualmente también esta situación está en proceso de cambio y no son pocos los proyectos que dirigen su investigación hacia el ámbito de las humanidades digitales, ni los progresos que la investigación áurea realiza gracias al empleo de estas herramientas. Ejemplo de la importancia de fusionar el ámbito tecnológico con el humanístico fue el proyecto TC/12-Consolider, que aunaba doce grupos de investigación en teatro clásico en los que la forma de estudio o de investigación se basaba fundamentalmente en herramientas digitales o técnicas aplicadas a las humanidades.

Resulta imprescindible acotar y definir en qué consiste nuestro trabajo, pues en el capítulo anterior se ha presentado la edición crítica *en papel* y es necesario determinar qué rasgos diferencian una de otra y qué funcionalidades aporta la edición digital.

En primer lugar, la diferencia entre los términos *digital* y *digitalizado* podría ser un buen punto de partida, pues, aunque aparentemente puedan ser similares, conducen a diferentes resultados. En este sentido, Patrick Sahle sostiene que la principal diferencia entre un texto digital y uno digitalizado es que el primero no puede ser impreso sin que se pierda información o funcionalidades. Se trata, entonces, de un cambio de paradigma, pues no se limita al tradicional espacio de la página. Si sigue las *reglas* de una página en cuanto a espacio y a tipografía estamos ante una digitalización (Sahle, 2008), por lo que el tratamiento de la información es diferente. Así, la transcripción y publicación en web

tecnologías y por pertenecer a una generación concreta, el individuo es capaz de desenvolverse con soltura en este ámbito.

de un texto no tiene por qué tener como consecuencia directa que se trate de un texto digital⁴.

No obstante, no hay que subestimar el potencial que tiene el trabajo de digitalización de textos, sino más bien todo lo contrario. La digitalización, bien en reproducciones facsimilares, bien en transcripciones diplomáticas o modernizadas, ponen al alcance del investigador o del público interesado una cantidad de material que de otra manera quedaría relegado a bibliotecas y fondos de archivos⁵. De este modo, se aumenta la difusión y se facilita la tarea investigadora, permitiendo acceder a este material con un simple clic.

Una edición digital, por su parte, conlleva que el texto sea tratado de un modo concreto para que ofrezca funciones distintas a las que encontraríamos en un texto impreso, en papel o en pantalla. La edición digital transforma el texto estático en un texto dinámico sobre el que se puede operar y, además, del que se pueden extraer resultados. En consecuencia, «la edición digital no tiene por qué ser un mero resultado final de la investigación, sino que puede influir todo el proceso para llegar a determinadas salidas de la misma investigación» (Spence, 2013: 14). Esto es evidente cuando nos acercamos a una edición como las que conforman la Biblioteca Digital ARTELOPE, cuyos textos no están simplemente *colgados* en la web, sino que ofrecen distintos resultados, muchos de ellos en forma de estadística. Por ejemplo, qué estrofas métricas se emplean en esa comedia y los versos en que aparecen, el número de versos de cada personaje o cuántas veces interviene, además de poder navegar entre partes específicas del texto como las acotaciones, los versos partidos o los apartes, aunque sobre esto nos detendremos con mayor atención más adelante.

⁴ En un sugerente artículo acerca de las nuevas posibilidades que brindan las Humanidades Digitales para la investigación de los hispanistas en la actualidad, también Lucía Mejías (2014: 110) reflexiona, llegando a conclusiones semejantes, sobre la diferencia existente entre reproducción digital de un manuscrito o libro mediante imágenes, la digitalización de textos y, finalmente, el texto digital en sí.

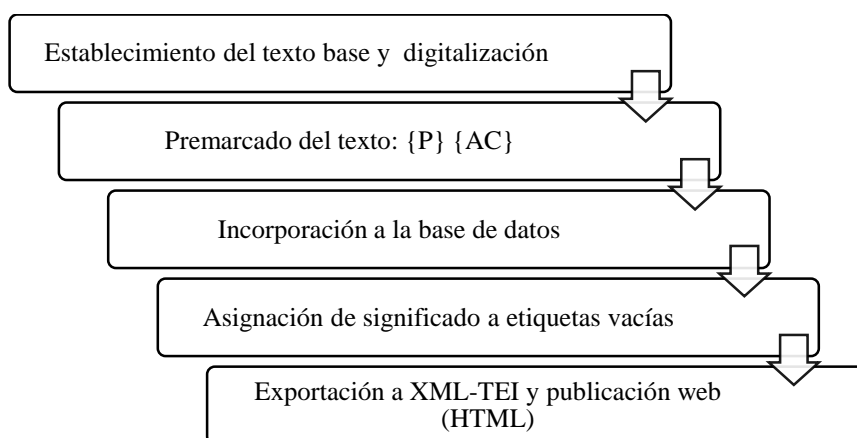
⁵ Lucía Mejías (2008) denominó a este estadio inicial en la aplicación de las nuevas tecnologías a las humanidades la época del *incunable del hipertexto*. En el momento en que acuñó el concepto detectaba una prioridad en convertir la información (textos, datos) en elementos accesibles. Por este motivo, el autor invitaba a la creación de «espacios de conocimiento» (Lucía Mejías, 2008: 119), que supongan un nuevo aporte alejado ahora del formato tradicional del libro implementando nuevas características como, por ejemplo, las estadísticas. Un ejemplo claro de esta evolución lo encontramos en el caso de la Biblioteca Digital Artelepe, asociada a la Base de Datos Artelepe y cuyos textos aportan funcionalidades que no se encuentran en la edición en papel y que se describen a lo largo de este capítulo.

10.2. NUESTRA EDICIÓN DIGITAL

Esta edición aspira a ser una «edición digital, hipertextual e hipermedia, en base de datos, y en acceso multilingüe en red» (Oleza, 2013b: 34), una definición sin duda ambiciosa cuyos componentes desgranaremos uno a uno.

Acabamos de definir qué es esta edición digital para EMOTHE y ARTELOPE, vayamos por tanto a los otros componentes. En primer lugar, se trata de una edición en base de datos por dos motivos: el primero de ellos, porque los componentes del texto y los paratextos de la obra se alojan en distintos registros de la base de datos EMOTHE; en segundo lugar, porque la base de datos recoge información de la obra y de la edición que después permite, por ejemplo, la inserción de variantes textuales.

Así, podemos distinguir entre un proceso *analógico* y uno *digital* en la preparación de esta edición crítica digital. El proceso analógico corresponde al trabajo de ecdótica previo al establecimiento del texto base y que hemos presentado en el capítulo anterior: recopilación de testimonios, análisis de variantes o notas de tipo literario que fundamentarán el texto digital. Una vez establecido y transcrito el texto base este se ha sometido a un conjunto de procesos que han resultado en el texto digital. Las transformaciones que se operan en el texto se dan a partir del marcado del mismo en XML-TEI. El proceso digital que describiremos a lo largo de este apartado sigue este esquema:



El potencial que ofrece el etiquetado en XML es muy amplio, pues permite que en él se hagan búsquedas precisas o análisis comparativos aprovechando que estamos ante un texto plano, es decir, un texto sin ningún formato aplicado que necesite un conversor para su lectura. Este estándar emplea una semántica basada en etiquetas y proporciona la

posibilidad de ser transformado para dar lugar a una variedad de formatos de salida con los que obtener otros subproductos como páginas web, documentos en epub, etc.

Si el XML (*Extended Markup Language*) es un estándar de marcado utilizado para representar información estructurada a partir de etiquetas personalizables, el TEI (*Text Encoding Initiative*)⁶, por su parte, es un estándar que sirve para representar textos digitales. Actualmente es uno de los estándares más empleados en humanidades para el trabajo digital y se compone de módulos que se ajustan a las necesidades del proyecto según lo que se quiera implementar o desarrollar sobre los textos que se trabajan.

El empleo de estándares comunes de marcación es fundamental para poder compartir información e, incluso, interrelacionar bases de datos de diferentes proyectos. Además, el conocimiento común de un lenguaje permite que el investigador pueda desenvolverse en distintos ámbitos y proyectos con facilidad, por lo que es recomendable el empleo de protocolos comunes en el ámbito humanista digital. En el caso de la edición digital de poesía o de teatro áureo es claro: el estándar tiene los módulos *verse* y *drama* respectivamente que permiten anotar tanto la métrica como la estructura propia de una pieza teatral. Igualmente, módulos diferentes sirven para la anotación crítica de la obra, lo que evidencia que es un lenguaje con grandes posibilidades para adaptarse a las necesidades de la investigación en humanidades y, en este caso, para el campo de la edición digital.

Los textos que se incluyen en la Biblioteca Digital ARTELOPE son sometidos a este marcaje XML-TEI de una manera un tanto particular, pues el investigador utiliza unas etiquetas preliminares, mucho más sencillas de incorporar al texto que si se realizara en un compilador, con el fin de premarcar el texto antes de introducirlo en el entorno creado en FileMaker. Este marcaje del texto ha sido descrito por Muñoz Pons (2013) y, más recientemente incorporando innovaciones, por Ruxandra Stoica (2017) en su tesis doctoral sobre el *El bastardo Mudarra* de Lope de Vega. Sin embargo, consideramos igualmente necesario señalar algunos puntos relevantes del proceso de preparación de la edición crítica digital compleja.

Muñoz Pons (2013) señala algunas de las dificultades a las que se enfrenta el filólogo cuando su objetivo es lograr una edición digital solvente, ya que un fichero XML necesita estar bien formado, es decir, seguir una estructura específica y correcta. Para formar un

⁶ <https://tei-c.org/>

documento válido es necesario crear una DTD o Definición de Tipo de Documento en que se precise el vocabulario del documento que después deberá seguir una sintaxis concreta, la de las etiquetas de XML, para estar correctamente formado. Por este motivo, el autor apunta cómo este proceso puede resultar «complicado y tedioso para investigadores poco familiarizados» (Muñoz, 2013: 483). Con el fin de solucionar este problema, un equipo de técnicos «han creado herramientas que permiten la generación correcta de estos ficheros de forma automática» (Muñoz, 2013: 483), un sistema de marcación abreviada que, al ser introducido en la base de datos de FileMaker de la que dispone la biblioteca, se convertirá de manera automática a las etiquetas en XML-TEI correspondientes.

Ello no pretende sustituir una formación más precisa en el ámbito digital, que conlleva una mayor comprensión del proceso, sino facilitar la transición hacia el mundo de la edición digital y evitar errores que no siempre se resuelven de una manera rápida y clara. Evidencia las posibilidades de colaboración entre técnicos informáticos y humanistas, lo que permite desarrollar todo el potencial de las humanidades digitales cuando el filólogo, por falta de tiempo o de formación, no tiene la capacidad suficiente para llevar a cabo de manera óptima esta empresa.

El empleo de sistemas abreviados de marcación no es exclusivo de las Biblioteca Digital ARTELOPE. La colaboración entre investigadores de distintas procedencias, técnica y humanística, es imprescindible y podemos observarla, por ejemplo, en el proyecto ReMetCa (*Repertorio Métrico Digital de la Poesía Medieval Castellana*). En este sentido, también Marco Presotto apunta hacia la colaboración entre filólogos y expertos informáticos y afirma que

[s]i efectivamente parte del marcado puede ser delegada a un experto informático, algunas características deberán necesariamente ser descritas por un filólogo. Para acelerar la tarea, la única solución parece ser la del trabajo en equipo con una actividad coordinada y sistemática sobre el texto mismo (Presotto, 2015: 84).

En un trabajo anterior (Burgos-Segarra, 2017: 52), nos preguntábamos si verdaderamente las ediciones digitales presentaban suficientes ventajas que justificasen la tarea añadida del marcaje además de su trabajo en el entorno de una base de datos. Era una pregunta más bien retórica, que aprovechábamos para enumerar algunas desventajas de este proceso, pues estamos convencidos del avance que supone disponer no solo del material digitalizado, sino de los resultados que este puede arrojar. Pensemos si no en

«Mas yo ¿por qué he de mirar al suelo?». *La mujer como agente en la comedia de Lope de Vega.*
Edición y estudio de *La discreta enamorada*.

cuánto más sencillo les hubiera resultado a Morley y Bruerton su análisis métrico para la datación de las obras del Fénix si hubiesen dispuesto de ediciones digitales fiables que ofrecieran funcionalidades y resultados como los que presenta nuestra edición de *La discreta enamorada*. Con solo pulsar el botón de estadísticas obtenemos la versificación de la obra:

LA DISCRETA ENAMORADA - ESTADISTICAS		
Estructura de la obra		
Intervenciones de personajes		
Métrica		
Estrofas	Versos	Número de estrofas
Redondilla	1722	431
Quintilla	663	133
Romance (tirada)	310	4
Endecasílabos sueltos (tirada)	217	7
Octava real	88	11
Terceto	49	16
Soneto	28	2
Villancico	11	1

Pero no solo obtenemos el número de versos según el tipo de estrofa, sino cómo se distribuyen las distintas tiradas de metros:

LA DISCRETA ENAMORADA - ESTADISTICAS		
Estudio de métrica		
Estrofas	Rango de versos	
Redondilla	1 - 496	
Terceto	497 - 545	
Redondilla	546 - 665	
Endecasílabos sueltos (tirada)	666 - 710	
Quintilla	711 - 990	
Romance (tirada)	991 - 1108	
Redondilla	1109 - 1128	
Villancico	1129 - 1139	
Redondilla	1140 - 1203	
Soneto	1204 - 1217	
Redondilla	1218 - 1421	
Endecasílabos sueltos (tirada)	1422 - 1433	
Redondilla	1434 - 1581	
Quintilla	1582 - 1655	
Redondilla	1656 - 1759	
Endecasílabos sueltos (tirada)	1760 - 1780	
Redondilla	1781 - 1816	
Endecasílabos sueltos (tirada)	1817 - 1866	
Quintilla	1867 - 1911	
Octava real	1912 - 1927	
Endecasílabos sueltos (tirada)	1928 - 1955	
Romance (tirada)	1956 - 2023	
Octava real	2024 - 2071	
Redondilla	2072 - 2327	
Quintilla	2328 - 2376	
Redondilla	2377 - 2440	
Endecasílabos sueltos (tirada)	2441 - 2467	
Romance (tirada)	2468 - 2551	
Redondilla	2552 - 2615	
Soneto	2616 - 2629	
Quintilla	2630 - 2844	
Endecasílabos sueltos (tirada)	2845 - 2878	
Redondilla	2879 - 2942	
Octava real	2943 - 2966	
Redondilla	2967 - 3048	
Romance (tirada)	3049 - 3088	

En consecuencia, el trabajo realizado en el marcaje de la edición, no solo ofrece unos resultados inmediatos, sino que supone una lanzadera para otros posteriores como, por ejemplo, el estudio de la versificación de esta comedia, o su comparación con otras.

Volviendo a las desventajas, pues tiempo habrá de remitirnos a las bondades de la edición digital, Paul Spence (2013: 13-14) destaca el tiempo de aprendizaje que conlleva el conocimiento de un lenguaje de marcado. Un adiestramiento que puede alargarse especialmente si se complementa con el de otros lenguajes que conviertan este texto marcado en productos finales atractivos visualmente y cómodos en su navegación. Consiguientemente, al aprendizaje del XML-TEI se le sumará el de HTML o la creación de hojas de estilo, demorando con ello en el tiempo el resultado final que se quiere obtener. Igualmente, Marco Presotto ha aludido al marcado TEI como «una primera barrera para el investigador» (Presotto, 2015: 84), un problema que se ve aumentado si la intención final es la de publicar este texto en papel o pdf, donde se pierden las funcionalidades añadidas que se obtienen tras el tratamiento digital, algo que no sucede en el caso de las ediciones para la Biblioteca Digital ARTELOPE, concebidas para su lectura en línea. Finalmente, otro de los problemas observados por Spence es el de la necesidad de disponer de «una infraestructura digital de la que no todos disponen» (Spence, 2013: 14).

Sin embargo, ambos autores (Presotto, 2015; Spence, 2013), coinciden en determinar que el esfuerzo revertirá en textos muchos más dinámicos, documentos «cuyas potencialidades de explotación son infinitamente mayores, permitiendo búsquedas personalizadas, estadísticas y organización del texto en la página (virtual y en papel) según las más variadas necesidades de lectura» (Presotto, 2015: 84). Todo ello permite no solo la obtención de datos como los mostrados en la imagen anterior, sino incluso la personalización de la visualización para cada el lector: con notas, sin ellas, con marcas métricas o apartes subrayados... una individualización de la experiencia lectora imposible en un formato tradicional. Conjuntamente con las posibilidades que todo ello ofrece al investigador.

Como decíamos antes, el principal obstáculo en el trabajo en este ámbito puede ser fácilmente salvado con la colaboración de diferentes partes, aunque también existe la posibilidad ideal de una doble formación integral tanto filológica como informática, aunque creemos más descriptiva y habitual la situación que estamos esbozando. Así, en

el caso concreto de nuestro trabajo utilizamos unas etiquetas de marcación abreviada creadas específicamente para el entorno de trabajo en que se inserta esta edición. Abajo presentamos las etiquetas y sus correspondencias en XML-TEI, a las que serán convertidas una vez introducidas en FileMaker. Por ejemplo, los personajes se marcan con la etiqueta {P}, que equivale a la etiqueta <speaker> en TEI⁷.

El uso de estas etiquetas no solo suprime el principal inconveniente señalado hasta el momento, sino que neutraliza casi al mínimo la posibilidad de errores de sintaxis. Decimos que casi al mínimo, y no completamente, porque también el etiquetado requiere seguir unas normas concretas para que, al introducir el texto en FileMaker, no ocurran errores. FileMaker actúa entonces no solo como el entorno de trabajo en el que asignar valor a las distintas etiquetas, sino como el necesario proceso de revisión y validación al que todo texto electrónico debe ser sometido.

Por tanto, los errores de formado son mucho menos frecuentes que si se trabaja directamente en XML-TEI, pues resulta fácil olvidar el cerrar una etiqueta, lo que implica fallos en el documento que hay que buscar —aunque los compiladores indiquen qué tipo de error se está cometiendo e incluso dónde— y subsanar, problema que deja de serlo al convertirse automáticamente las etiquetas a XML-TEI.

Tras la premarcación del texto, este se introduce en FileMaker. Sin embargo, el trabajo todavía no está completo y requiere de un segundo proceso de marcado, esta vez mucho más detallado, que asigne un valor concreto a las etiquetas, enriquecer su significado y también las funcionalidades que tendrá el texto una vez terminada su edición.

El proceso es sencillo. El texto se introduce jornada a jornada en la interfaz de FileMaker, se generan los registros y ya solo resta revisar marcas por si algún error hubiera ocurrido durante la importación. Ahora el texto está preparado para la siguiente fase, la asignación de valores a aquellas etiquetas que lo requieran.

Fuera de esta pantalla de texto, que estará separa por jornadas tal y como ha sido introducido en FileMaker, existen diversos campos que podremos completar, como los datos de la edición, los distintos paratextos que pueda presentar la obra —elenco, dedicatorias, colofón—. Como se puede observar, en el lateral aparecen las distintas

⁷ Para una explicación en detalle de todas las etiquetas empleadas para la realización de una edición digital remito a Stoica (2017: 300).

pestañas de la base de datos, quedando resaltada en amarillo e indicada en la cabecera aquella que se esté utilizando en cada momento.

Sin embargo, tan solo uno de estos paratextos es esencial para poder realizar la edición del texto, el elenco. Como se observa en la siguiente imagen extraída de nuestra edición en el entorno FileMaker, se asigna un acrónimo o abreviatura a cada uno de los personajes y se introduce su nombre y función en caso de que así figure en nuestra edición o en el texto base. Se indica también la cabecera en el original y el orden en que este debe aparecer si existen otros paratextos.

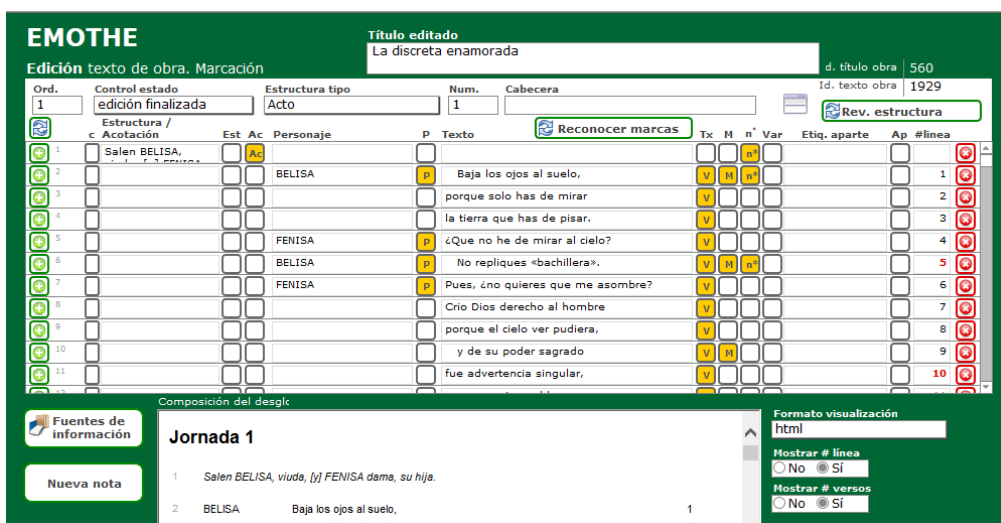
Ag. Acrón.	Mostrar	Personaje	Descripción	Actor
<input type="checkbox"/> BEL	Sí	BELISA	viuda	
<input type="checkbox"/> FEN	Sí	FENISA	su hija	
<input type="checkbox"/> BER	Sí	El capitán		

«Mas yo ¿por qué he de mirar al suelo?». La mujer como agente en la comedia de Lope de Vega.
Edición y estudio de La discreta enamorada.

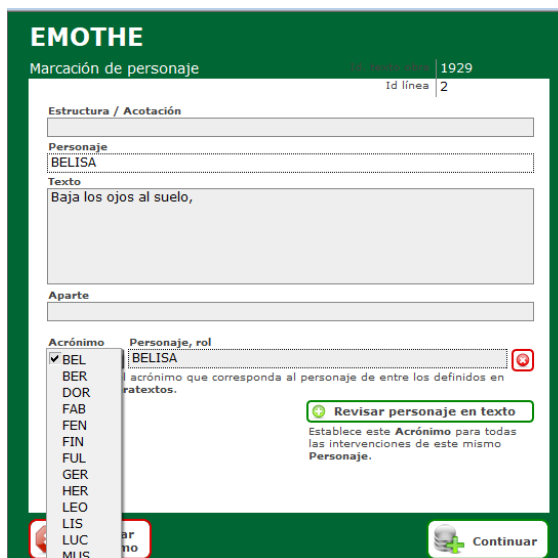
La página principal de este apartado quedaría del siguiente modo teniendo en cuenta que esta obra no presenta más paratextos que el elenco.



Es absolutamente fundamental definir cuál es el elenco de personajes para poder asignar su valor a las etiquetas correspondientes dentro del texto. La asignación de su valor correspondiente a las distintas etiquetas se realiza en cada acto independientemente. La pantalla principal de trabajo con el texto es la que se muestra a continuación. Todas las etiquetas aparecen en amarillo porque han pasado previamente por el proceso de asignación de valores.



Al seleccionar la etiqueta P nos aparece un desplegable con los distintos integrantes del elenco antes mostrado.



Tras seleccionar el acrónimo correspondiente, si se pulsa sobre el botón «Revisar personaje en texto» todos los campos de personaje que incluyan un nombre idéntico a este serán automáticamente reconocidos. El mismo proceso se sigue para asignar el valor a la etiqueta métrica. Tal y como sucede en el caso del personaje, aparece un desplegable con diferentes tipos estrofa de los que asignaremos el que corresponda.

En el caso de los apartes, estos se indican a través de dobles paréntesis. Entre los dobles paréntesis de apertura y los de cierre nos aparecerá un conjunto de etiquetas sobre el que habrá que ir clicando manualmente en la indicación de aparte indicada en naranja para que sea reconocida. Una vez estos aparecen en amarillo como muestra la imagen, el proceso estará terminado y en la edición digital publicada en web en HTML⁸ se reflejará como un resaltado de los apartes en color verde dentro del texto.

FENISA	<input checked="" type="checkbox"/>	(((¿Que a quien no sabe de mí	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	[Aparte.]	Ap	111	<input checked="" type="checkbox"/>
	<input type="checkbox"/>	amase con tal rigor?	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>		Ap	112	<input checked="" type="checkbox"/>
	<input type="checkbox"/>	¿que no me conozca este hombre,	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>		Ap	113	<input checked="" type="checkbox"/>
	<input type="checkbox"/>	y que me muera por él?)))	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>		Ap	114	<input checked="" type="checkbox"/>

FENISA

(¿Que a quien no sabe de mí
amase con tal rigor?
¿que no me conozca este hombre,
y que me muera por él?)

[Aparte.]

⁸ La publicación en web es realizada por el técnico informático.

El resultado de todo este proceso de etiquetado es un texto enriquecido cuya lectura en web se convierte en un proceso interactivo para el lector. Al igual que sucede con los apartes, las etiquetas de acotación y de versos partidos tienen su reflejo en el texto con un resaltado en otro color. Además, la métrica aparecerá indicada al inicio de cada estrofa. Todas estas opciones podrán ser activadas o desactivadas según interese al lector, personalizando completamente la experiencia como se ha descrito antes. La visualización en web presenta un panel de navegación en el lateral izquierdo que ofrece distintas opciones. Permite ir directamente al acto que nos interesa, resaltar apartes, versos partidos y acotaciones —y desplazarnos entre ellos—, además de mostrar la métrica. Debajo de todas estas opciones aparecen los botones «Estadísticas» y «Etiquetas» que despliegan un panel con distintas estadísticas sobre la estructura de la obra, las intervenciones de los personajes y la métrica —este último lo hemos mostrado anteriormente al referirnos a las ventajas de una edición digital—. Una edición que tuviera todas las opciones activadas se visualizaría de la siguiente manera:

COLECCIÓN EMOTHE
BIBLIOTECA DIGITAL ARTELOPE

Cerrar panel X

Indice de navegación:
Datos de la edición
Elenco
Acto 1
Acto 2
Acto 3

Marcas visuales:
 Acotaciones
<< 0 de 164 >>
 Apartes
<< 0 de 81 >>
 Versos partidos
<< 5 de 347 >>
 Ocultar métrica
Estadísticas

LUCINDO
Sí, veo.

GERARDA
Pues aquel tiene
de mis veras posesión. 120
[Redondilla]
(Cuanto le dije es fingido,
cuanto le quise es burlando). [Aparte.]
Voyme que me está aguardando.

Pásase al otro*.

LUCINDO
¿Qué haré?

HERNANDO
Mosquetazo ha sido.

Una edición como esta es personalizable para cualquier tipo de destinatario sea cual sea su finalidad. Quizás se acerque algún alumno cuyo interés recaiga meramente en el texto (y sus notas, cuando se trata de una edición anotada), que podría leer sin ninguna

marca visible, pero también puede tratarse de alguien interesado en el análisis de acotaciones, de modo que podría navegar exclusivamente por estas sin tener que localizarlas una a una. Lo mismo sucede con las estadísticas, los datos que se aportan sobre el número de intervenciones de un personaje y la extensión total de las mismas, que puede ser un punto de partida para una investigación sobre un determinado tipo de personaje, por ejemplo. De este modo, como señalaba Spence, el trabajo realizado en la edición digital no tiene como fin último la obtención de un texto, sino que este puede ser el punto de partida de investigaciones posteriores interesadas en aspectos concretos que nuestra edición proporciona.

Al ser esta una edición crítica se añaden otros dos componentes al texto, las notas de variantes y las notas de tipo crítico. Para las primeras, es necesario rellenar el campo Testimonios y asignar una sigla a cada uno de ellos. Posteriormente, seleccionaremos la casilla «var.» en el verso que corresponda e introduciremos las variantes halladas entre testimonios y se visualizaría en la web como un asterisco sobre la palabra. Al pulsar sobre este se desplegaría la nota.

FENISA

Donde falta la riqueza

mucho la hermosura «llama^{*}»,

- H llama (Corrección de Hartzzenbusch,lección que aceptoX por ajustarse mejor a la rima consonante y al sentido del pasaje.)

BEI

- P3 falta

- MP infama

FENISA

Hacienda.

Las notas literarias se introducen siguiendo un proceso muy similar, aunque esta vez seleccionando la casilla «n^a».

EMOTHE
Anotación para texto de obra d. texto obra | 1929
Id línea | 35

Estructura / Acotación
Personaje
Texto
me trujiste al «Jubileo»,
Aparte

Palabra anotada	Texto anotación	N. anot.
Jubileo	Según Autoridades, «rigurosamente significa la solemnidad y ceremonia Eclesiástica, con que el Papa publica la concesión que hace	6
Nota del editor		

Añadir una nueva anotación Añadir

Tipo: Ubicación: texto

Palabra anotada
Texto anotación

Cancelar Continuar

FENISA

«No soy monja, ni profeso^N»
las liciones que me das.
Y si para atormentarme
me trujiste al «Jubileo^N»,

Nota del editor X

Según Autoridades, «rigurosamente significa la solemnidad y ceremonia Eclesiástica, con que el Papa publica la concesión que hace de gracias y Indulgencias, a la Iglesia universal». También puede referirse a cualquier tipo de indulgencia fuera de esta fecha, siendo probablemente a esto a lo que se refiere el texto, a una celebración eclesiástica excepcional.

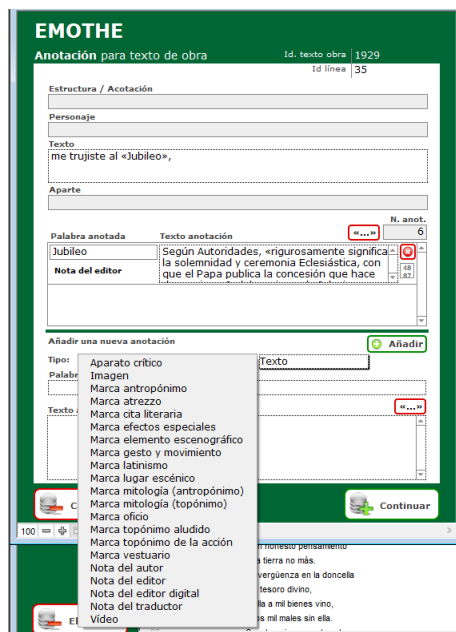
BEL

FEN

que por momentos me acabas.

Con mis ojos vas riñendo,
¿en qué te dan ocasión?

En ambos casos debe seleccionarse la palabra o palabras a los que afecta la nota, que aparecerán destacados entre comillas españolas, y se indica también si se ubica en el texto, en el personaje o en la acotación. Dado que las notas pueden ser de muy diferente naturaleza, aparecerá un desplegable con los distintos tipos. En este caso se trata de «Nota del editor», pero también podría ser del autor, o del editor digital en el caso de que este fuera distinto al del editor del texto que se está empleando. Se utiliza esta misma casilla para marcar palabras de atrezzo, topónimos, etc. un tipo de marcaje más profundo que después revertirá en nuevas estadísticas y listados organizados por estas tipologías que, como sucede en otros casos, pueden servir de base para estudiar aspectos concretos de una comedia, por ejemplo, el vestuario.



10.3. EDICIÓN MULTILINGÜE E HIPERVINCULADA

La edición de *La discreta enamorada* se complementa con la edición multilingüe hipervinculada a la que nos referiremos de ahora en adelante como «paralelo», que no deja de ser la expresión más clara de la galaxia de textos que constituye la Colección EMOTHE, pues su presentación conecta distintos textos de manera visual. Este paralelo se realizará exclusivamente entre el texto español y su traducción al inglés, *In love but discreet*, de Vern G. Williamsen.

También la edición multilingüe permite la personalización a la hora de la consulta. Si bien en este caso el paralelo consta únicamente de dos textos, también en aquellos casos en que se dispone de textos de tres o hasta de cuatro de las dramaturgias, el lector podrá escoger qué testimonios quiere visualizar en concreto, si todos, o si solo le interesa ver los puntos en común entre diferentes adaptaciones o traducciones de la obra en diferentes idiomas. Con esto se consigue poner al alcance del usuario la tradición textual europea de una obra en una misma página, ofreciendo la posibilidad de comparar los textos con el fin de encontrar coincidencias, detectar si existen divergencias notables en una escena determinada o si se han suprimido o añadido escenas o actos en las distintas traducciones. Esta herramienta es un aporte notable para conocer la historia de la circulación de una misma obra en distintos idiomas.

«Mas yo ¿por qué he de mirar al suelo?». La mujer como agente en la comedia de Lope de Vega.
Edición y estudio de La discreta enamorada.

Para la edición en paralelo, se vinculan los textos del siguiente modo. A continuación, se muestra un ejemplo del proceso. En la primera imagen podemos observar que los campos 42 de *La discreta enamorada a discreta enamorada* y 43 de *In love but discreet*, todavía en blanco, son equivalentes en contenido.

La discreta enamorada	In love but discreet
41 DORISTEO ¿Si son estos?	42 DORISTEO Is that...?
42 FINARDO Estos son.	43 FINARDO It's them, all right.
43 GERARDA ¿Ve aquel mancebo que viene?	44 GERARDA Do you see that man coming over there?
44 LUCINDO Si, veo.	45 LUCINDO I do.
45 GERARDA Pues aquel tiene de mis veras posesión. [Aparte.](Cuento le dije es fingido, cuanto le quise es burlando). Voyme que me está aguardando.	46 GERARDA Well, we make a pair. My love for you has been a good joke. Good-bye. He's waiting for me, you know.
46 <i>Pásase al otro Pásase al otro. Pásase con él. Pásase a Doristeo.</i>	47 <i>GERARDA moves across to join DORISTEO and FINARDO.</i>
47 LUCINDO ¿Qué hare?	48 LUCINDO What happened here?
48 HERNANDO Mosquetazo ha sido.	49 HERNANDO She shot you down.
49 LUCINDO	50 LUCINDO Should I go after her? Tell me how.
50 HERNANDO	51 HERNANDO

Formulario:
#1 #2
Comentario del enlace:

Nota:
 Enlaces almacenados Enlace actual Sin enlace

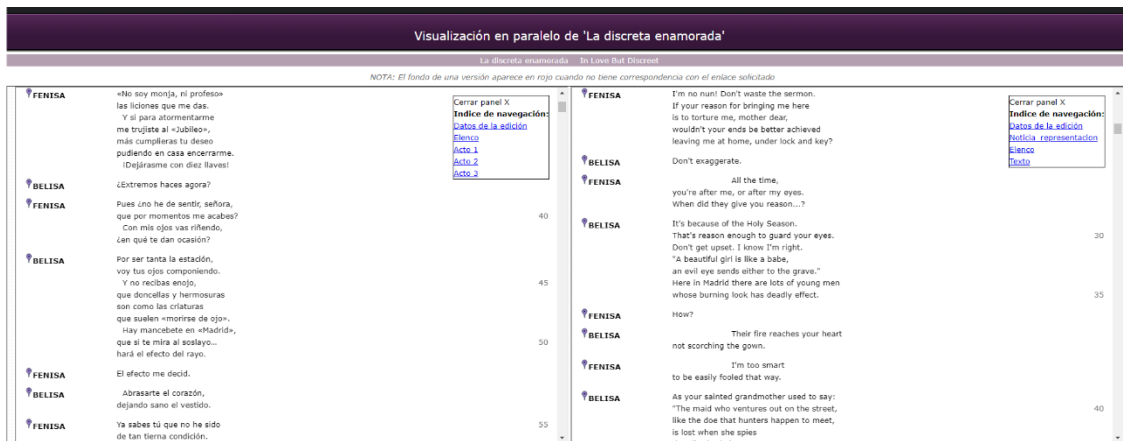
En consecuencia, seleccionaremos ambos campos, ahora marcados en color rojo, se pulsa sobre el botón nuevo enlace, y se crea la correspondencia entre ambos textos.

La discreta enamorada	In love but discreet
41 DORISTEO ¿Si son estos?	42 DORISTEO Is that...?
42 FINARDO Estos son.	43 FINARDO It's them, all right.
43 GERARDA ¿Ve aquel mancebo que viene?	44 GERARDA Do you see that man coming over there?
44 LUCINDO Si, veo.	45 LUCINDO I do.
45 GERARDA Pues aquel tiene de mis veras posesión. [Aparte.](Cuento le dije es fingido, cuanto le quise es burlando). Voyme que me está aguardando.	46 GERARDA Well, we make a pair. My love for you has been a good joke. Good-bye. He's waiting for me, you know.
46 <i>Pásase al otro Pásase al otro. Pásase con él. Pásase a Doristeo.</i>	47 <i>GERARDA moves across to join DORISTEO and FINARDO.</i>
47 LUCINDO ¿Qué hare?	48 LUCINDO What happened here?
48 HERNANDO Mosquetazo ha sido.	49 HERNANDO She shot you down.
49 LUCINDO	50 LUCINDO Should I go after her? Tell me how.
50 HERNANDO	51 HERNANDO

Formulario:
#1 42 #2 43
Comentario del enlace:

Nota:
 Enlaces almacenados Enlace actual Sin enlace

En su visualización web esto se traduce en una serie de marcas y de comportamientos de los textos. Al lado del nombre del personaje que interviene aparecerá un símbolo cuya función es la de alinear el texto en correspondencia al pulsar sobre él.



Cuando no exista este símbolo esto significará que no tiene correspondencia con el testimonio o testimonios que se estén consultando en ese momento. En el caso de nuestra edición, esto sucede en la adición de una serie de *acotaciones* o indicaciones de tipo espacial que el traductor añadió a su texto. Por tanto, en la traducción encontramos que «Locale 1» no está precedido por la marca que sí precede al resto de versos.



Nuestra edición de *La discreta enamorada* se inserta en el ámbito de estudio de las humanidades digitales tanto por formar parte de la Colección EMOTHE dentro de la Biblioteca Digital ARTELOPE, como por haberse beneficiado nuestro estudio introductorio de las herramientas que se han creado en los últimos años, como la Base de Datos ARTELOPE. Gracias al repertorio de argumentos y de datos sobre las comedias de Lope de Vega que permite hacer búsquedas encadenadas se nos ha facilitado un trabajo como el llevado a cabo en el capítulo octavo. A su vez, la misma elaboración de la edición crítica digital arroja una serie de resultados que ayudan a complementar el estudio introductorio presentado y abren nuevas posibilidades a investigaciones futuras que demanden datos precisos sobre la versificación, las acotaciones, o las intervenciones de los personajes.

*«Mas yo ¿por qué he de mirar al suelo?». La mujer como agente en la comedia de Lope de Vega.
Edición y estudio de La discreta enamorada.*

CONCLUSIONES

La edición y estudio introductorio de *La discreta enamorada*, nos ha permitido sistematizar y ampliar el conocimiento que se tenía sobre esta obra canónica que carecía de edición crítica moderna hasta la fecha, al tiempo que, al introducir la obra en su contexto literario y social, nos ha incitado a establecer una nueva tipología de personaje femenino, una posible traza argumental, y la aplicación de una perspectiva de análisis hasta ahora muy poco aplicada al teatro español de este periodo. Por ello, los apartados en que se ha dividido este trabajo responden a las distintas metodologías empleadas para este estudio integrado, que transcurre desde lo particular hasta lo general. Desde lo más concreto —el título— hasta lo más amplio, el contexto social y literario, en el que hemos considerado esta comedia en conexión con otras del mismo Lope de Vega.

Ya desde el mismo título la obra nos advierte de que estamos ante una protagonista poco convencional. Se trata de una joven discreta, con lo que el adjetivo discreto implicaba durante el siglo XVII. Se han explorado las características del género al que pertenece esta comedia y se ha determinado que se trata de una comedia urbana acabada, frente a la consideración de algunos estudiosos de que estábamos ante un ejemplo iniciático de comedia de capa y espada. En el análisis de los distintos componentes de una comedia urbana, junto con los aspectos más habituales de un espacio y tiempo cercanos al espectador, se ha prestado especial atención a la configuración y relaciones que los personajes entablan entre sí además del estudio de los principales conflictos y temas explorados en esta comedia.

Para cerrar esta primera parte del estudio introductorio, hemos abierto nuestra perspectiva al ámbito europeo de modo que el trazado del origen del tema y su difusión

y pervivencia trasciende las fronteras de lo nacional para ser observado en el conjunto de las dramaturgias europeas. En concreto la francesa y, sobre todo, la italiana. El recuento y comparación de los distintos testimonios recogidos —versiones, traducciones, adaptaciones líricas e influencia de manera más o menos directa en obras posteriores— nos ha llevado a concluir que se trata de una obra que ha tenido una influencia remarcable en el teatro italiano, además de haber despertado el interés por su traducción a idiomas tan dispares como el inglés, el alemán o el checo. Estamos ante una comedia que todavía tiene mucha vida. No solo por su temática y acción ágil, que ha implicado que se haya representado de manera continuada hasta la actualidad, sino por la pervivencia de ese esquema argumental boccacciano y la configuración de unos personajes que beben en gran medida de las máscaras de la *commedia dell'arte* en textos tan actuales como *Las bodas del capitán*.

La segunda parte del estudio introductorio continua el análisis de la comedia, esta vez en su contexto histórico-social y literario, aunque esta vez empleando una metodología novedosa en el ámbito español del teatro de los siglos XVI y XVII. Consecuentemente se hacía necesaria la presentación de dicha metodología. En el capítulo cuarto se han asentado las bases del análisis posterior y, sobre todo, se ha confirmado el potencial que presenta el teatro para la investigación desde la perspectiva emocional. Un método que en esta tesis se ha aplicado de manera sistemática no solo a un corpus de comedias específico, sino también a un conjunto de escritos de carácter pedagógico y moral cuyo discurso interesaba analizar en relación con el comportamiento de la doncella en la comedia.

La situación de la mujer en los siglos XVI y XVII es una cuestión que en las últimas décadas ha gozado de un considerable interés, por lo que hemos podido constatar que algunas visiones más inmovilistas y tradicionales sobre la mujer en la sociedad y su representación en el teatro van quedando poco a poco atrás. Para ello, era fundamental aproximarnos a la institución del matrimonio, clave en la configuración del sistema social, desde diversas perspectivas dado que se trata de una materia de gran relevancia en buena parte de las comedias urbanas. Con este fin, hemos abordado la cuestión desde cuatro frentes que han aportado distintos resultados.

En primer lugar, dada la visión teocentrista predominante en la sociedad del Barroco, el impulso que supone el Concilio de Trento para el establecimiento del matrimonio como

sacramento es esencial. A partir de este punto, los distintos cánones y mandatos del concilio pasarán a tener igual o mayor relevancia que los mandamientos de la ley civil. El segundo frente es el que se establece desde una aproximación legal. Sin embargo, a pesar del conjunto de leyes civiles que regulaban distintos aspectos de las bodas (principalmente desde una perspectiva económica), sobre todas ellas se imponían las leyes religiosas a las que aducíamos. La tercera perspectiva, muy ligada a la primera, es la que aportan los escritos de la pedagogía cristiana en torno a la mujer y la institución del matrimonio. Acercarnos a estos textos desde la teoría de los afectos ha permitido aportar un nuevo enfoque sobre su contenido y el modo en que configuran una comunidad emocional en torno a la mujer y a todos los aspectos vinculados al matrimonio. Finalmente, hemos analizado el punto de vista teatral de los casamientos. Mientras algunos autores han afirmado que las bodas finales dentro de la comedia no eran más que un artefacto neutralizador de las transgresiones a la norma y a la moral que se habían podido observar sobre las tablas, creemos que se trata de un modelo de pensamiento ya superado. Aunque no podemos negar que el casamiento devuelve al orden una serie de situaciones que de otro modo serían consideradas como subversivas, tras el periplo organizado y vivido por algunas de las protagonistas lopescas, resulta difícil creer que el público se quedara solo con este final normativo. La comedia estaba planteando situaciones distintas a lo que se prescribía como normativo y estas protagonistas, en vez de ser castigadas por ello —evidentemente estamos hablando de comedias, no de tragedias— son recompensadas con el matrimonio con el joven que ellas desean. Como afirma Gabriela Carrión: «If we take into consideration that the right to exercise free will in marriage is not relegated to the imaginary worlds of the drama in early modern Spain, we can begin to understand why the subject engages dramatists and spectators alike» (Carrión, 2010: XIV).

Esta tesis doctoral aspira a abrir nuevos horizontes en el estudio de la comedia, pues el análisis de un corpus reducido de obras de Lope de Vega evidencia el gran potencial que la aplicación de la teoría de los afectos tiene para el conocimiento del teatro español de los siglos XVI y XVII y así se ha querido mostrar en el último capítulo del estudio introductorio. Sin embargo, lo que aquí se ha presentado no es más que una primera ojeada a todo lo que puede llegar a estudiarse.

Por un lado, sería interesante realizar estudios similares en comedias de otros dramaturgos, como Guillem de Castro, Tirso o Calderón, entre otros, para establecer similitudes o divergencias entre las distintas caracterizaciones emocionales de sus doncellas casaderas. Hemos aludido al caso de *La dama Duende*, si bien doña Ángela es viuda, pero tenemos otros como el *Don Gil de las calzas verdes* o *Los malcasados de Valencia* en los que hallamos damas de gran agencia que, por tanto, podrían converger en su caracterización afectiva con las aquí analizadas.

Por otro lado, un trabajo bien interesante todavía por hacer, es el estudio de los estilos emocionales de los distintos dramaturgos, lo que requeriría el análisis de un corpus de obras mayor al presentado que además recogiera comedias de muy diverso tono. Para ello convendría examinar no solo las emociones que muestran y desarrollan los personajes dentro de las comedias, sino aquellas que el autor pretende provocar sobre los espectadores. El teatro tiene esa capacidad de crear emociones reales a partir de situaciones ficticias, decía Erin Hurley (2010) y también Lope en su *Arte Nuevo*, de modo que las configuraciones afectivas localizadas en las comedias tienen el potencial de contribuir a los distintos discursos sociales, apuntalándolos o socavándolos. La configuración de comunidades emocionales al margen de la norma en las comedias de Lope no nos permite afirmar que Lope de Vega tuviera una perspectiva feminista al escribir sus comedias, pero quizás si una actitud más receptiva hacia el género femenino de lo que algunos autores han querido ver.

Lope de Vega no construye su ficción teatral desde un punto de vista que olvida o anula las normas que imperan en la sociedad en que se va a representar su comedia. Encontramos, por el contrario, que dialoga con estas. Que construye un conjunto de personajes femeninos, cada uno con sus particularidades, que conoce a la perfección el sistema y que por ello es capaz de socavarlo. Las heroínas lopescas, movidas por la pasión, se saltan las reglas y realizan hazañas poco frecuentes en las de su sexo. Sin embargo, es su comprensión de la sociedad y su convencimiento de estar actuando en favor de un fin loable, el matrimonio, lo que las lleva a efectuar las más extraordinarias gestas. Precisamente porque entienden la importancia que tiene la honra y el honor en la sociedad del Barroco urden las trazas que llegarían a dar nombre a un género, el de la comedia de enredo. Como decía Wardropper, las mujeres de la comedia quieren ser libres, pero también seguir siendo honradas (1978: 224). Saben que determinados espacios no

les son permitidos, y para superar este obstáculo aprovecharán sus salidas a la iglesia o se vestirán de hombre para desempeñar con libertad las acciones necesarias para reconquistar a su galán. Notable excepción es la que supone *Las dos bandoleras*, cuyas protagonistas se lanzan al monte vestidas de serranas.

La moderación, la honestidad y la vergüenza se encuentran entre las cualidades que más valoran los moralistas en tratados. Y así se muestran algunas de las protagonistas de la comedia ante los demás, mientras en la intimidad o bajo el seguro resguardo que les ofrece su disfraz son valientes, bravas, doctas incluso.

Estas jóvenes pertenecen a la tipología de personaje que hemos convenido en denominar *dama discreta para sí*. Un personaje femenino que destaca por su agencia, que emplea siempre a su favor. Esto implica no solo una gran capacidad de acción, sino también de interpretación. La *dama discreta* fingirá acatar las normas sociales solo con el fin de navegar mejor en sociedad entre lo que esta demanda de ella y su propio deseo. Por ello, al poner en diálogo la comunidad emocional que propone la prosa didáctica con el comportamiento que el dramaturgo atribuye las jóvenes hallamos que se producen conflictos con los que las jóvenes tienen que lidiar ajustando su comportamiento, navegando.

Hemos podido constatar que, por lo general, esta tipología de personaje lleva asociada una traza o esquema argumental que se repite en un conjunto de comedias. Para aislar las nueve funciones que componen esta traza nos hemos ayudado de las posibilidades de búsqueda que ofrece la Base de Datos Artelope, a partir de la que hemos seleccionado un conjunto de diez comedias que comparten este tipo de personaje femenino y de configuración de funciones narrativas aunque son todas ellas distintas entre sí. Se constata que, a pesar de que existe una preferencia de la traza por las comedias urbanas, también se encuentra en palatinas e, incluso en alguna histórica. Un corpus que es susceptible de ser ampliado en el marco de una investigación de corpus más extenso cuyo objetivo no sea el estudio de una comedia en concreto, *La discreta enamorada*, sino de este conjunto de personajes particulares.

Finalmente, el último bloque de la tesis se dedica al proceso de edición propiamente dicho. Se trata de un texto que no presenta problemas complejos de edición pues no se han hallado testimonios que presenten diferencias notables entre ellos, tras lo que se presenta la edición con notas de variantes y literarias. Finalmente, se dedica un capítulo

a explicar el proceso de la edición digital que se puede consultar en https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0560_LaDiscretaEnamorada.php a modo de discusión sobre la ventajas e inconvenientes que presenta el situar una edición como la que aquí se presenta en el marco de las humanidades digitales. Una discusión que se zanja con una valoración más que positiva de las posibilidades que los distintos proyectos humanísticos digitales en curso nos ofrecen, pues esta misma tesis es, al fin y al cabo, producto de esos medios, pues el estudio introductorio, especialmente el último capítulo del segundo bloque se ha beneficiado considerablemente del acceso a la Base de Datos Artelope, además de generar nuevos materiales que ahora están en acceso abierto para los investigadores como es el caso de una edición crítica moderna de una obra que hasta el momento carecía de ella.

Junto con la edición digital, se ha preparado una presentación hipervinculada en paralelo como el habitual en la Colección EMOTHE, en la que se suelen presentar los textos originales y, al menos, una traducción a una de las cuatro lenguas. En este caso consta de nuestro texto en español y de la traducción al inglés de la que disponemos, vinculando las partes del texto que tengan correspondencias entre sí, prácticamente totales entre *La discreta enamorada* e *In love but discreet* ya que se trata de una traducción prácticamente literal de la obra salvo con los matices propios de la traducción que se han expuesto en el apartado correspondiente a las traducciones.

SUMMARY AND CONCLUSIONS

The fundamental objective of this thesis is to prepare a critical edition of *La discreta enamorada*, a theatrical play written by Lope de Vega around 1606. This play is seen as one of the canonical plays from the author. Somehow, while it has attracted the interest of researchers around many specific and varied aspects, and it is still alive on the stage, it still remains with no modern critical edition. We cover this gap with a digital critical edition that will be published online, inside the ARTELOPE Library, in the EMOTHE Collection in https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0560_LaDiscretaEnamorada.php

Its plot, a young lady, Fenisa, who wants to marry his also young neighbour, Lucindo, instead of the old Captain Bernardo, displays some of the tensions that arose from the changes Baroque society was experiencing. Sixteenth and seventeenth-century Spanish society was highly repressive with women, who should follow the moral rules and stay silent if they wanted to be seen as the *perfect* daughter o spouse. Consequently, the right to freely decide with who they wanted to marry was inexistent.

Lope de Vega brought this conflict, among others, to his *comedia*, both in tragic and comic plots and showed a series of attitudes towards it that we aim to critically analyse through the study of *La discreta enamorada*, a *comedia* that openly presents this topic. To achieve such an objective, we propose the integration of three different aspects that are not independent but that complement one to each other. Nevertheless, each of these approaches has been made from diverse methodologies, which provide different answers about this particular *comedia* and, when possible, about the baroque theatre in general.

With this purpose, our work consists of two main parts. To begin with, a complete introduction to the play, which is also divided into two sections. The first three chapters are devoted to traditional philological characteristics of the play: title, plot, genre, the origins of the *comedia* and the many influences this play had also onto Italian and French playwrights. Altogether with its different translations, adaptations or rewrites in the Spanish literary tradition. Our aim is to analyse how *La discreta enamorada* has navigated in the European dramaturgical space from its origins to the present. From chapter four to eight we broaden our perspective and the play is analysed both in its historical and literary contexts. From affect theory, a methodology that we introduce in chapter four, and taking into account the circumstances of women in sixteenth and seventeenth-century in Spain we study marriage from three different points of view. As we have said, marriage becomes central to a certain amount of plays and because of this, we study it from its religious, legal and moral perspectives together with its presence in *comedias*. The last chapter of the introduction proposes a new kind of feminine character for the *comedia* and the *traza* or plot scheme we can associate her with. Studying this scheme we can see both how this play is integrated into Lope de Vega's dramatical production and the way this *comedias* offer an alternative sentimentality, showing its own emotional communities.

The second part of this dissertation explains the process of the critical edition and the critical edition itself. We have said that this will also be published online in the ARTELOPE Library which makes this PhD into the digital humanities. Accordingly, we complete this edition with a reflection about the advantages and disadvantages that a digital edition brings to researchers. Finally, we explain the steps followed to achieve this edition by using the software developed for the ARTELOPE Library and the multilingual edition in parallel with *In love but discreet* the English translation of the play by Vern G. Williamsen. A multilingual edition in parallel means that the two plays must be hyperlinked in the way shown in <https://emothe.uv.es/biblioteca/textosParalelo/EM0560/>

Conclusions

The edition and study of *La discreta enamorada* has given the opportunity to organise and to widen the knowledge that we previously had about this canonical play without critical edition. Together with its social and literary analysis, the play has promoted the

establishment of a new type of character, a probable plot scheme and the incorporation of very little used methodology in the Spanish Early Modern theatre. Because of this, the different parts of this dissertation are linked to the methodologies applied in each one. All of them integrated into a study that is developed from the most particular aspects of *La discreta enamorada* to the more general, from the title to the author's production.

The use of the word *discreta*, discreet, in the title operates as a warning that the main character of the play, Fenisa, is far from being conventional. In this dissertation, we have explored the genre characteristics and we can state that this is clearly a *comedia urbana*, and not a *comedia de capa y espada* as it had been considered by some critics. In this analysis of the more common features of the play, like a spatio-temporal situation close to the theatregoers, our interest has been directed to the relationships established by the characters together with the conflicts the plot explores, being marriage and the generation gap among the main ones.

This first part of the introduction finishes with a broader perspective that considers the value of a European approach to the play, as the play transcends the national borders. We can find the sources of the play in Italy, in Boccaccio's *Decameron* and the *Commedia dell'arte*. This influence is perceived in the action scheme, with notable changes and additions from Lope, and in the way that characters are developed, as some of them are highly influenced by Italian *mascaras*. But it also had great influence in Italian theatre itself. The testimonies collected —*scenari*, adaptations, opera— and compared with the original shows the interest this Lope de Vega's play created in Italy. Furthermore, this panoramic is completed by the several translations to German, English and Chesck and the more recent Spanish lyrical and theatrical adaptations, the *zarzuela Doña Francisquita*, and the play *Los celos del Capitán* (2012). And we can't forget that this has been seen on stage even recently, in 2019 Classical Theatre Festival in Olmedo or that every year is included in the programme of the Almagro *corral de comedias*.

The second part of the introduction continues with the study of the social and the literary context of the *comedia*, but we have done it from a novel approach in the early modern Spanish theatre field. Chapter four establishes the basis on affect theory that we will consider in our analysis, as theatre has great potential for research from an emotional point of view. A methodology that has been applied not only to a specific body of theatrical texts but also to the educational treatises devoted to marriage from humanists

whose intended receptors were women, so we could study the dialogue between the role model in didactic literature and the behaviour of women on the stage.

In the last decades, the situation of women during sixteenth and seventeenth-century is a topic that has gained interest among researchers and new light has been given to it. Towards the more traditional and conservative approaches over women and society and its representation in drama are beginning to be left behind. To explain that, the study of the marriage institution has been essential. We have done this from four different perspectives, as it is key in society and one of the main conflicts in the *comedias* we have studied.

Firstly, due to the theocratic world view in Baroque society, the Council of Trent (1545-1563) was a boost to consider marriage as one of the principal sacraments for the Catholic Church. After it, its canons and commands became equal or even more relevant than the civil law. The second front to tackle marriage is from a legal perspective, which in some ways was subdued by the religious side. The third point of view comes from the moral discourses around women and marriage shaped by the didactic works of the moralists. A close reading of these writings from affect theory has led us to contribute with a new light and understanding about the way emotional communities are configured through marriage and love. It is through the way of feeling they promote and the emotions they allow and ban that the behaviour of women is controlled.

Lastly, we have studied how marriage appears in the *comedia*. While some authors insist on the commonly accepted thought that weddings at the *comedia* endings solve all the subversion in young lovers' behaviour, we can't agree with that. Even when marriage reestablishes the moral order, we find difficult to believe that the spectators would only consider this conservative ending and forget all the adventures and transgression that young ladies had lived. The *comedia* was showing an alternative way of living that was different to what was morally acceptable and, instead of being punished, they were rewarded with a marriage of their preference. As Gabriela Carrión states, «If we take into consideration that the right to exercise free will in marriage is not relegated to the imaginary worlds of the drama in early modern Spain, we can begin to understand why the subject engages dramatists and spectators alike» (Carrión, 2010: XIV).

This dissertation aspires to open up new doors in the *comedia* studies as the analysis of a reduced body of texts from Lope de Vega shows the high potential that a reading of

early modern Spanish theatre has from affect theory. But there is more than can be done following this path. On the one hand, it would be interesting to carry out similar analysis in other playwrights like Guillem de Castro, Tirso de Molina or Calderón, so we could establish alignments and differences in the affective portrayal of marriageable ladies. Even we have referred to *La dama duende*, Angela is a widow, but still, we have other examples like *Don Gil de las calzas verdes* or *Los malcasados de Valencia* where we can find a lady with a high degree of agency than can be similar to the ones we have analysed in chapter eight.

On the other hand, a suggestive work that still has to be done is the study of the different emotional styles that every playwright has. This would require a wider body of works not only limited to comedies but also in tragedies or even tragicomic texts. In this case we could analyse not only the feelings that are shown and developed by characters but also the emotions the author wanted to provoke on the audience. Theatre has the establish to create real emotion from fictional circumstances (Hurley, 2010) and so said Lope in his *Arte Nuevo de hazer comedias*. Taking this into account, we can consider that theatre, and the *comedia*, can contribute to different social speeches, reaffirming or undermining them. The configuration of marginal or alternative emotional communities in his plays does not allow us to confirm a feminist point of view from Lope, but a series of attitudes more positive and receptive towards women than some authors have seen.

Lope de Vega's plays are not constructing a fictional world that forgets or cancel the norms that rule the society in which is created and stages the *comedia*. On the contrary, it dialogues with them. He puts on the stages a group of women, each one with its own particularities, that truly know the system, and this is why they can undermine it. Lope's heroines, moved by passion and desire, are able to break the rules and to make the most admirable feats, not so frequent in the ones of their gender. Nevertheless, it is their understanding of their society and the certainty of pursuing a genuine and praiseworthy aim, matrimony, which gives them the strength to achieve these feats. It is precisely because they understand the importance that *honor* and *honra* had in baroque Spain, that they hatch all these secret plans or *enredos*. And it was this behaviour what gave the name to a theatrical genre, the *comedia de enredo*. Quoting Bruce Wardropper (1978: 224), women in the *comedia* wanted to be free, but still keeping their reputation intact. Being only allowed to access the world outside to pray at the church, they need to take advantage

of these circumstances to connect with their beloved suitor. Another common procedure we find in the plays are crossdressers, a woman who dresses like men so she can act like them.

Measure, chastity and *vergüenza*, are amongst the most valued virtues by the moralists in their writings. And so appear some of the feminine protagonists in this plays, as they pretend to conform with rules, when they are alone or in a secure place they are brave and even saviours.

We have named them the *dama discreta para si*, the discreet lady for its own benefit. A feminine character who stands out due to her agency, as they adapt their performance to the situation. The implications of these are that she has not only a big capacity of action, but also that she is a really good performer. The *dama discreta* only pretends to follow the rules to have better navigation throughout what society demands from her and her own desire. For this reason, we find clashes between the emotional communities established by moralists and the behaviour these ladies have. Consequently, they need adjust their performance, their emotional navigation.

We have established that, generally, these characters are linked to a plot scheme that we can find in several plays. Isolating each one of the nine motives that are part of the scheme has required the use of the ARTELOPE Database. After reading some of the summaries that the queries return, we selected a body of ten plays that share this type of feminine character and the motives that organise the scheme, but each play with their own particularities. The scheme isolated can be found preferably in the *comedia urbana*, but we also found it in *palatinas* and even historical ones. This body can and should be extended in a research that goes further than the analysis of one specific play like *La discreta enamorada*.

Lastly, the latter part of this thesis is dedicated to the annotated edition of *La discreta enamorada*. In chapter nine we have presented the textual tradition, and the several testimonies found. *La discreta enamorada* is a text with no complex ecdotic issues, as we have not found big divergences between testimonies, only copyist errors or editorial amendments together with the editing criteria. This chapter also includes the scholarly edition, where all these variants are annotated together with other critical and literary information. In the last chapter, we explain the process of preparing our digital edition that can be viewed on

https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0560_LaDiscretaEnamorada.php. This chapter is also a discussion on the advantages and disadvantages of doing a scholarly edition like this one in the Digital Humanities context. The results of this are widely positive as the different digital projects offer a whole new world of possibilities, not only making the play accessible on the Internet but also generating knowledge that will be the starting point of new research.

Together with the digital edition, following the premises of the EMOTHE Collection, we have also edited the English translation as all the plays in the collection are usually displayed with one translation in one of the four languages. Using these two texts, we have prepared the parallel edition published online in <https://emothe.uv.es/biblioteca/textosParalelo/EM0560/> by digitally linking similar parts of the text. Which, in this case, does not present many differences as *In love but discreet* was a translation very close to the original text.

BIBLIOGRAFÍA

- Ahmed, Sara (2015): *La política cultural de las emociones*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Alín, José María, y María Begoña Barrio Alonso (1997): *Cancionero teatral de Lope de Vega*, Londres: Tamesis.
- Alonso Hernández, José Luis (1976): *Lexico del marginalismo del siglo de oro*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Anón. (2015): «In Memoriam: Vern G. Williamsen, Francisco Ruiz Ramón, Shirley Whitaker», *Comedia Performance* 12 (1), pp. 7-20.
- Antonucci, Fausta (2017): «Lope de Vega y los “scenari” de la “Commedia dell’arte”», *Anuario Lope de Vega Texto literatura cultura* XXIII, pp. 34-53. [En línea] <https://revistes.uab.cat/anuariolopedevega/article/viewFile/v23-antonucci-1/201-pdf-es> [Consultado: 13/07/2018]
- Arata, Stefano (ed.) (2000): «Introducción», en Lope de Vega, *El acero de Madrid*. Madrid: Castalia, pp. 7-83.
- (2002): «Casa de muñecas: El descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega», en Françoise Cazal, Christophe González, y Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 91-116.
- Arellano, Ignacio (1995a): *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid: Cátedra.
- (1995b): «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en Felipe Pedraza y Rafael González Cañal (eds.), *Actas de XVIII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 37-59.
- (2000): «La comedia de capa y espada (el género y su interpretación)», en *Obligados y ofendidos*, de Francisco Rojas Zorrilla, Caracas: Editorial Fundamentos, pp. 11-36.
- (2004): «Editar a los clásicos, una tarea formidable», *Arbor* 177 (699/700) (abril 30), pp. 423-437.

- Armiño, Mauro (2015): «Introducción», en Molière, *La escuela de los maridos. La escuela de las mujeres*, Barcelona: Cátedra.
- Arróniz, Othón (1969): *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid: Gredos.
- Badía Herrera, Josefa (2014): *Los primeros pasos en la comedia nueva: textos y géneros en la colección teatral del Conde de Gondomar*, Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Barclay, Katie (2017): «I. 4 Performance and performativity», en Susan Broomhall (ed.), *Early Modern Emotions: An Introduction*, London; New York: Routledge, pp. 14-16.
- Bernís, Carmen (1962): *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid: Instituto Diego Velázquez.
- Blecua, Alberto (1990): *Manual de crítica textual*, Madrid: Castalia.
- Boccaccio, Giovanni (1994): *Decamerón*, Madrid: Cátedra.
- Bodin, Jean (1985): *Los seis libros de la república*. Pedro Bravo Gala (ed.). Clásicos del pensamiento 11. Madrid: Tecnos.
- Bogart, Anne, y Erin Hurley (2010): *Theatre and Feeling*, New York: Red Globe Press.
- Bolufer, Mónica (2018): «Afectos razonables: equilibrios de la sensibilidad dieciochesca», en Luisa Elena Delgado, Pura Fernández, y Jo Labanyi (eds.), *La cultura de las emociones y las emociones en la cultura española contemporánea (siglos XVIII-XXI)*, Madrid: Cátedra.
- Bravo-Villasante, Carmen (1976): *La mujer vestida de hombre en el teatro español: siglos XVI-XVII*, Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- Broomhall, Susan (2017): *Early Modern Emotions: An Introduction*, London; New York: Routledge.
- Burgos-Segarra, Gemma (2017): «De la edición tradicional a la edición digital. Estudio y edición crítica digital compleja de *La discreta enamorada* de Lope de Vega», en Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar(eds.), «*Posside sapientiam*». *Actas del VI Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2016)*, Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital) 38. Pamplona: Servicio de

Bibliografía

- Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 47-58. [En línea] <http://dadun.unav.edu/handle/10171/43470> [Consultado: 10/05/2019]
- Butler, Judith (2001): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México: Paidós.
- Canavaggio, Jean (1978): «Los disfrazados de mujer en la Comedia», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII Actas del II coloquio del grupo de estudios sobre teatro español (GESTE)*, Université de Toulouse II-Le Mirail, pp. 133-152.
- Caro Bragado, David (2010): «La comunicación entre los amantes por medio de involuntarios terceros: *Decameron* III, 3 y *La discreta enamorada* de Lope de Vega», *Cuadernos de Filología Italiana* Volument Extraordinario, pp. 95-108.
- Carrera, Elena (2007): «Pasión and afección in Teresa of Avila and Francisco de Osuna», *Bulletin of Spanish Studies* 84 (2), pp. 175-191.
- (ed.) (2013): *Emotions and health, 1200-1700*. Studies in medieval and Reformation traditions v. 168. Leiden: Boston. Brill.
- Carrión, Gabriela (2011): *Staging Marriage in Early Modern Spain. Conjugal Doctrine in Lope, Cervantes, and Calderón*, Pensilvania: Bucknell University Press.
- Carrión, María M. (2010): *Subject Stages: Marriage, Theatre and the Law in Early Modern Spain*, Toronto: University of Toronto Press.
- Cervantes, Miguel de (2009): *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, John Jay Allen (ed.), Madrid: Cátedra, vol. I.
- Chamorro, María Inés (2002): *Tesoro de villanos: lengua de jacarandina, rufos, mandiles, galloferos, viltronas, zurrapas, carcaveras, murcios, floraineros y otras gentes de la carda*, Barcelona: Herder.
- Chouza Calo, María del Pilar (2013): «Más allá de los afectos: los celos al servicio de la acción en La escolástica celosa», *eHumanista: Journal of Iberian Studies* (24), pp. 255-270.
- Connor, Catherine (2000): «Marriage and Subversion in Comedia Endings: Problems in Art and Society», en Anita K. Stoll y Dawn L. Smith (eds.), *Gender, Identity and Representation in Spain's Golden Age*, London: Associated University Presses, pp. 23-46.

- Correas, Gonzalo (1906): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid: Establecimiento tipográfico de Jaime Ratés.
- Crane, Mary Thomas (2010): *Shakespeare's Brain: Reading with Cognitive Theory*, New Jersey: Princeton University Press.
- Cruz, Anne J. (1993): «Los estudios feministas en la literatura del Siglo de Oro», en Manuel García Martín (ed.), *Actas del Segundo Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, vol. I. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Damasio, Antonio (2013): *El error de Descartes: La emoción, la razón y el cerebro humano*, Barcelona: Booket.
- D'Antuono, Nancy (1981): «Lope de Vega y la commedia dell'arte: Temas y figuras"», en Manuel Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid: Edi-6, pp. 217-228.
- (1996): «El gracioso de Lope de Vega: máscara desenmascarada», en Mercedes Vidal y Claire Paolini (eds.), *Studies in Honor of Gilberto Paolini*, Newark: Juan de la Cuesta, pp. 81-95.
- D'Antuono, Nancy L. (1975): «Discrecion as a Remedy Against Adverse Fortune: Boccaccio's Third Story of the Third Day and Lope's *La Discreta Enamorada*», *Bulletin of the Comediantes* 27, pp. 26-35.
- (1994): «Lope's Bastardo Mudarra as Scenario and Opera Tragicomica», en Charles Ganelin y Howard Mancing(eds.), *The Golden Age Comedia: Text, Theory, and Performance*. Purdue University Press, pp.178-200
- Deleito y Piñuela, José (1946): *La mujer, la casa, y la moda (en la España del rey poeta)*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Delgado, Luisa Elena, Pura Fernández, y Jo Labanyi, eds. (2018): *La cultura de las emociones y las emociones en la cultura española contemporánea (siglos XVIII-XXI)*, Madrid: Cátedra.
- Descartes, René (2006): *Las pasiones del alma*, Madrid: Tecnos.
- Díaz-Mas, Paloma (2019): «El romancero caballeresco», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. [En línea]. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-romancero-caballeresco/html/1b46b0ad-50ac-46de-85ed-7b15e40b8e1b_2.html.
[Consultado: 04/04/2019]

Bibliografía

- Díez Borque, José María (1976): *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid: Cátedra.
- Dixon, Victor (2000): «Lope de Vega y la educación de la mujer», en Maria Grazia Profeti (ed.), *Otro Lope no ha de haber*, II, Florencia: Alinea Editrice, pp. 63-74.
- Duby, Georges, y Michel Perrot, eds. (2000): *Historia de las mujeres. 3. Del Renacimiento a la Edad Moderna*, Madrid: Taurus.
- Durán, Agustín (1834): *Romancero general*, M. Rivadeneyra.
- Encabo Fernández, Enrique (2005): «Nuevas visiones del “loco amor”: de la viuda alegre a la discreta enamorada», en Carmen Riera y Meri Torras (eds.) *Los hábitos del deseo. Formas de amar en la modernidad*, Caracas: Excultura, pp. 567-573.
- Entrambasaguas, Joaquín de (1962): *Discurso correspondiente a la solemne apertura del curso académico 1962-1963*, Madrid: Universidad de Madrid.
- Erasmus, Desiderius (2005): *Coloquios familiares*. Alonso Ruiz de Virués, Andrea Herrán, y Modesto Santos (eds.). Textos y documentos. Clásicos del pensamiento y de las ciencias 23. Barcelona: Anthropos.
- Fanconi Villar, Paloma (2000): «La figura femenina del donaire en el teatro de Lope de Vega», en Maria Grazia Profeti (ed.), *Otro Lope no ha de haber*, II, Florencia: Alinea Editrice, pp. 63-74.
- Fernández de Moratín, Leandro (1994): *La comedia nueva: El sí de las niñas*. Barcelona: Crítica.
- Fernández, Jaime (1993): «Reflexiones sobre el suicidio en el teatro de Lope de Vega», en Ignacio Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO. II, Teatro*, Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 151-157.
- Fernández San Emeterio, Gerardo (1996): «La herencia lopesca en el teatro musical español del siglo XIX: La discreta enamorada y Doña Francisquita», en Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 157-171.
- Feros, Juanita, Champion, Michael y Essary, Kirk (eds.) (2019): *Before emotion: The Language of Feeling, 400-1800*, New York: Routledge.

- Ferrer Valls, Teresa (1998): «Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral», en Mercedes de los Reyes Peña (ed.), *La presencia de la mujer en el teatro barroco español: Almagro, 23 y 24 de julio de 1997*, Almagro: Universidad de Castilla- La Mancha.
- [En línea] <https://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/escritura.PDF> [Consultado: 12/03/2019]
- (dir.) (2008): *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. Kassel, Edition Reigchenberger (Colección teatro del Siglo de oro. Bibliografías y catálogos). Edición digital en DVD-ROM.
- Franco Durán, María Jesús (1994): «El mito de hero y leandro: Algunas Fuentes grecolatinas y su pervivencia en el siglo de oro Español», *Verba Hispanica* 4 (1), pp. 65-82.
- Fuente Cornejo, Toribio (2001): «El tema del amanecer en la antigua lírica popular hispánica», en Carlos Alvar Ezquerro (ed.), *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional : actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 28-30 octubre 1998*, Alcalá: Universidad de Alcalá, pp. 53-62.
- García Cárcel, Ricardo, ed. (2003): *Historia de España, siglos XVI y XVII: la España de los Austrias*, Madrid: Cátedra.
- García Lorenzo, Luciano (2005): «Cuando el gracioso se impone en la comedia: La discreta enamorada, de Lope de Vega.», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid: Fundamentos, pp. 123-140.
- (2012): «Madres (in)visibles y teatro clásico español», en Luciano García Lorenzo (ed.), *La madre en el teatro clásico español: Personaje y referencia*, Madrid: Editorial Fundamentos, pp. 7-16.
- García Reidy, Alejandro (2013): *Las musas ramera: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Gavela García, Delia (2004): «La autoinspiración como método dramático en algunos personajes lopescos», en *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la*

Bibliografía

- Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 873-886.*
- Goffman, Erving (1959): *The Presentation of the Self in Everyday life*, New York: Anchor Books.
- Gómez García, Manuel (1998): *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: AKAL.
- González, Aurelio (2003): «La palabra y el gesto de amor en Lope», en Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp.85-107.
- Grimal, Pierre (1989): *Diccionario de Mitología griega y romana*, Barcelona: Paidós.
- Guevara, Fray Antonio de (2004): *Obras completas, III. Epístolas familiares*, Madrid: Fundación Castro.
- Guimont, Anny, y Jesús Pérez Magallón (1998): «Matrimonio y cierre de la comedia en Lope», *Anuario Lope de Vega* 4, pp.139-163.
- Herreras, Domiciano (1967): *Fuentes españolas de «La escuela de los maridos» de Molière*, Málaga: Gráficas San Andrés.
- Hesse, Everett W. (1972): «Lope's "La Discreta Enamorada" and the Generation Gap», *Hispanófila* (44), pp. 1-12.
- Kambaskovic, Danijela (2017): «II. 8 Love», en Susan Broomhall (ed.) *Early Modern Emotions: An Introduction*, London: Routledge, pp. 53-55.
- Lafaugère, Louis Justin (1841): *Tratado completo de esgrima*, Alegria y Charlain.
- Larson, Donald R. (2005): «Clothes Encounters: Revealing and Concealing the Body in Lope's La Discreta Enamorada», *Bulletin of the Comediantes*, 57 (1): 11-44.
- León, Luis de (1987): *La perfecta casada*, Madrid: Taurus.
- London, John (2000): *Theatre Under the Nazis*, Manchester: Manchester University Press.
- López Castro, Armando (2001): «El alba en la tradición poética romance», en *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional: actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 28-30 octubre 1998*, Alcalá: Universidad de Alcalá, pp. 43-52.

- López de Úbeda, Francisco (1912): *La pícaro Justina*. Ed. Julio Puyol y Alonso, Madrid: Imprenta de Fortanet.
- Lucía Mejías, José Manuel (2008): «Enredando con el teatro español de los Siglos de Oro en la “web”: de los materiales actuales a las plataformas de edición», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 17, pp. 85-129.
- (2014): «Las Humanidades Digitales: una oportunidad para los hispanistas del siglo XXI», en *Humanidades digitales: una aproximación transdisciplinar*, Coruña: Universidade da Coruña, SIELAE, pp. 99-116.
- Luján, Pedro de (1990): *Coloquios matrimoniales del Licenciado Pedro de Luján*, Madrid: Real Academia Española.
- Lynch, Andrew (2017): «I. 1 Emotional community», en Susan Broomhall (ed.), *Early Modern Emotions: An Introduction*, New York: Routledge, pp. 3-6.
- Madroñal, Abraham (2000): «Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro», en *Cuadernos de teatro clásico*, 13-14, Madrid: CNTC, pp. 229-302.
- Marín, José M. (2008): «Nota preliminar» en Lope de Vega, *La discreta enamorada*, Valencia: Tilde, pp. 7-8.
- Maravall, José Antonio (1975): *La cultura del Barroco*, Barcelona: Ariel.
- (1990): *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona: Crítica.
- Marchante, Carmen (2009): *Traducciones, adaptaciones, “scenari” de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*. Tesis doctoral. [En línea] <https://eprints.ucm.es/7416/> [Consultado: 25/02/2019]
- Martí, Sacramento (2004): «El oficio de mujer en las obras de Juan Vives y Fray Luis de León», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de Julio de 2001*, Vol. 2, Literatura española, siglos XVI y XVII, Madrid: Juan de la Cuesta, pp. 375-382.
- (2015): *Misoginia y percepción de la mujer en clásicos de la literatura española*, Newark: LinguaText.
- Martínez, José Antonio Martínez (2006): «Introducción», en Descartes, *Las pasiones del alma*, Madrid: Tecnos.

Bibliografía

- Martínez Tolentino, Jaime (2001): «El Indiano en Tres Comedias de Lope de Vega», *Teatro: revista de estudios teatrales*, n. 15, pp. 83-96. [En línea] <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/4670> [Consultado: 13/03/2019]
- Mascarell, Purificació (2013): «Lope de Vega y la historia en los escenarios de los siglos XX y XXI», *Anuario Lope de Vega Texto literatura cultura XVIII*, pp. 256-273. [En línea] <https://revistes.uab.cat/anuariolopedevega/article/view/29> [Consultado: 03/09/2019]
- McKendrick, Melveena (1974): *Woman and society in the Spanish drama of the Golden Age: a study of the «mujer varonil»*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Meek, Richard, y Erin Sullivan (2015): *The Renaissance of Emotion: Understanding Affect in Shakespeare and His Contemporaries*, Manchester: Manchester University Press.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (2018): *Obras Completas (Tomo II): Orígenes de la novela*. Cantabria: Universidad de Cantabria.
- Metford, J. C. J. (1952): «Lope de Vega and Boccaccio's Decameron», *Bulletin of Hispanic studies* 29 (114), pp.75-86.
- Mochón Castro, Montserrat (2012): *El intelecto femenino en las tablas áureas: contexto y escenificación*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Molière (2015): *La escuela de los maridos. La escuela de las mujeres*, Madrid: Cátedra.
- Morant, Isabel (ed.) (2005): *Historia de las mujeres en España y América Latina. El mundo moderno*, Vol. II, Barcelona: Cátedra.
- Morley, S. Griswold, y Courtney Bruerton (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega con un examen de las atribuciones dudosas basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid: Gredos.
- Moscoso, Javier (2015): «La historia de las emociones, ¿de qué es historia? What is the History of Emotions the History of?», *Vínculos de Historia. Revista del Departamento de Historia de la Universidad de Castilla-La Mancha* 0 (4) (junio 10), pp. 15-27.
- Mullaney, Steven (2015): *The Reformation of Emotions in the Age of Shakespeare*, Chicago: University of Chicago.

- Muñoz, Juan Ramón (2011): «“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 I», *Anuario Lope de Vega. Texto literatura cultura* XVII, pp. 85-106. [En línea] <https://revistes.uab.cat/anuariolopedevega/article/view/v17-munoz> [Consultado: 17/09/2018]
- (2013a): «“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. Texto literatura cultura* XIX, pp. 116-149. [En línea] <https://revistes.uab.cat/anuariolopedevega/article/view/v19-munoz> [Consultado: 17/09/2018]
- (2013b): «“Yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias”: de Boccaccio a Lope de Vega», en *Estelas del Decameron en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro, 2013*, Málaga: Universidad de Málaga, pp.163-188.
- Muñoz, Pons (2013): «El proceso de edición digital en Artelope y CTCE», *TeaPal* 7, pp. 483-496.
- Navarro Durán, Rosa (2001): «Lope y sus comedias de enredo con motivos boccaccianos», *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas* 658, pp. 22-24.
- Neumeister, Sebastian (2005): «La discreción en Gracián», *Conceptos. Revista de Investigación Graciana*, 2, pp. 68-81.
- Oleza, Joan (1986): «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en José Luís Canet Vallés (ed.), *Teatros y prácticas escénicas II: La Comedia*. London: Tamesis Books, pp. 251-306.
- (1990): «La comedia: el juego de la ficción y del amor», *Edad de Oro* X, pp. 203-220.
- (1994): «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en Ignacio Arellano, Marc Vitse, y Víctor García Ruiz (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Faliu-Lacourt*, Kassel: Edition Reichenberger, pp. 235-250.

Bibliografía

- (1995a): «Calamita se quiere casar. Los orígenes de la comedia y la nueva concepción del matrimonio», *Quaderns de filologia. Estudis literaris*. [En línea] <https://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/calamita.pdf> [Consultado: 12/03/2019]
- (1995b): «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 clásico*. Cuadernos de teatro clásico, n.º. 8. pp.85-119. [En línea] <https://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/cosasderisa.pdf>[Consultado: 20/03/2019]
- (1997): «Vencer con arte mi fortuna espero. La evolución del primer Lope al Lope del Arte Nuevo», en Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, Barcelona: Crítica, pp. IX-LV.
- (2003): «El Lope de los últimos años y la materia palatina», *Criticón*, 87-89, pp. 603-620.
- (2005): «Del gracioso a la dama donaire: mutaciones de género», en Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid: Fundamentos, pp. 351-379.
- (2009): «Trazas, funciones, motivos y casos», en A. Blecua, I. Arellano, y G. Serés (eds.), *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, pp. 321-350.
- (2013a): «De la práctica escénica popular a la comedia nueva: Historia de un proceso conflictivo», en María del Valle Ojeda y Marco Presotto (eds.), *Teatro clásico italiano y español: Sabbioneta y los lugares del teatro*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, pp. 65-82.
- (2013b): «El proyecto TC/12 y la investigación humanística en la sociedad del conocimiento», *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas* 802 (octubre): pp. 31-36.
- (2017): «Entre la corte y el mercado: las prácticas escénicas en la Europa de los siglos XVI y XVII», *Anuario Lope de Vega. Texto literatura cultura* XXIII, pp. 6-33. [En línea] <https://revistes.uab.cat/anuariolopedevega/article/view/v23-oleza> [Consultado: 10/10/2018]

- Oleza, Joan, y Fausta Antonucci (2013): «La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones», *RILCE* 29.3, pp. 689-741. [En línea] <https://www.unav.edu/publicaciones/revistas/index.php/rilce/article/view/2878> [Consultado: 15/ 04/2019]
- Ovidio Nasón, Publio (2002): *Las metamorfosis*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [En línea] <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/metamorfosis-0/html/> [Consultado: 15/09/2019]
- Paba, Tonina (2017): «Pecar con discreción. Doble y dobles en *El prevenido engañado* de María de Zayas», *Artifara* 17, pp. 171-180.
- Parker, Geoffrey (1982): «4. España, sus enemigos y la rebelión de los Países Bajos, 1559-1648.», en J. H. Elliott (ed.) *Poder y sociedad en la España de los Austrias*, Barcelona: Crítica, pp. 115-144.
- Perry, Mary Elizabeth (1993): *Ni espada rota ni mujer que trota: mujer y desorden social en la Sevilla del Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica.
- Peyton, Myron A. (1957): «La discreta enamorada as an Example of Dimensional Development in the Comedia», *Hispania* 40 (2), pp. 154-162.
- Premsky, Marc (2001): «Digital Natives, Digital Immigrants», *On the Horizon* 9 (5): 1-6.
- Presotto, Marco (2015): «Hacia un modelo de edición crítica digital del teatro de Lope», *Anuario Lope de Vega Texto, literatura, cultura XXI*, pp. 79-94. [En línea] <https://revistes.uab.cat/anuariolopedevega/article/view/v21-presotto> [Consultado: 22/06/2018]
- Prince, Kathryn (2017): «III.2 Drama», en Susan Broomhall (ed.), *Early Modern Emotions: An Introduction*, London; New York: Routledge, pp. 92-95.
- Rallo Gruss, Asunción (1990): «Introducción», en Pedro de Luján, *Coloquios matrimoniales del Licenciado Pedro de Luján*, Madrid: Real Academia Española.
- Reddy, William M. (2001): *The Navigation of Feeling: a framework for the history of emotions*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Rico García, José Manuel (2014): «Lope en Sevilla (1604): nuevas noticias, con algunos datos sobre Diego de Santander y Gabriel Vaca», *Criticón* (122): pp. 7-25.
- Rivera Garretas, María-Milagros (1996): «La querrela de las mujeres: una interpretación desde la diferencia sexual», *Política y Cultura* 6: 25-39. [En línea] <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26700603> [Consultado: 08/09/2019]

Bibliografía

- Roa, Miguel (2005): «Estudio introductorio», en *Doña Francisquita. Comedia lírica en tres actos / varios autores*, Música hispana. Música lírica. Zarzuela. 50. Madrid. ICCMU, pp. I-XV.
- Roncero, Victoriano (2016): «Función del dinero en la estructura social en las comedias de Lope de Vega», en *El dinero y la comedia española: XXXVII Jornadas de Teatro Clásico: Almagro, 10, 11 y 12 de julio de 2014*, Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 37-58.
- Rosenwein, Barbara H. (2002): «Worrying about Emotions in History», *The American Historical Review* 107 (3) (junio 1), pp. 821-845.
- (2006): *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. Cornell University Press.
- (2010): «Problems and Methods in the History of Emotions», *Passions in Context* I: pp. 1-32. [En línea] <https://www.passionsincontext.de/index.php/?id=557> [Consultado: 08/07/2018]
- Roso Díaz, José (2002): *Tipología de engaños en la obra dramática de Lope de Vega*, Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones.
- Ruiz Pérez, Pedro (2005): «Casarse o quemarse: orden conyugal y ficción barroca», en Jesús María Usunáriz Garayoa y Ignacio Arellano Ayuso (eds.), *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico: siglos XVI y XVII*, Madrid: Visor, pp. 39-54
- Sahle, Patrick (2008): «Virtual Library Digital Scholarly Editing». Text. [En línea] <http://www.digitale-edition.de/vlet-about.html> [Consultado: 12/01/2018]
- Sánchez Jiménez, Antonio (2015): «Lope reservado: facetas del erotismo en las *Rimas* (1604)», *Anuario Lope de Vega. Texto literatura cultura* xxv, pp. 311-341. [En línea] <https://revistes.uab.cat/anuariolopedevega/article/view/v25-sanchez-jimenez> [Consultado: 10/04/2019]
- (2018): *Lope de Vega: el verso y la vida*, Madrid: Cátedra.
- Sánchez, Magdalena (2008): «2. Mujeres, piedad e influencia política en la corte», en José Martínez Millán y M^a Antonietta Visceglia (dirs.), *La monarquía de Felipe III: La Corte*, vol. III, pp. 146-162.
- Sanz Ayán, Carmen (1999): «Felipe II y los orígenes del teatro barroco», *Cuadernos de Historia Moderna* 23, pp. 47-78.

- Scheer, Monique (2012): «Are Emotions a Kind of Practice (and is that what makes them have a history)?», *History & Theory. Studies in the Philosophy of History* 2 (mayo), pp. 193-220.
- Schevill, Rudolph (1910): «A Note on Calderon's *La Vida Es Sueño*», *Modern Language Notes* xxv (4) (abril), pp. 109-110.
- Singh, Jyostina (2015): «“Come, Eros, Eros!”: Re-Reading Emotion and Affect in Shakespeare's *Antony and Cleopatra*», en Ronda Arab, Michelle Dowd, y Adam Zucker (eds.) *Historical Affects and the Early Modern Theater*, New York: Routledge.
- Sommaia, Girolamo Da (1977): *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo da Sommaia*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Spence, Paul (2013): «Teatro clásico y humanidades digitales: el cruce entre método, proceso y nuevas tecnologías», *TeaPal* 7, pp. 9-35. [En línea] <https://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum07Rep/01SpencePaul.pdf> [Consultado: 15/01/2018]
- Stearns, Peter N., y Carol Z. Stearns (1985): «Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards», *The American Historical Review* 90 (4), pp. 813-836.
- Stoica, Ruxandra (2017): *El bastardo Mudarra/The bastard Mudarra. Traducir, editar, construir en paralelo con nuevos instrumentos de investigación*. Tesis doctoral. [En línea] <http://roderic.uv.es/handle/10550/60418> [Consultado: 18/07/2019]
- Tejeiro Fuentes, Miguel Ángel (2006): «Portugal en la vida y obra de Cervantes», *Revista de estudios extremeños* 62 (2), pp. 683-700.
- Thacker, Jonathan (2002): *Role-Play and the World As Stage in the Comedia*, Liverpool: Liverpool University Press.
- Tierno Galván, Enrique (ed.) (1964): *Actas de las Cortes de Cádiz: antología*, Madrid: Taurus.
- Trambaioli, Marcella (2006): «El protagonismo femenino en la épica de amor de la comedia urbana lopeveguesca», en Marcella Trambaioli (ed.), *Texto, código, contexto, recepción. Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega: (en*

Bibliografía

- memoria de Stefano Arata*), Pescara: Librería dell'Università Editrice, pp. 157-172.
- (2012): «La madre en la comedia de ambientación urbana de Lope de Vega», en Luciano García Lorenzo (ed.), *La madre en el teatro clásico español: Personaje y referencia*, Madrid: Editorial Fundamentos, pp. 57-92.
- (2015): *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*, Madrid: Visor.
- Trecca, Simone (2007): «“La discreta enamorada” di Lope dalla comedia al melodramma: chi può s’ingegni di Arcangelo Spagna», en Fausta Antonucci (ed.), *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, Florencia: Alinea Editrice, pp. 127-154.
- Tyler, Richard W. (1952): «Further suggestions for Lope de Vega Chronology», *Bulletin of the Comediantes* 4 (2), pp. 2-3.
- Urzáiz, Héctor, y Mar Zubieta (2014): «Prólogo», en *Renovación en el Siglo de Oro: repertorio e instrumentos de investigación*, Cuadernos de Teatro Clásico 29. Madrid: Imprenta Nacional, pp. 17-32.
- Vega, Lope de (1930): *La discreta enamorada*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- (1986): *In love but discreet*. Vern G. Williamsen (trad.). [En línea] http://www.comedias.org/play_texts/translat/lovdiss1.html [Consulta: 04/09/2019]
- (2000): *El acero de Madrid*, Stefano Arata (ed.). Barcelona: Castalia.
- (2003): *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [En línea] <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmch4218> [Consulta: 12/02/2019]
- (2006): *Arte nuevo de hacer comedias*. Enrique García Santo-Tomás (ed.). Letras hispánicas 585. Madrid: Cátedra.
- (2008): *La discreta enamorada*. José Miguel Marín Viadel (ed.) Valencia: Tilde.
- (2015a): *Las bazarrias de Belisa*, Eva Soler Sasera (ed.). Artelope. [En línea] https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0525_LasBazarriasDeBelisa [Consulta: 25/03/ 2018]

- (2015b): *La gallarda toledana*, Eva Soler Sasera (ed.). Artelope. [En línea]
https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0645_LaGallardaToledana
[Consulta: 30/04/2019]
- (2015c): *El amor enamorado*, Eva Soler Sasera (ed.). Artelope. [En línea]
https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0493_ElAmorEnamorado
[Consulta: 30/04/2019]
- (2015d): *Adonis y Venus*, Violeta Ros (ed.). Artelope. [En línea]
https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0474_AdonisYVenus [Consulta:
24/04/2019]
- (2016a): *La burgalesa de Lerma*, Rosa Durá Celma (ed.). Artelope. [En línea]
https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0533_LaBurgalesaDeLerma
[Consulta: 25/03/2019]
- (2016b): *Las ferias de Madrid*, Gemma Burgos Segarra (ed.). Artelope. [En línea]
https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0632_LasFeriasDeMadrid
[Consulta: 15/06/2019]
- (2017a): *El anzuelo de Fenisa*, Rosa Durá Celma (ed.). Artelope. [En línea]
https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0500_ElAnzueloDeFenisa
[Consulta: 25/03/2019]
- (2017b): *La doncella Teodor*, Rosa Durá Celma (ed.). Artelope. [En línea]
https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0602_LaDoncellaTeodor
[Consulta: 15/03/2019]
- Vigil, Mariló (1994): *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. México: Siglo
Veintiuno.
- Vives, Joan Lluís (1994): *De institutione feminae christianae / La formación de la mujer
cristiana*, Joaquín Beltrán Serra (ed.), València: Ajuntament de València.
- Wardropper, Bruce W. (1978): *La comedia española del Siglo de oro*, Barcelona: Ariel.
- Williamsen-Cerón, Amy (1984): «The Comic Function of Two Mothers: Belisa and
Angela», *Bulletin of the Comediantes* 36:2: pp. 167-174.
- Wright, L. P. (1982): «1. Las órdenes militares en la sociedad española de los siglos XVI
y XVII. La encarnación institucional de una tradición histórica», en J. H. Elliott

Bibliografía

- (ed.), *Poder y sociedad en la España de los Austrias*, Barcelona: Crítica, pp. 15-56.
- Yarbro-Bejarano, Yvonne (1994): *Feminism and the honor plays of Lope de Vega*, West Lafayette: Purdue University Press.
- Zabaleta, Juan de (2016): «El día de fiesta en Madrid y sucesos que él pasan», Enrique Suárez Figaredo (ed.), *Lemir* 20, pp. 145-344. [En línea] https://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista20/textos/02_Zabaleta_Dia_de_Fiesta.pdf [Consultado: 21/03/2019]
- Ziomek, Henry (1982): «El mayorazgo y la dote en el teatro de Lope de Vega», en *Actas de Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Salamanca, agosto de 1971*, Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 865-873.

DICCIONARIOS UTILIZADOS (Y SUS ABREVIATURAS)

Autoridades: Diccionario de autoridades (RAE, 1726-1739) <https://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antiguos-1726-1996/diccionario-de-autoridades>

DRAE: *Diccionario de la lengua española*.

Usual: Diccionario Usual de la Academia (Mapa de Diccionarios Académicos: <http://web.frl.es/ntllet/SrvltGUILoginNtlletPub>).

Integrados en el *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* de la RAE [consulta en: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>]:

Covarrubias, Sebastián de (1611): *Tesoro de la lengua española*, Madrid: Luís Sánchez. (*Covarrubias*).

Oudin (1607): *Tesoro de las dos lenguas francesa y española*, París: Marc Orry.

Palet (1604): *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa*, París: Matthieu Guillemot.

Vittori, Girolamo (1608): *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española*, Ginebra: Philippe Albert.

*«Mas yo ¿por qué he de mirar al suelo?». La mujer como agente en la comedia de Lope de Vega.
Edición y estudio de La discreta enamorada.*

AGRADECIMIENTOS

Hace ya unos cuantos años, once para ser exactos, abandoné lo que para todos parecía una provechosa carrera en el ámbito de las ciencias, al que estaba *destinada*, y me lancé a perseguir mi pasión. Porque seguir leyendo simplemente como placer no me bastaba, necesitaba ir más allá. Aquel momento de hace once años me ha conducido donde estoy ahora, y no puedo por menos que agradeceré a todos aquellos que me apoyaron al tomar la decisión. Ahora es cuando me doy cuenta de que no me arrepentiré nunca de haberlo hecho.

Es tarea difícil la de redactar unos agradecimientos sin olvidar a nadie, si fuera este el caso, espero que sepa perdonarme. Seguramente ya os lo haya agradecido en numerosas ocasiones a lo largo del tiempo.

A Joan, un maestro y mentor excepcional. Siempre recordaré aquella tarde en que tímidamente llamé a la puerta del despacho 17 y aceptaste que formara parte de tu equipo. Gracias por pensar que la gastronomía también podía ser una materia seria en el estudio de la literatura y por alimentar mis variados intereses. Difícilmente podría haberlo hecho otro. Te empeñaste en que floreciera, parece que los vamos consiguiendo.

A Elena Carrera, que me acogió aquel frío y lluvioso otoño londinense en el *Department of Iberian and Latin American Studies* de la *Queen Mary of London*. Gracias por abrirme las puertas de las más maravillosas bibliotecas y por introducirme en el mundo de los afectos de una manera tan precisa. Al final se ha convertido en algo más que abrir una ventana. También a la Universitat de València por concederme la ayuda Erasmus+ con la que esta estancia pudo hacerse realidad. Mentiría si no dijera que agradezco también, a la suerte o al destino, que durante aquellos tres meses Sasha y Clovis formaran parte de mi vida, nunca he tenido compañeros de piso mejores.

A los *collectors* de la British Library, por su paciencia observando las diferencias entre sellos.

Al Departamento de Filología Española por hacer del tercer piso de la Facultat nuestra casa y que los mares de burocracia en que navegamos actualmente fueran más amables. Guías, consejos, recomendaciones y, sobre todo, la omnipresente figura de Míriam Izquierdo, siempre dispuesta ayudarnos. Mi más sincero agradecimiento para

Miriam, Elena y Pilar, las *chicas* de Secretaría. Gracias también a los compañeros del área de Literatura, sin excepción.

A Javier Lluch, quien no solo tuvo a bien compartir conmigo las clases de Novela Española del XIX, sino que se convirtió en mi mejor consejero. Gracias, de verdad, por saber escuchar y aconsejar.

A Sergio Adillo, por su simpatía y disposición. Gracias por cederme *Las bodas del capitán* y, además, enviarme su versión revisada tiempo después.

A Clara Monzó, que aceptó realizar este viaje conmigo y supo entenderme. Entre la sofocante posada en Almagro, la fría escalera de Pamplona y los kilómetros bajo la lluvia hay mucho más que un doctorado.

A Silvia Millán por sus libros y recomendaciones sobre *mujeres*.

A Silvia García Carretero, por los audios.

A Luz Souto, por ser incansable y siempre atenta.

A Ángela Martínez Fernández, compañera de trincheras. Y a todos aquellos con los que, durante estos años, he compartido el local de Consolidar, me siento afortunada por haber tenido tan buenos compañeros.

A Virginia Alba Pagán, porque vino un día a clase con una maleta cargada de libros y me hizo descubrir que más que una afición tenía una pasión: la LITERATURA.

A mis padres, por haberme hecho amar la cultura y nunca decir que no a un libro, un espectáculo o una exposición. Si he llegado hasta aquí es por vosotros. Gracias mamá por poner esos libros entre mis pequeñas manos y por contarme todos los cuentos.

A Víctor, por estar ahí.