



UNIVERSIDAD NACIONAL
de MAR DEL PLATA

Universidad Nacional de Mar del Plata

Facultad de Humanidades

Secretaría de Investigación y Posgrado

Maestría en Letras Hispánicas

Tesis

REPRESENTACIÓN Y EVOLUCIÓN DE TIPOS SOCIALES

EN LAS COMEDIAS URBANAS DE LOPE DE VEGA

*Acerca de la evolución en la representación de los caracteres en relación con la
sociedad áurea en las comedias de capa y espada de los diferentes periodos dramáticos
del poeta*

Mayra S. Ortiz Rodríguez

Directora: Edith Marta Villarino

Codirectora: María Luz González Mezquita

Junio de 2012

82.09(860)
Or8 R618
09424

Servicio de Información Documental
Dra. Lilibian B. De Boschi
Facultad de Humanidades
U.N.M.D.P.

REPRESENTACIÓN Y EVOLUCIÓN DE TIPOS SOCIALES

EN LAS COMEDIAS URBANAS DE LOPE DE VEGA

Acerca de la evolución en la representación de los caracteres en relación con la sociedad áurea en las comedias de capa y espada de los diferentes períodos dramáticos del poeta

Mayra Ortiz Rodríguez

Directora: *Edith Marta Villarino*

Codirectora: *María Luz González Mezquita*

1. Introducción

Las mujeres entran a escena y la dama comenta a su criada sus conflictos amorosos. Esta última interviene y recuerda, aclara, aconseja y reflexiona en torno de la situación. Y los caballeros aparecen, también sumidos en debates emocionales en los que participan sus lacayos, y hasta tal vez lo haga una nueva dama que toma lugar en el conflicto. Entonces comienza el enredo: los malentendidos proliferan en medio de esta pugna de los personajes por alcanzar sus objetivos, y el infaltable juego de mascaradas se abre paso. La situación en este punto cobra una tensión tal que hace que por un momento la finalidad de los protagonistas parezca una causa perdida, pero sobre las últimas escenas se delinea el equilibrio y, en todos los casos, las bodas múltiples dan fe de que, efectivamente, la armonía ha sido instaurada.

Con más o menos detalles, el esquema global del *enredo* de las comedias de capa y espada que corresponden a la autoría de Lope de Vega se reitera en toda su producción. Sin embargo, y en oposición a cualquier presuposición surgida de la necesidad de renovación e inmediatez que nuestra vida contemporánea nos propone e impone, este esquema no se agotaba en su reiteración (que nunca podría considerarse como tal, dado que una vastedad de elementos secundarios tiñen cada pieza de un color particular), sino que era de gran aceptación entre los espectadores de los corrales. Acordando que el teatro se constituye como una *práctica social* (UBERSFELD 1992: p. 12), es entonces necesario referir las causas de tal aceptación.

X

En primer lugar, se debe tener presente que *“ir al teatro era tanto un acto social y de vida ciudadana como un acto meramente de diversión. Todo esto significaba que lo importante no era solamente la comedia, sino el ámbito y el ambiente de la misma”* (DÍEZ BORQUE 1988: 37). Este teatro, en el que no había silencio y compostura, sino tumultos y algarabía, además conllevaba una relación particular con el contexto histórico que daba marco a esta sociedad, puesto que tenía un peso en la vida pública y viceversa. Es que entre sus objetivos, también se contaba el de *“Deleitar aprovechando (...) funciones de educación e instrucción que la comedia también tenía, en cuanto medio de influencia masiva”* (DÍEZ BORQUE 1988: 97).

En segundo lugar, se debe considerar que dentro de la suma de aspectos que conforman la sociología del teatro del Siglo de Oro, en lo que respecta a Lope de Vega, Weber de Kurlat nota dos elementos pertinentes a este trabajo, que resultan indisolubles de la misma: *“por una parte la inmersión de Lope en la atmósfera espiritual y socio-cultural de la España de la época; por otra, la necesidad constante de novedades, de encontrar en la escena lo inesperado, como una forma de ilusión, ingrediente del barroco, tan atractiva para el español medio, al que impulsaba a asistir repetidamente a este tipo de representaciones”* (WEBER DE KURLAT 1977: 868). Respecto de la atmósfera en la que se inscribe este teatro, Díez Borque insiste sobre el hecho de que la comedia era el espectáculo y diversión central de toda la sociedad de la época, en su búsqueda de *“evasión de una realidad insatisfactoria”* (DÍEZ BORQUE 1988: 43). Así, Lope de Vega *“tuvo ocasión de enmascarar con su comedia la decadencia (...) debida, entre otras cosas, a una errónea política exterior, una bancarota económica y prejuicios de casta atenazando el vivir productivo en sociedad”* (DÍEZ BORQUE 1988: 82). En definitiva, el dramaturgo se relaciona de un modo muy particular con su contexto de producción, que sirve tanto de anclaje para sus obras como de fuente de retroalimentación para establecer su original mirada.

Pierre Vilar afirma que se trata de *“en total, una sociedad en la que abunda lo pintoresco, y más amable, bajo algunos aspectos, que la sociedad puritana; pero, bajo otros*

aspectos, podrida y en todo caso condenada (...) Desvinculada de la realidad, la España de 1600 prefiere soñar (...) Ciertamente, todo tiene su origen en el espejismo de las Indias" (VILAR 1973: p. 125). Esta elección -y aún necesidad- de evasión es la que genera que en las puestas en escena de las comedias de capa y espada coincidan como espectadores los miembros de todos los estratos de esta sociedad, desde el estado llano hasta la alta nobleza, de modo que el corral de comedias se constituye como el espacio de confluencia social por antonomasia, por lo que puede denominarse "*teatro de coincidencia de toda la sociedad*" (CASTAGNINO 1963: 82). Ello se debe a que, en última instancia, "*la pasión por distraerse y divertirse, en parte para olvidar la realidad, se apodera de todos*" (DÍEZ BORQUE 1988: 98).

El esquema fijo y reiterado de estas piezas, dentro de este contexto, opera como marco generador de certezas dentro del proceso evasivo que conforma esta práctica teatral; y, en suma a ello, dentro de este esquema, aparecen una serie de elementos que conducen a la identificación de los receptores con la situación representada. De esta manera, este teatro como práctica social pone en contacto -de modo particular- ciertas pautas de la representación con determinados aspectos del contexto histórico.

Durante las primeras décadas del siglo XVII la sociedad española sufrió una serie de modificaciones que removieron sus raíces más profundas. Estos cambios radicales fueron en aumento y llegaron al punto de que, hacia 1640, la gran crisis originada por el hambre y la guerra dio lugar a un notable incremento de los sectores improductivos -tanto mendigos como nobles- durante el reinado de Carlos II (PÉREZ 1984), que inspiró esa "*conciencia colectiva de desastre o de inminente desastre*" (ELLIOTT 1982: p. 203) y a su vez conllevó una impronta de "*decadencia moral*"¹. Es por ello que la situación social, política y económica de

¹ Los conceptos de "decadencia" y "declinación" fueron muy empleados para describir esta situación. Elliott (1982), por ejemplo, habla de una "*sociedad 'en declinación'*" determinada por un "*fracaso*" de sus ideales de épocas anteriores. Sin embargo, la historiografía reciente ha matizado esta perspectiva y ha optado por hablar de *crisis*. "*La publicación de algunas obras recientes, viene a subsanar en parte la reiteración de mitos historiográficos y contribuye a la comprensión de una época problemática y decisiva en la historia peninsular; ha intentado desactualizar viejos conceptos y se ha encargado de aclarar algunas cuestiones y de poner límites al tópico de la "decadencia" española*" (GONZALEZ MEZQUITA 2007: 71). La "decadencia" de España durante el reinado de Carlos II se constituyó en un tópico sostenido por muchos historiadores apoyados varios testimonios epocales,

lo histórico

↑

comienzos de siglo implica un caudal de dificultad tal que las críticas arrecian (sobre todo a través de la palabra de los arbitristas de los primeros años del XVII). Esta perspectiva, en su conjunto, determina que ciertos historiadores incluso piensen a esta sociedad como una gran "nave de los locos" (CARO BAROJA 1992: p. 128), en la cual los rumbos se pierden y los objetivos dejan de ser claros.

El teatro, enclave de una multiplicidad de fenómenos (sociales, culturales, estéticos) da cuenta de los matices de este momento de transición. Este estudio plantea que, en el caso de la dramaturgia de Lope de Vega, esta proyección tiene lugar desde una doble vertiente: por un lado, los tipos sociales que aparecen en sus comedias urbanas son diversos en su composición conforme evoluciona el modelo de producción; por otra parte, los elementos propios del texto espectacular, es decir, el sistema semiótico intrínseco a la representación teatral, dan pautas claves de las modificaciones que fueron teniendo lugar tanto en el modelo dramático como a nivel histórico-social, y de la codificación que se esperaba de los espectadores. Aquí se propone analizar dichos cambios progresivos en la obra del "Fénix de los ingenios", considerando puntualmente sus comedias de capa y espada. Sobre las mismas, José Roso Díaz (1998: 98) nota que "se crea a partir de complejos e ingeniosos enredos en los que domina siempre el tema amoroso (...). Engaño y enredo llegan a igualarse como si fueran sinónimos. Se trata de obras que tienen una misión esencialmente lúdica y constituyen el territorio del juego, del azar, de la imaginación y de lo inverso, ingredientes perfectos para lograr el fin último de interesar y entretener al público". Sin embargo, la elección de este tipo de textos para el presente estudio se debe a que, si bien se caracterizan por trazar los elementos del enredo (los amores encontrados, los celos, la clandestinidad...), en ellas se retrata un ambiente urbano y coetáneo a sus espectadores.

1) objetos

2) enredos

3)

pero este término es un concepto discutido y con una fuerte connotación negativa. La historiografía actual y las investigaciones producidas sobre la "patología de un sistema de poder" en la España de los Austrias han dado lugar a diferentes elaboraciones acerca de los conceptos más acertados para calificar los procesos complejos que conducen a la desintegración de la Monarquía Hispánica, entre los que resulta preponderante el de crisis.

La crítica de los últimos años coincide en plantear un modelo dramático en evolución para la producción de Lope de Vega, basado en una progresión tanto formal como temática en su dramaturgia, que lleva a considerarla escindida en tres períodos diversos². La construcción de los tipos sociales y de las relaciones inter e intra estamentales que los mismos establecen también refleja ciertas diferencias de una etapa a otra, al tiempo que dan cuenta de las modificaciones histórico-sociales por las que atraviesa España. Sin embargo, es importante destacar que las comedias no pueden ser consideradas como documentos históricos, razón por la cual no deben ser examinadas como una fuente documental sino teniendo en cuenta que son textos ficcionales sujetos a la codificación y convenciones propias de las poéticas auriseculares. Esta concepción es aún manifestada por uno de los personajes de las obras que aquí se abordarán, quien al equipararse con un dramaturgo deja en claro que piensa a la comedia como una invención³:

especifica
Simboliza
Artística

*"[...] yo negaba
con invención que pudiera
servir en una comedia,
adonde sólo se entiende
lo que el poeta pretende
para dos horas y media"*

No obstante, estas comedias sí constituyen un retrato minucioso de variados y poco comunes aspectos sociales para nuestra cultura posmoderna. Ignacio Arellano realiza un

² Se sigue la periodización correspondiente a los postulados de Felipe Pedraza Jiménez (2009 [1991]), quien considera la dramaturgia de Lope en tres etapas: la primera hasta 1604, la segunda entre 1604 y 1618, y la última desde 1618 hasta su muerte, en 1635 (este aspecto se profundizará más adelante). En este punto, cabe destacar que el investigador Joan Oleza (2003) ofrece una matización en las fechas, en una propuesta diseminada en sus diferentes estudios, que llega a variar la división en cuatro períodos: una etapa inicial hasta 1599; el "Lope del Arte Nuevo", entre 1600 y 1614; la tercera etapa, de 1615 a 1626; y la última, desde 1627 hasta 1635. Sin embargo, se ha optado en este caso por seguir el abordaje de Pedraza Jiménez dado que la escisión tripartita es la más adoptada por la crítica actual y se condice con los estudios fundacionales sobre la periodización lopesca, que dan lugar a la nomenclatura "Lope-preLope", "Lope-Lope" y "Lope-postLope". De cualquier forma, el corpus de obras seleccionado se corresponde con tres períodos de producción diferentes, ya sea que se tome como referencia uno u otro criterio.

³ Se trata de la voz de Beltrán, de *El acero de Madrid*.

hallazgo casi de tipo simbólico al optar por llamarlas “monumentos” en oposición a “documentos” (ARELLANO 1999)⁴. Concretamente, como lo propone Weber de Kurlat,

“Lope no se propuso llevar a la escena realísticamente el mundo en el que vivía, pero su concepción del decoro y la verosimilitud, la necesidad misma del mantenimiento de la ilusión que el público buscaba en la comedia, lo llevaban a incluir constantemente en las secuencias, en las funciones constitutivas de las secuencias, hasta en la elección de los significantes, los datos de la realidad inmediata. Y al decir datos no nos referimos al valor testimonial que las comedias puedan tener (y que en muchos casos tienen) sino sobre todo a los modelos de conducta y acción de sus personajes” (WEBER DE KURLAT 1977: 870).

personajes
como espejo
de la vida -

Así, la actualidad inmediata del dramaturgo aflora a través del proceder de sus caracteres y de los ámbitos donde ellos se desempeñan, de manera que la existencia palpable de los espectadores dejaba una clara impronta en este teatro. Este fenómeno se debe en parte a que *“su misión fue poner en verso la multiplicidad de temas y motivos de la cultura del hombre barroco (...) nos ofrece un preciso panorama del horizonte mental del español del siglo XVII, sin que con esto esté estableciendo ninguna equiparación mecánica entre realidad y literatura. Los grandes ideales amorosos, políticos, de convivencia en sociedad (honor, limpieza de sangre...) aparecen en la comedia funcionando dramáticamente y con específicas características teatrales”* (DÍEZ BORQUE 1988: 99-100)

Díez
Borque

Desde esta perspectiva, las comedias urbanas conforman el retrato pormenorizado de un vasto registro de costumbres, personajes, elementos culturales propios de la sociedad del 1600. Es impensable la obra de Lope sin su vinculación contextual en un profundo sentido de retroalimentación, dado que, como lo propone Castagnino, *“decir Lope (...) no es nombrar una isla o un fruto brotado ex-nihilo. Lope supone contextos, coordenadas referenciales; sin contar con ellas resulta difícil compenetrarse del significado de los aportes*

⁴ Pese a esto, ciertos críticos reconocidos han referido al teatro áureo como un documento. Tal es el caso de M. Defourneaux, quien llega a afirmar que *“la comedia española constituye un documento que nos informa sobre la sociedad del tiempo, y aún más sobre el ideal y las aspiraciones del alma española”* (DEFOURNEAUX 1965: p. 164). Sin embargo, cabe interpretar su postulado no como una alusión a los documentos históricos sino como un uso metafórico del término.

lopescos, sobre todo en el género dramático" (CASTAGNINO 1963: 75). Por ello, es necesario considerar el planteo a partir de una perspectiva interdisciplinaria, que recoja los aportes de la historiografía y que tenga presentes los fundamentos de la creación literaria. Al respecto, el concepto de *interacción* resulta pertinente para señalar las relaciones entre autor y sociedad, en oposición a las disquisiciones no acertadas, como *espejo o reflejo*; los abordajes pertinentes a las dos disciplinas mencionadas se considerarán partiendo del precepto de que "Historia y ficción, [son] géneros sujetos a distintas normas y, con frecuencia, a distintos resultados, pero en todo caso complementarios" (Vila Vilar 2009: 9). De este modo, está claro que Lope concreta una particular *interacción* con la sociedad, tal como lo refiere el propio dramaturgo a través de uno del viejo sabio de *El acero de Madrid*:

*"No en balde se inventaron las comedias
primero en Grecia que en Italia y Roma
allí se ven ejemplos y consejos
porque son de la vida los espejos [...] los poetas
nos están avisando por momentos
el modo de vivir [...]"*

> Horacio

Muy bien

?

2. Hipótesis

Resulta casi imposible ceñir la vastedad de la obra de Lope de Vega dentro de un marco constructivo rígido y determinado. Sin embargo, en lo que respecta a su teatro, la crítica de los últimos años, cuando analiza la *opera omnia* del poeta en relación con las décadas que abarca, coincide en hablar de un modelo dramático en evolución, escindido en tres períodos distintivos que se hallan definidos por los matices que adquieren personajes y conflictos, y que hablan de una graduación en la madurez escrituraria del dramaturgo. En base a ello, es posible distinguir diferentes maneras en las que Lope de Vega, en cada una de estas etapas y a través de comedias características, hace uso de los rudimentos que caracterizan su dramaturgia y establece una mirada sobre la sociedad a la que se dirige, reflejándola a su particular modo y haciéndola parte intrínseca y fundamental de su teatro.

Como hipótesis de trabajo, esta investigación plantea que los tipos sociales que aparecen en las comedias urbanas de Lope de Vega pertenecientes a los diferentes períodos dramáticos del poeta presentan diferencias en su composición, y que las transformaciones ocurridas en la sociedad española durante las primeras décadas del siglo XVII tienen particular vinculación con ello. De esta hipótesis principal se desprenden subhipótesis consecuentes, en relación directa con su impacto. Por un lado, si bien ya se ha aclarado que las comedias de capa y espada no pueden considerarse documentos históricos, es evidente que plasman ciertas representaciones sociales⁵; aquí se propone que no constituyen un reflejo de la sociedad sino una manera (aunque sea parcial) de trasgredir su orden; un esbozo de *antimodelo*, una vía de escape o una apertura a un nuevo orden, dado que el anterior ha llegado a su caducidad. Varios son los aspectos a través de los cuales Lope da

hipótesis

⁵ Si, en función de la perspectiva interdisciplinaria con relación a los estudios historiográficos, se ha considerado pertinente el concepto de *interacción* (en oposición al de *reflejo*, entre otros) para señalar la relación de estos textos con la sociedad de la época, de modo consecuente, en lugar de plantear que estas obras plasman determinados *aspectos sociales*, resulta oportuno referir al concepto de *representación social*. Este término es acuñado por la historia cultural, uno de cuyos desafíos más actuales -resultado de los cambios en el desenvolvimiento del quehacer histórico- radica en localizar los mecanismos de representación por medio de los cuales una sociedad entiende su mundo. Dentro de este abordaje, se considera que los textos no tienen significado por sí solos, sino que la sociedad misma, en determinada época, les otorga ese sentido y los hace inteligibles. Cf. CHARTIER (1992).

cuenta de las características fundamentales de dicha sociedad. En primer término, la diferenciación de los estamentos sociales es un tema que parece preocupar al dramaturgo por el modo en que es abordado en sus textos, a la vez que por los diferentes giros que adquiere a lo largo de su producción. Si, en palabras de Bennassar, *"En la historia del mundo pocas sociedades han acumulado tantas desigualdades en unos espacios tan restringidos como la España del Siglo de Oro"* (BENNASSAR 1983: p.172), Lope se encarga de poner sobre el tapete que tales desigualdades sin embargo tenían una serie de matices que, más allá de la inmovilidad social, aproximaban las distintas partes de su jerarquización. Claro que poner esto de manifiesto no implicaba una tarea sencilla sino que, por el contrario, requería una considerable dosis de osadía que el dramaturgo fue logrando a medida que avanzaba en sus obras.

Por otra parte, de la hipótesis principal también se desprende el hecho de que las modificaciones en los elementos propios del texto espectacular, es decir, aquellos que conforman el sistema semiótico intrínseco a la representación teatral, también proporcionan claves acerca de las variaciones que tienen lugar en el modelo dramático de Lope de Vega, y consecuentemente de la codificación que construye este dramaturgo tanto como de la decodificación que se espera de los espectadores.

En todos los tramos de este estudio, finalmente, se persigue un objetivo mayor en el que se secundan los postulados insoslayables de Weber de Kurlat: se pretende "abandonar el hábito de tomar la producción de Lope como un todo homogéneo" (WEBER DE KURLAT 1977: 869), es decir, se planteará un recorrido cuyo hincapié verse sobre las variaciones que se suceden en la particularidad creadora dentro de la inmensa producción dramática del poeta.

3. Estado de la cuestión y fundamentación del corpus

Frida Weber de Kurlat (1976 [II]), al analizar el corpus textual de comedias de Lope de Vega, habló de dos períodos dramáticos discernibles entre sí, considerando el abordaje de los tópicos y las cuestiones formales. De ese modo abrió un camino para que las últimas líneas de investigación y aproximaciones de la crítica -entre las que se encuentran los trabajos insoslayables de Joan Oleza (1986, 1997, 2003), Felipe Pedraza Jiménez (1998, 2009 [1991]) y María Grazia Profeti (1992, 1997, 1999)- afirmen la existencia de un modelo dramático en evolución, que luego se determinó escindido en una periodización tripartita. En una línea de análisis, esas tres etapas fueron identificadas *ut supra* como Lope-preLope, Lope-Lope y Lope-postLope; desde otra vertiente, Felipe Pedraza Jiménez (2009 [1991]) determinó los años que las mismas abarcan: la primera, hasta 1604 (que define como signada por “*la conformación de la comedia*”); la segunda, entre 1604 y 1618 (que titula “*la madurez cómica*”); y la última, desde 1618 hasta su muerte, en 1635 (a la que denomina “*la madurez trágica*”). Cabe agregar que Joan Oleza (2003) aporta una matización a la postura de Pedraza, notando que el primer Lope coincide con la génesis de *Comedia Nueva* (OLEZA 1986), y su período de plenitud, desde 1600 hasta 1613, resulta propio de los postulados de *El arte nuevo* (OLEZA 1997). El último segmento de producción dramática coincidiría, desde su perspectiva, con el período lopesco también llamado *de senectute*, aunque cuando la crítica alude a la etapa *de senectute* lo hace siguiendo a Rozas (1990) quien nunca abordó los textos dramáticos de 1631-1635, sino unos veinte textos poéticos⁶. Por este motivo, en suma a que desde un punto de vista etimológico la denominación no coincide con las características de la producción del dramaturgo en su ancianidad (que de ningún modo puede relacionarse con

⁶ Rozas basa su estudio en una carta escrita por Lope al Duque de Sessa en 1630, en la que manifiesta tres preocupaciones que lo acucian y que el crítico vincula con la *senectud*: “*la cercanía de la muerte, que se proyecta sobre su deseo de dignidad (a lo humano y a lo divino); el proyecto literario de no seguir escribiendo para los corrales, sino de ocuparse de una literatura culta y grave; y el problema económico, dependiente de los otros dos*” (ROZAS 1990: 75). De allí además se extrae que el poeta pretende abandonar el teatro y así ser incorporado como capellán a la nómina fija del Duque, en lo que Rozas lee, en suma a constituirse esta carta monográfica -según su perspectiva- como un verdadero memorial, un grave “*acento de senectud*”.

la decadencia u opacamiento de la edad, más bien todo lo contrario), aquí se optará por dejar a un lado esta última nomenclatura⁷.

Las tres etapas del modelo en evolución de Lope se encuentran determinadas del siguiente modo:

1. *Lope-preLope* comprende las obras de juventud, previas a *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*;

2. *Lope-Lope* tiene lugar cuando se consolida e impone el modelo;

3. *Lope-postLope* se da al momento que el dramaturgo produce sus últimas obras, de trama más compleja y elaborada.

Díez Borque también hace aportes a esta periodización y señala la diferencia entre “*un Lope arcaico, en formación, y un Lope maduro, con la natural etapa intermedia que esto presupone*” (DÍEZ BORQUE 1988: 88). Para ello refiere a las investigaciones de Oleza y Weber, en función de las cuales caracteriza las dos primeras etapas: la primera aparece signada por la búsqueda de impacto en un amplio público, no reducida al ámbito cortesano como en los modelos previos; en la segunda, el dramaturgo avanza sobre la tipificación métrica y deja atrás parcialmente la grandilocuencia hiperbólica, pero aún no caracteriza a los personajes de manera completamente coherente entre su psicología y la trama.

De los aportes de los investigadores citados previamente, se extrae que la evolución dramática de los distintos períodos lopescos se ligó a un proceso de madurez escritural, a la búsqueda de su propia afirmación como dramaturgo y a la formación de un espectador capaz de decodificar las propuestas cada vez más complejas de Lope de Vega; todo ello constituye una prueba irrefutable de la progresión de un modelo teatral fijado en *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.

⁷ Al respecto, cuando Profeti inaugura la nomenclatura “Lope postLope”, lo hace en coincidencia con la perspectiva que aquí se adopta. La investigadora enuncia que “*Como existe un Lope pre-Lope, según estudió Weber de Kuriat, existe un Lope post-Lope, que supera su propia fórmula de inicio de siglo, y que no tiene nada de senex, ya que revela la fuerza de renovar continuamente su módulo, en relación con los cambios de su destinatario; un Lope que presenta plenamente las características de la comedia de las décadas maduras del teatro áureo*” (PROFETI 1997: 39)

En cuanto a los planos de la semiosis teatral y del teatro como práctica social, se debe considerar que si bien el público de los corrales de comedias siempre fue heterogéneo dado que allí confluían todos los estamentos sociales -la importancia del corral en la vida urbana era tal que tenía *"carácter de microcosmos reducido de la vida social del siglo XVII"* (DIEZ BORQUE 1988: 40)-, la paulatina aparición de nuevos espacios destinados a la representación teatral da cuenta de la necesidad de escribir para espectadores de distinta procedencia social y, por lo tanto, con enciclopedias, gustos y exigencias diferentes. En este punto, cabe recordar que el sistema económico en el que se inserta el dramaturgo condiciona en forma directa sus prácticas y sus obras; dado que el público paga por asistir a un espectáculo que sea de su agrado, el poeta debe apuntar al gusto de los espectadores. De esta manera, *"La comedia se ha convertido en producto venal y está sometida (...) a las leyes del mercado, y por ello el escritor busca la aceptación de sus productos, a veces con sumisiones y sometiéndose a un modelo estructural, temático y formal cuya repetida aceptación por el público otorga una garantía de éxito"* (DIEZ BORQUE 1988: 57).

Si el surgimiento de los corrales había determinado una gran pauta de modificación en la producción y ejecución dramática, en íntima relación con Lope⁸, a partir de 1625 se produce una nueva escisión en la práctica teatral ya que se escribe para la diversidad de receptores de los corrales pero también para el público culto y competente de la Corte; de modo tal que se requiere de espacios como el Coliseo del Buen Retiro y otros recintos palaciegos, así como de recursos escenográficos más complejos. Como consecuencia a lo expuesto, se observa que el poeta en sus últimas obras contempla con una mirada diferente la sociedad de la época, de modo más complejo, crítico e incisivo⁹.

poner nota
después de
siguo de
posturas

⁸ Díez Borque expone que tanto el nacimiento como el desarrollo de dos teatros fijos en Madrid condicionan y a su vez son condicionados por Lope de Vega: *"El incremento del público teatral se debe a la aceptación generalizada de las nuevas características de la comedia de Lope que, no sin sumisiones a veces, logra dar con la fórmula popularizable (...) también Lope está condicionado por la 'organización administrativa' de estos dos teatros, porque comienza a escribir cuando se inicia su auge y, precisamente, en ellos fueron estrenadas la mayoría de sus obras"* (DIEZ BORQUE 1988: 19).

⁹ Siguiendo a los estudios de la historiografía actual, podría asimismo incorporarse el concepto de *texto con intención plurivalente*. Al analizar ciertos textos de propaganda política de los siglos XVI y

Esta mirada distinta establecida en sus últimas obras, por otro lado, se relaciona también con la variación en sus percepciones sobre la sociedad, vinculada -y plasmada en sus textos- con una intención apologética que decae, de la mano que lo hacen sus valores intrínsecos de religión y monarquía. Teresa Ferrer Valls (1998) señala que Lope demuestra constantemente su conocimiento de la historia a través de sus obras, como parte de su campaña para llegar a ser cronista real. En una carta al Duque de Sessa de 1611 el dramaturgo indicaba que su pretensión era “antigua”; en 1620 quedó libre la plaza y, pese a la intercesión del Duque, en Palacio lo desestimaron posiblemente por los avatares de su vida privada (quedó Pedro de Valencia en ese momento, y en 1629 fracasó su segunda solicitud, que obtuvo José Pellicer). El período que abarca los años 1627 a 1630 está signado por su amargura debido a no tener mecenazgo regio; en su composición *Corona Trágica* se trasluce que buscaba mecenazgo eclesiástico y vuelve a sacar a la luz sus “*viejas pretensiones de cronista real*” (ROZAS 1990: 78 y ss.). Sin éxito en el segundo aspecto, solicitó otro oficio, ayuda, o cargo diferenciado; pero no obtuvo mayores logros al respecto. La mayoría de los investigadores indican una serie de factores para su rechazo en la Corte: cuestiones de tipo moral por su vida privada, sumadas a su edad y a su amistad con el Duque de Sessa (desterrado de la Corte en varias oportunidades)¹⁰.

XVII, considerados como literatura de acción que opera como eco de la realidad que a su vez protagoniza, la investigadora González Mezquita (2007) determinó que se constituyen como culturalmente plurivalentes, dado que en ellos conviven dos registros culturales: por un lado, las referencias eruditas; por otro, el eco de saberes populares. Pero se exceden los modos de circulación y cada registro se concibe como un contenido social teniendo en cuenta la cuestión de la recepción, de modo que estos textos exigen un arduo trabajo de decodificación. Salvando las distancias genéricas, este mismo concepto es aplicable a las comedias de Lope, puesto que en ellas la red referencial resulta sumamente efectiva, siendo que “*La eficacia de un texto que se dirige a un público socialmente heterogéneo depende largamente de su capacidad de prestarse a una pluralidad de apropiaciones*” (GONZÁLEZ MEZQUITA 2007: 225), y considerando que la mirada incisiva se complejiza en función del progreso de su modelo dramático. El aporte historiográfico señala además que los textos que se dirigen a un grupo heterogéneo de lectores (aquí espectadores), poseen ciertas máscaras que encubren los argumentos y, por consiguiente, los intereses; Lope atenúa de este mismo modo su faceta crítica en pro de la perduración de sus obras, como se abordará más adelante.

¹⁰ Este rechazo de las más altas facciones de la nobleza se ve reflejado claramente en instancias de su fallecimiento: “*La Iglesia, desde el Papa Urbano VIII a los sacerdotes de Madrid, el Ayuntamiento y el pueblo llano y gran parte de la nobleza, honraron como a ningún escritor de su tiempo, o quisieron hacerlo, a Lope muerto, y sólo la Corte no lo hizo, e incluso prohibió que el municipio lo hiciera*” (ROZAS 1990: 125).

Pero lo que aquí se pretende destacar es la importancia del mecenazgo como aspiración (de hecho Pellicer también se puso al servicio de la nobleza buscando beneficios), rozando la obsesión. Es que, como postula Rozas, *"la literatura del XVII tiene como límite trágico para el oficio de escritor el mecenazgo, como en otros ha tenido la sumisión a la censura"* (1990: 129). Así, el desencanto por no obtener el puesto deseado -que conlleva evidentemente grandes penurias monetarias- se suma a las situaciones trágicas de su vida familiar y, en el terreno literario, a la aparición un nuevo modo poético que inaugura Góngora y que una gran cantidad de poetas jóvenes continúa, además del surgimiento de no pocos rivales en el ámbito teatral. Por otra parte, debido a la prohibición de imprimir comedias y novelas propuesta por la Junta de Reformación al Consejo de Castilla, desde 1625 Lope no puede publicar con regularidad sus *Partes* (aunque buscó insertar sus obras dramáticas en libros misceláneos o publicarlas en Barcelona). En consecuencia, la expresión literaria de Lope se hace eco de este sentimiento de pesimismo y aún de fracaso; esto llega al extremo de que el dramaturgo decide, en 1630, abandonar la escritura de comedias, cuestión que nuevamente trasciende a través de su epistolario al Duque de Sessa, pero que queda sin efecto posterior (GARCÍA SANTO TOMÁS 2004: 26).

Por todo lo expuesto, se destaca la pertinencia de llevar a cabo un estudio acerca de las modificaciones en los modos de representación de los tipos sociales que el poeta aborda en las comedias de capa y espada a medida que avanza su modelo. Asimismo se analizarán los mecanismos dramáticos y espectaculares empleados, así como las relaciones que se observan respecto de las variaciones que ocurren en el contexto histórico social. Este último aspecto, referido previamente, radica además en la concepción que entronca las particularidades del teatro áureo, indefectible e inseparablemente, en la sociedad del siglo XVII. Al respecto, Weber cita a Etienne Souriau, quien señala que debe considerarse *"el 'microcosmos' propio de la obra teatral siempre en relación con el 'macrocosmos' (la vida*

- carácter
- personaje
- tipo

contemporánea en la que están inmersos autor, actores y público)¹¹. Particularmente acerca de las comedias del Siglo de Oro, la investigadora concluye: "no se puede prescindir, para dar al total su validez artística, del medio histórico en que se desenvuelve" (WEBER DE KURLAT 1976 [I]: 123). Es que, en definitiva, "Lope escribía con ese peculiar dinamismo que puede sentir una sensibilidad creadora que vive próxima al zenit de un deslumbrante momento histórico" (PUPO-WALKER 1987: 53)¹².

En este particular abordaje se sigue a la crítica que postula que "Aquí se hace especialmente urgente la postura abierta a los enfoques interdisciplinares" (DÍEZ BORQUE 1988: 224). La magnitud y la índole del corpus de Lope de Vega requiere la concurrencia de diversos marcos teóricos; por otra parte, si sólo se considera la complejidad del objeto semiótico teatro, es posible determinar áreas que plantean problemáticas teóricas diversas. Las cuestiones a investigar pueden abordarse desde diferentes perspectivas:

- ✓ área de la teatrología (texto dramático- texto espectacular);
- ✓ área de los discursos (nociones pertenecientes a la semiótica y al análisis del discurso: registro, relaciones pragmáticas, oralidad-escritura, construcción del tejido textual); → RETÓRICA / POESÍA : R con nivel de lengua - socio-log. liter.
- ✓ área interdisciplinaria (nociones de contexto e interdiscursividad, en relación con la Historia Moderna y la Historia Social). } no está claro |.

?

⊛

El análisis de las áreas problemáticas citadas lleva a optar por una perspectiva semiótica -tanto teatral como de la cultura- para permitir el acceso de los aportes más recientes de la Teoría Literaria y de la Historia Social.

2. Qué recorte
¿qué au
Retóricos
6. Desde
que lugar
se habla
de
"tipo" 9

¹¹ Cf. SOURIAU, E. *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*. París, Les Cours de Sorbonne, 1960, p. 23-24 ; citado por WEBER DE KURLAT 1976 [I]: 112.

¹² Castagnino refiere que "La grandeza del teatro español de la Edad de Oro deriva de los fundamentos de su concepción dramática y de los modos de vida que refleja, a saber: 1) contacto con el pueblo; 2) realismo temático; 3) proyección de asuntos y temas que impostan en el arte las contradicciones de la vida cotidiana del español de la contrarreforma, en quien se conjugan, por ejemplo, mezcla de ascetismo y licencia, de caballeridad y truhanería, de exaltación al rey y rebeldía de voluntad popular, de conflictos entre foraneidades clásicas y formas nacionales" (CASTAGNINO 1963: 82). Tal aseveración resulta muy ilustrativa respecto de los postulados que figuran más arriba, pese a la problemática que plantea el uso de ciertos términos que pueden considerarse como anacronismos.

Este estudio está formulado sobre el tipo específico de comedias de capa y espada dado que las mismas poseen una relación directa con los factores sociales del período áureo, a la vez que presentan ciertas constantes en torno a sus caracteres y a las problemáticas planteadas, así como en su aparato de representación social y espectacular. Este género de comedias (llamadas de ese modo a causa del atuendo de sus personajes nobles protagónicos, pero también denominadas *de enredo*¹³, *de intriga* o *urbanas* si se atiende a la complejidad del conflicto que presentan tanto como al ámbito en el que se sitúa la acción) se diferencia del resto dado que existe una conciencia sobre su tipología desde el mismo siglo XVII, lo cual es interesante frente a otras nomenclaturas contemporáneas. Su tema principal es netamente amoroso, y en escena se produce el cortejo de damas y caballeros de una nobleza media sobre el eje del *enredo*, en el que se da lugar a engaños, errores de identidad, persecuciones, desafíos, duelos, etc.; esto conlleva una acumulación de peripecias tal, que Ignacio Arellano dio en denominarla como “inverosimilitud ingeniosa” (ARELLANO 1999: 8). A este mismo concepto ya parece apuntar Díez Borque en su estudio previo, puesto que señala que las comedias de capa y espada se encuentran determinadas por

“situaciones atípicas, pero incardinadas en una realidad concreta y cronológicamente determinada: la España del XVII, que tiene un horizonte de pensamiento en que el fijo rigor estamental y el código de honor poseen una operatividad (...), una presencia en la mente de los espectadores, que conceden verosimilitud a situaciones ‘extraordinarias’ como las que las piezas nos presentan. (...)

¹³ Felipe Pedraza (1997: 7-11) nota que el término *comedia de enredo* tiene lugar varios siglos después de la aparición de esta variante cómica, pero la voz *enredo* y su concepto surgen con la comedia. El investigador menciona registros de su uso desde 1604. Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana...* del año 1611, ya lo liga a términos teatrales (“*Enredo*, la mentira o patraña, bien compuesta, donde diversas personas vienen a estar en trabajo”). Lope introduce este vocablo en varios de los parlamentos de sus personajes. El *enredo* deviene un elemento nuclear de la comedia, al punto que ella resulta inconcebible sin este componente. En 1737, el *Diccionario de Autoridades* lo explica de este modo: “*Enredo*: significa también enlace y trabazón artificiosa de unas cosas con otras: como el de las comedias y óperas de los theatros, mezcladas de varios lances y texidas con arte para tener suspenso al auditorio”. De este modo, la *comedia de enredo*, a veces matizada respecto de la *comedia de capa y espada* dado que algunos autores consideran a las palatinas también dentro del primer rótulo (cuestión que excede el abordaje de este trabajo), no sólo remite a un género, sino también a un elemento constitutivo de la composición dramática. El *enredo*, como componente fundamental de la acción cómica, siempre estuvo presente, dado que es una herencia de la comedia latina que los dramaturgos españoles de fines del XVI fijaron como eje del nuevo teatro popular.

por acumulación de repeticiones, la comedia parece convertir lo extraordinario en ordinario (...) divierte lo extraordinario: porque se comprende desde los postulados de un sistema de valores que está ahí, pero los hechos no forman parte, habitualmente, de la realidad personal de los espectadores” (DÍEZ BORQUE 1988: 97)

Sin embargo, parte de los sucesos son costumbres cotidianas de la España de la época, de forma tal que algunos autores también las llamaron *comedias de costumbres*¹⁴. La acción toma lugar en la contemporaneidad de los espectadores y en emplazamientos urbanos hartos conocidos por ellos, de modo que tiempo y espacio se conjugan como marcas de cercanía con público -junto con la onomástica- y de inserción en su coetaneidad, al punto que potencian la serie sorprendente de hechos. La función primordial de estas obras fue lúdica, dado que al poseer más libertad que los géneros serios se buscaba entretener mediante la generalización de los agentes cómicos, la mirada burlona dirigida hacia el honor y la perspectiva netamente cómica sobre sucesos que podrían ser considerados trágicos.

En torno al análisis de las comedias urbanas del dramaturgo, resultan fundamentales a los fines de este estudio, los trabajos efectuados por el investigador Ignacio Arellano, quien ha destacado la importancia de revisar la primera época de la producción lopesca para realizar el análisis de su evolución posterior (ARELLANO 1999: p. 76). Para ello, se considerarán en esta oportunidad dos comedias pertenecientes a su primer período: Las ferias de Madrid, que sería previa a 1596, junto a La viuda valenciana, que dataría del lapso comprendido entre 1595 y 1603¹⁵. El acero de Madrid, de 1606, y La discreta enamorada (1604-1608),

- Fiestas de Madrid
- La viuda valenciana
- El acero de Madrid
- La discreta enamorada

¹⁴ Si bien este tipo de comedias retrata ciertas costumbres del ámbito en el que ellas se insertan, nuevamente se aclara que no se las considera reflejo fidedigno de la realidad social. Siguiendo a Defourneaux, “Por cierto, es menester desconfiar de los innumerables testimonios literarios que nos presentan el anverso y el reverso de la sociedad de la época, y de los cuales es lícito sospechar que con frecuencia deforman la realidad, al presentar como “cotidiano” lo que, al contrario, atrae la atención por su singularidad. No es, pues, posible utilizarlos, como no sea confrontándolos constantemente con las demás fuentes documentales.” (DEFOURNEAUX 1965: p. 10). Por ello Díez Borque formula que “No cabe buscar ejemplos de cotidianeidad ni trasuntos mecánicos de la realidad del XVII. la comedia es espectáculo de lo atípico, no de la normalidad. Es el mundo de la aventura, que contrasta con la poco espectacular vida del común de los espectadores; aventura que Lope hace creíble rodeándola de datos concretos, inmediatos, del entorno real” (DÍEZ BORQUE 1988: 96)

¹⁵ Para estas dataciones y las que continúan se sigue el estudio de Morley y Bruerton, quienes fechan las obras a partir de criterios métricos (1968). Sin embargo, en el caso de *La viuda valenciana*, cabe destacar el valioso aporte que efectúa Teresa Ferrer desde su prólogo a la edición de esta comedia,

correspondientes a su segunda etapa, también forman parte del corpus textual acotado. Finalmente, de su último período se tomarán *La moza de cántaro*, de 1625, y *Las bizzarrías de Belisa*, última comedia fechada por Lope de Vega según el manuscrito ológrafo, en 1634.

La moza
de cántaro
Las bizzarrías
de Belisa

Las Ferias de Madrid tiene lugar justamente en este espacio abierto, en el que circulan desde un comienzo una serie numerosa de damas y caballeros -acompañados por sus lacayos- buscando a quién cortejar. Entre ellos aparece un grupo de galanes jóvenes ávidos por conquistar mujeres, y algunas damas que huyen de sus maridos para seducir a otros hombres: entre ellas se destaca Violante, que se hace pasar por labradora para huir con Leandro. En el clima confuso de las ferias y en medio de persecuciones del alguacil y de la conducta festiva de los muchachos, Patricio, marido de Violante, acecha a los amantes al sentirse deshonrado, y tras una serie de peripecias y engaños acaba siendo asesinado por su suegro, quien dice hacerlo por el bienestar y por el honor de su hija. Los jóvenes amantes anuncian su boda para cuando finaliza el luto protocolar de un año.

La viuda valenciana presenta a Leonarda, joven viuda muy culta que niega las sugerencias de su tío y de su criada acerca de contraer matrimonio, por lo que desprecia a sus tres pretendientes y a sus múltiples acciones en el intento de cortejarla. Pero súbitamente se enamora del galán Camilo; su escudero Urbán se encarga de contactarse con él y lo conduce -en un plan urdido por ella- a una cita a ciegas con la dama, quien no se descubre. Un mes más tarde, el caballero relata que las visitas se sucedieron, que gozó a la joven a oscuras y que siente amor por ella, pero la dama luego lo ve hablando con su antigua amante, siente celos y trama una venganza. Sin embargo, acaba apiadándose de Camilo, por lo que nuevamente genera una cita en penumbras y, tras varias confusiones -propiciadas además por el merodeo incesante de los pretendientes- y dado que él lleva una lámpara

donde señala, recopilando diversos estudios, que la fecha exacta de composición sería el año 1600, considerando, entre otros factores, la mención de Madrid como Corte (la misma fue trasladada a Valladolid en 1601), las alusiones a elementos de la moda femenina que fueron introducidos con la llegada de Margarita de Austria en 1599, la referencia a que se trataba de un año de jubileo, y la indicación, en su publicación en la *Parte XIV*, de que la actriz protagonista era Mariana Vaca, quien formó parte de la compañía de Gaspar de Porres en 1600 (Cf. FERRER 2001: 17 y ss.).

oculta, develan sus identidades y deciden casarse. Su tío bendice el matrimonio y también los criados contraen nupcias.

El Acero de Madrid trata sobre una relación ya conformada, la de Belisa y Lisardo, quienes sólo pueden verse en misa y bajo la custodia de Teodora, tía de la dama. Entonces la muchacha fragua un embuste: fingirse opilada para poder salir; su tía descrea de la enfermedad y le recrimina por su honor, pero un amigo de Lisardo, Riselo, intenta cortejar a la señora y así ella cambia su actitud. Por ello, el padre de la dama comienza a sospechar y accede al pedido de mano de Belisa que efectúa su primo Octavio. Tía y sobrina se espantan ante la noticia; Teodora niega a su hermano cualquier presunto desliz de Belisa -que se muestra cada vez más enferma-; sin embargo, la joven le confiesa estar embarazada. Entonces ella y el criado se disfrazan del sexo opuesto para evitar ser encontrados, pero justo cuando los caballeros pretenden matar a Lisardo ellos intervienen, y luego de desembozarse se resuelve el enredo: Belisa es entregada a Lisardo, sus amigos y sus criados también forman pareja, y Teodora es enviada a un convento como castigo por su conducta y por su falencia en la tarea de salvaguardar el honor de su sobrina.

La protagonista de *La discreta enamorada* es Fenisa, que se opone al mandato materno de permanecer recluida. Está enamorada de Lucindo y se aflige dado que éste corteja a Gerarda; su situación se ve agravada cuando comprende que el padre del joven la pretende en matrimonio. Ella consigue posponer la boda por un mes, en el que estipula conquistar a Lucindo. Éste sigue pretendiendo a Gerarda pero decide conquistar a Fenisa para olvidar a la otra dama; su padre arde en celos y decide desterrarlo y planear la boda de inmediato. Fenisa urde embustes para consolidar su amor con el galán, pero Gerarda, despechada, hace lo propio. Fenisa queda devastada y decide casarse con el viejo. Pero el criado la persuade del engaño, por lo que la dama, reconfortada, crea un nuevo plan: promete bodas a su madre con el joven y al capitán consigo misma, por lo que todos acuden a su casa. Finalmente se destraban las confusiones al salir los jóvenes casados entre sí y todos festejan.

La moza de cántaro ubica su acción en Ronda, y la misma se centra en Doña María, quien se rehúsa a contraer matrimonio y cuyo padre fue herido por negarle su mano a un caballero. La dama, acude a la cárcel y hiere al responsable, luego huye a Madrid creyéndose asesina y sirve a un indiano como moza de cántaro. Allí Don Juan se enamora de ella, pese a que corteja a una viuda también pretendida por un Conde. Doña María se apesadumbra al descubrir que él le miente, y se defiende constantemente del acoso de los demás criados y del indiano, al punto que escapa de su servicio y pasa a servir a la viuda. Ésta siente celos de la supuesta moza, y tras varios intentos de conquistar a Don Juan se resigna y decide casarse con el Conde. Preparan la boda y Doña María se entera de que no es una asesina, de modo que aparece vestida con galas y finalmente el matrimonio que se celebra es el suyo con Don Juan.

Las bizarrías de Belisa refiere a una dama que rechaza el hecho de casarse dado que valoriza sobremanera su libertad, al punto que viste de luto cuando se enamora de Don Juan, en medio de una disputa que él sostenía con otros hombres. A partir de allí se siente confundida y concibe al amor como un castigo, reniega del galán y sus lisonjas, pero se enfada al enterarse de que él también pretende a otra dama (con ella quien compite abiertamente) y por celos le reclama que la corteje sólo a ella. Los pretendientes enfurecen y tramam su venganza planeando una supuesta boda de Don Juan con la otra muchacha, y cuestionando el honor de Belisa. Pero se descubre el engaño y ella, de gala, irrumpe en la supuesta boda y acaba casándose con su amado.

Las seis comedias de capa y espada elegidas abarcan un segmento temporal de más de cuarenta años; las mismas constituyen un recorrido, a la vez que un muestrario y una fuente de estudio para el análisis que se propone.

4. Ejes de análisis:

a. *Presentación de los personajes y abordaje del enredo*

Un primer punto a considerar en el análisis evolutivo de la construcción de tipos sociales en las comedias de capa y espada de Lope de Vega es el constituido por la cantidad, características y modo de presentación de los personajes. En *Las ferias de Madrid*¹⁶ figuran treinta personajes ordenados en una didascalia inicial de acuerdo con su aparición en la obra, y constituyen una verdadera proliferación de instancias sociales: caballeros, damas, vendedores, villanos, diversos tipos de criados (escudero, lacayo, paje), ladrones, alguaciles, moros... Esta acumulación dará lugar por momentos al caos de la simbiosis al que harán referencia varios de los caracteres.

Esta característica no tiene lugar en la otra comedia del mismo período (fecha algunos años más tarde)¹⁷; el listado inicial de *La viuda valenciana* da cuenta de unas quince a veinte “personas” ordenadas conforme a su jerarquía social y participación en el enredo. Así, en primer lugar se nombra al caballero de mayor edad, para luego continuar de modo intercalado con las dos damas, los cuatro galanes, el escudero (de vital importancia en el enredo, por ello es posible que aparezca en tercer lugar, luego de la protagonista, y que se aclare que es mozo), un cortesano y los vasallos del galán y la dama principales. Los personajes hasta aquí son doce puesto que se les agrega un escribano, pero el número final resulta indefinido dado que se mencionan “criados” y “alguaciles”.

¹⁶ Así figuran no sólo en la edición de la B.A.E., sino también en las *Obras de Lope de Vega* publicadas por la R.A.E., en la edición impresa por COTARELO en 1918 (Ac. N., Tomo 5) y en la edición facsímil que aparece en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Reproducción digital a partir de *Segunda parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, por Alonso MARTÍN, a costa de Alonso PÉREZ, 1610. Localización: Biblioteca Nacional de España), aunque en esta última se omiten los personajes menores, sin parlamentos (lo cual también ocurre con las comedias siguientes).

¹⁷ Para *La viuda valenciana*, la referencia corresponde a la edición de la B.A.E, así como también a la edición facsímil que aparece en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Reproducción digital a partir de *Parte catorce de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, en Madrid, por Juan de la Cuesta, a costa de Miguel de Syles, 1620. Localización: Biblioteca Nacional de España). Además se trabajó sobre la edición de Teresa FERRER VALS (2001).

Esta evidente reducción en la diversidad y número de caracteres se acentúa al avanzar temporalmente en la producción del dramaturgo. En *El acero de Madrid*¹⁸, obra ambientada en la misma época y exactos espacios físicos que la primera, aparecen, tal como ocurría en *La viuda valenciana*, sólo doce personajes -más músicos y criados secundarios-: en la presentación inicial figuran en primer lugar los caballeros, seguidos por los criados protagónicos, y finalmente las damas, el viejo y los caracteres menores. De acuerdo con los cánones socio-culturales áureos no resulta extraño que Lope ubique a las mujeres tras los criados varones principales (lo cual también es parte del desdibujamiento momentáneo de los límites interestamentales que se profundizará más adelante); aunque, como se verá, de manera innovadora les otorgará a los sujetos femeninos un lugar preponderante. Más allá de esto, es notable la evolución en el modelo al reducir a la mitad el número de personajes respecto de la primera obra abordada y, por ende, al encontrarse éstos mucho más definidos.

La ponderación de la brevedad característica de las comedias de capa y espada aún no se delinea en *Las ferias de Madrid*, cuestión que sí se perfila en la mencionada pieza del segundo período, con su menor cantidad de caracteres y su mayor complejidad combinatoria. Esto se sostiene en *La discreta enamorada*¹⁹, correspondiente también a la segunda etapa del poeta, obra en la que se presentan siete personajes nobles (uno de ellos mencionado por su cargo militar de Capitán) alternadamente con los tres criados principales. Luego se nombran dos músicos, una criada muda y un número incierto de vasallos que operarían como caracteres de fondo; lo que hace un total de alrededor de quince personajes.

¹⁸ La presentación de los personajes de *El acero de Madrid* aparece de esta forma en la edición de la B.A.E., en la obra editada por Federico SÁINZ DE ROBLES (1952), y en la edición facsímil que aparece en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Reproducción digital a partir de *Onzena parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, en Madrid, por la viuda de Alonso MARTIN DE BALBOA, a costa de Alonso PÉREZ, 1618. Localización: Biblioteca Nacional de España). Esto también se da en la edición de Stefano ARATA (2000).

¹⁹ Así aparece en la B.A.E. y en la edición preparada por Vern WILLIAMSEN en 1984 para la Trinity University a partir de la edición príncipe, *Doce Comedias Escogidas de los Mejores Ingenios de España, Parte III* (Madrid: Buendía, 1653).

en los que se conjugan sólo tres instancias sociales: el estamento nobiliario (dentro del cual también se ubican quienes detentan cargos militares), los criados (de los cuales, aquellos que poseen nombre son todos de igual jerarquía intraestamental, mientras que los que operan como extras serían de calidad inferior) y dos representantes de un oficio.

Finalmente, en las dos obras correspondientes a la última etapa de Lope de Vega, se sostiene la reducción en la cantidad de personajes; el aspecto que resulta destacable es la especificación de la jerarquía social de los mismos y el orden en que son presentados. En *La moza de cántaro*²⁰ se mencionan en primer término a los cinco caballeros (comenzando por el Conde), y luego siguen los cuatro vasallos, las dos damas, las tres criadas y finalmente un alcalde, un indiano, un mesonero, los músicos y el acompañamiento. Resulta llamativo el hecho ya observado en *El acero de Madrid* de que las mujeres nobles aparezcan tras los criados, lo cual en esta instancia puede considerarse como un guiño del dramaturgo, ya que respeta en la presentación lo que sería la jerarquización social aceptada, pero nos encontramos ante una obra cuyo título se debe a la protagonista, y esta dama, con su poder de determinación y su autonomía, además se forja como el eje de la acción dramática. En cuanto a *Las bizarrías de Belisa*, exceptuando a los personajes de fondo (lacayos, músicos y dos hombres), son once los caracteres que la componen. Lejos ha quedado no sólo el número elevado de caracteres sino también su orden inicial de acuerdo con su aparición o con su status social: aparecen en primer término damas y criadas, luego galanes (en último lugar el Conde) y finalmente, vasallos.

Esta evidente progresión también se hace manifiesta en las variaciones que se suceden en el abordaje del enredo. Respecto del mismo y su estructura reiterada, Weber de

²⁰ La presentación de los personajes de *La moza de cántaro* aparece de esta forma en la edición de la B.A.E., en la obra editada por Federico SÁINZ DE ROBLES (1952), en la de Madison STATHERS (New York: Henry Holt, 1913; revisada 1938), en la edición de Rosa NAVARRO DURÁN (1989) y también en la de José María Díez BORQUE (1990, 3^{ra} edición).

Las ediciones de *Las Bizarrías de Belisa* sobre las que se trabajó son las siguientes: la edición de la B.A.E.; la obra editada por Federico SÁINZ DE ROBLES (1952); la edición de Alonso ZAMORA VICENTE (1963); el texto preparado por Vern WILLIAMSEN en 1997 para la Trinity University basado en el autógrafo (Library of the British Museum) con el apoyo de la edición príncipe en *La Vega del Parnaso* (Madrid: Imprenta del Reino, 1637) y de la publicada en *Obras sueltas*, tomo 9 (Madrid: Sancha, 1777); y la edición de Enrique GARCÍA SANTO-TOMÁS (2004).

Kurlat plantea un cambio de enfoque, con el fin de abandonar la consideración de las obras de Lope como una sumatoria de artificios o recursos unidos con habilidad. Por el contrario, incorpora la noción de *comedia* como organización de secuencias convencionales, repetidas, “asociadas, co-dependientes respecto de otras secuencias llamadas libres, cuya validez reside en la originalidad, y la estructura propia de la comedia surge de la oposición de unas y otras” (WEBER DE KURLAT 1977: 867)²¹. De esta manera, las comedias de capa y espada definen su enredo por la amalgama funcional de las secuencias convencionales y las secuencias libres; y esta conformación del enredo presenta ciertas modificaciones a través del modelo dramático de Lope.

En *Las ferias de Madrid*, la acción dramática está determinada por la linealidad y el conflicto central (triángulo amoroso entre Violante, Patricio y Leandro) recién comienza a desarrollarse sobre el fin de la Jornada Primera, siendo que la primera parte plantea un cuadro situacional que emula uno de costumbres. La proxemia²² domina las escenas con abundante acción física (circulación por las ferias, entradas y salidas grupales, juegos, y aún agresión corporal), al punto que, en el desenlace, este aspecto cobra matices satíricos y descomprime la tensión: Patricio, el marido agresivo, es asesinado a traición -y en escena- por su suegro, a lo que se aclara que “*Por la nalga / le dieron la estocada*”; de modo tal que la esposa al borde del adulterio puede unirse a su amado, desconociendo el proceder de su padre.

De la misma manera, en *La viuda valenciana*, el accionar es sucesivo y lineal; el inicio es sumamente descriptivo acerca de la situación de rechazo femenino al matrimonio, y los sentimientos de la protagonista parecen inamovibles hasta bien entrado el primer acto, cuando conoce al galán que le hace temer la pérdida de su libertad. En las dos obras del primer período, las historias amorosas son presentadas incluso desde antes de su génesis y

²¹ En lo que respecta a la vinculación de tales secuencias con la recepción de estas comedias, la repetición y la previsibilidad, con sucesivas dilaciones y enmascaramientos, se constituyen como mecanismos para determinar la reacción estímulo-respuesta, de modo que conforman un sistema organizado para el que público acepte la comedia (DIEZ BORQUE 1988: 33).

²² Sobre este concepto se volverá más adelante.

aun previamente al conocimiento mutuo de los amantes, y en esta segunda comedia también cobra preponderancia la acción física: hay una proliferación de entrada a escena de personajes (sobre todo los galanes) y el vínculo de los protagonistas se forja mediante la conducción del caballero hacia la casa de la dama con la vista tapada. Sin embargo, aquí puede plantearse una divergencia respecto de la obra anterior: aparece una referencia a una transición temporal (uno de los personajes señala el paso de un mes y el galán refiere a que tuvo seis o siete encuentros con la dama), y hay una alusión a las historias previas de los caracteres (el caballero tenía un vínculo anterior con otra dama que le hace reproches).

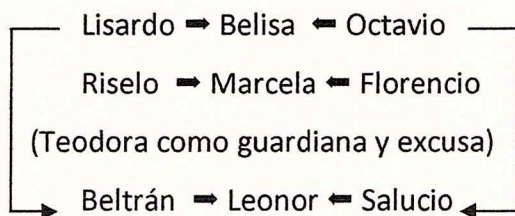
En las obras del período subsiguiente se observan ciertas modificaciones en la conjugación de las acciones. En *La discreta enamorada*, la tensión entre madre e hija dados sus intereses opuestos se observa desde un primer momento, y el conflicto entre ellas es preexistente a la acción dramática. La acción física es importante pero no tan abundante (ello va de la mano con la disminución en la cantidad de personajes) y se constituye como puntual y vinculada al eje del enredo, dando lugar a una proxemia simbólica²³ (como la caída del pañuelo de la dama en el Prado). Esta disminución de los desplazamientos en escena se plasma perfectamente en el desenlace: el matrimonio ocurre fuera de cuadro y los personajes salen cuando ya se ha resuelto la confusión final puertas adentro. Por otra parte, el conflicto cobra mayor densidad en su nivel de complejización: los embustes en torno al enredo se multiplican y generan mayores equívocos, que una vez destrabados son seguidos casi de inmediato por otros; de este modo, hay una proliferación casi constante de engaños urdidos por los personajes.

En *El acero de Madrid*, se sostiene esta acción física puntual y significativa (paseos de la dama contra la opilación por Atocha, El Prado y El Soto, músicos que cantan sobre su enfermedad) y la proxemia cobra rasgos altamente simbólicos (por ejemplo, Marcela, la

²³ Aquí se emplea el término *simbólico* de modo general, más adelante se abordará la especificidad del signo teatral (y sus variantes Índice-ícono-símbolo) al estudiar la semiosis en estas obras. Para ello se referirá a los trabajos de KOWZAN (1992) y DE TORO (1992).

Muy bueno el análisis alixpt.

dama cuyas ideas presentan rasgos de superioridad, se ubica en lo alto de la escena al discutir con el galán). Además, el esquema del cortejo ya no es caótico o desequilibrado, como se observaba en las primeras obras, sino que gana simetría: así, si en aquellas comedias iniciales, en torno a un personaje se debatían varios del sexo opuesto, ahora las relaciones interpersonales están dadas por una perfecta correspondencia:



En lo que respecta al conflicto, resta notar un rasgo no menor: el mismo se presenta *in media res*, cuando la pareja protagónica ya mantiene una relación y lucha por su sostén.

Por último, en las obras del período Lope post-Lope se continúa y aún agudiza esta ruptura de la linealidad. *La moza de cántaro* presenta a una dama distendida cuya tranquilidad se quebranta por la aparición de su padre herido, quien introduce una analepsis sobre sucesos que resultarán decisivos para desencadenar la acción dramática. Éste será sólo uno de los varios relatos enmarcados que aparecerán, entre los cuales se destaca aquel que “dibuja” un cuadro costumbrista específico: el de las lavanderas, seguido por un baile a orillas del Manzanares. Es que, en general, aquí encontramos conflictos que actúan como satélites dependientes del enredo principal, y son presentados como cuadros condicionados por el entorno situacional en el que se insertan (la mansión en una noche de versos, la fuente en el Prado, los enclaves de las distintas ciudades que atraviesa la dama); y es destacable que, entre los mismos, aparecen saltos temporales importantes (el Conde indica en el Acto II el paso de dos semanas).

De modo similar, en *Las bizzarrías de Belisa*, la dama principal hace un *racconto* a su criada y a su amiga de los acontecimientos precedentes que condujeron a la situación inicial de la comedia. Esta analepsis es mucho más minuciosa que las mencionadas previamente, con varias digresiones reflexivas, consecuentes con la caracterización de los personajes, determinados por muchos más momentos de reflexión que de acción (de hecho la dama

abre la primera escena entablado una larga protesta contra el sentimiento amoroso). La linealidad se quiebra al extremo de que el segundo acto también empieza *in media res*, y lo propio ocurre con el comienzo de todos los diálogos del acto tercero.

De esta manera, queda en evidencia que tanto el número de personajes como su desenvolvimiento a través de la escena sufren ciertas variaciones al transitar el modelo en evolución de Lope, del mismo modo que el abordaje del enredo y los matices del grado de complejidad en la conjugación de la acción dramática también son susceptibles a esta progresión. El número de caracteres disminuye de manera inversamente proporcional al hecho de que cobran un mayor nivel de profundidad en la definición de sus rasgos; el enredo también gana consistencia la vez que pierde linealidad y se hace más intrincado; en definitiva, la construcción del drama va adquiriendo una solidez tal que genera un notable contraste entre las obras de las diferentes etapas del dramaturgo.

Proximidad
discursos text

b. Pautas de diferenciación entre estratos

- Capacidad intelectual y acceso al conocimiento

Es un rasgo común en las comedias urbanas de Lope la insistencia por parte de una pluralidad heterogénea de personajes en recalcar las pautas de diferenciación y pertenencia entre los estratos. Sin embargo, algunos de estos aspectos no son verbalizados como tales en forma directa sino que se infieren de la construcción del discurso de los caracteres²⁴. Sus parlamentos denotan la posesión de una determinada enciclopedia, o sea, de un conjunto de conocimientos específicos que se identifican (hace cuatro siglos lo hacían los espectadores, hoy nosotros lectores) con un estamento social en particular. De este modo, el verso dramático *“engloba en un universo de signos escénicos supratextuales y funciona en relación y de acuerdo con ellos. (...) Por su nivel de estilización puede convertirse en signo supratextual que indica la condición social del personaje: oposición del lenguaje del caballero-galán y del criado-gracioso”* (DÍEZ BORQUE 1988: 107). En este sentido, resultan particularmente interesantes las comedias de capa y espada dado que en ellas *“la heterogeneidad del auditorio determina que la multiplicidad de planos sea un rasgo central del teatro áureo. No sólo convive la acción elevada del galán con la ‘voz de la cotidianidad’ del gracioso, sino la lírica tradicional, folklore, cuentecillos, con citas cultas, versos latinos, referencias mitológicas y clásicas, elevación culterana en una pluralidad estrófica enriquecedora, dentro del corsé fijo de una duración pactada”* (DÍEZ BORQUE 1988: 99).

En el caso de las comedias urbanas del primer período dramático de Lope de Vega, se observa una escisión radical entre el saber de la nobleza y los conocimientos que detentan los personajes del estado llano. En *Las ferias de Madrid*, se caracteriza a los miembros del

²⁴ Al hacer referencia al término *discurso*, se lo hace desde la acepción del teatro. Dentro de este campo, tal como lo nota Anne Ubersfeld (2002: 40), esta noción continúa siendo vaga puesto que podría incluir tanto los parlamentos de los personajes como las didascalías; pero la desambiguación se produce al remitirnos al concepto de *enunciación*: *“el hecho singular que constituye la producción de un enunciado por parte de un sujeto”*. Más allá de la doble enunciación de todo discurso teatral, es decir, de la voz del personaje tras la escritura del autor, aquí se considera que *“el modo de enunciación del diálogo teatral es el yo-tú de la enunciación personal”* de los caracteres (UBERSFELD 2002: 43-44).

estrato superior por la demostración ostensible de su capacidad intelectual, volcada mayormente a los saberes considerados como canónicos en la época. Así, el conjunto de caballeros, bajo máscaras del estado llano, se distinguen como nobles por su conocimiento dado que citan fragmentos literarios (en los que refieren reiteradamente al *"Niño Amor"* y a *"la estrella de Venus"* ante las fluctuaciones amorosas), al punto que son echados de una boda por *"afrentar a los hombres / con sátiras envueltas en letrillas"*. Leandro, el galán, es comparado con Durandarte por sus pares y elabora una referencia mitológica que encarna un juego de palabras con su propio nombre: menciona que *"A Ero rindió Leandro"*²⁵. Y debido a dicha caracterización de la nobleza, este caballero, pretendiente de Violante, reconoce que ella no es una labradora (tal como está disfrazada) debido a su donaire, a su *"rico entendimiento y noble pensamiento"* y a que sabe escribir (de su carta, los galanes destacan el *"estilo cortesano"* y la caligrafía).

En oposición a los nobles, los criados son los portadores de todo el bagaje de la sabiduría popular al ser punto de anclaje de refranes y leyendas urbanas. Ello se debe a que *"con respecto al culteranismo, se contraponen, en Lope, dos estilos: alto y bajo; culterano y popular; del héroe y del gracioso"* (RUBENS 1963: 94). Sin embargo, los nobles valorizan desde cierta perspectiva la cultura particular del estado llano, al punto que, en esta comedia, uno de los caballeros, Adrián, cree poseer la verdad por ser *"hijo de la villa"*, es decir, por haber adquirido los conocimientos que sólo se aprenden recorriendo las calles (actividad, claro está, propia del estrato menos favorecido). En suma, y debido a esta particular forma de sabiduría, los criados nunca son simples sirvientes, al menos no aquellos que funcionan como compañía constante de sus amos, sino que constituyen un elemento intrínseco a la vida de los nobles, por más que éstos, en algunos casos, no les den el crédito que se merecen.

La otra comedia del primer período también plantea una divergencia notable en el bagaje de los estratos. La protagonista de *La viuda valenciana*, Doña Leonarda, abre la

²⁵ En todas las ediciones trabajadas el nombre de Hero aparece de esta manera.

acción con un libro en sus manos (que podría tratarse nada menos que las *El libro de la oración y meditación* de Fray Luis de Granada, considerado el mejor tratadista de Retórica del siglo XVI y uno de los mejores oradores religiosos de ese siglo)²⁶, y si bien plantea a la lectura como un entretenimiento -no por agudeza ya que no estaría bien vista en una dama-, poco después cita a “*todos los que han escrito*” para justificar su concepción negativa acerca de las segundas nupcias, y “*a cuantos han estudiado*” para referir el abordaje de la preocupación amorosa. Tras su extensa argumentación, su tío le recrimina que ella habla “*como oración en latín*”, pero él también demuestra erudición literaria en sus parlamentos, del mismo modo que lo hacen los tres galanes que se disputan su cortejo, con proliferación de referencias cultas. Ellos entablan un contrapunto de sonetos como lamentos de amor, en los que conjugan poéticamente elementos de la naturaleza y citan referentes de la cultura clásica, como Tulio²⁷, al que un caballero invoca por su retórica; otro se compara por su declamación con Píramo y Tisbe, y luego se equipara a Doña Leonarda con Medea. Después, al caracterizarse como vendedores y, en el aura de su disfraz, uno de los galanes presenta a ciertos autores como Cervantes y Galvez Montalvo, y otro, haciéndose pasar por un

²⁶ La referencia no es del todo explícita, y ello aparejó ciertos debates por parte de la crítica. Aquí se siguen, entre otros, los lineamientos propuestos por Teresa Ferrer (1999), quien, junto al aporte de Felipe Pedraza, estipula que, cuando Leonarda se refiere al libro que está leyendo como “*un Fray Luis*” y luego, cuando su criada la interroga sobre el tema de la lectura y ella dice que se trata de un libro “*de oración*”, la alusión se remite a Fray Luis de Granada. Sin embargo, también se deben reconocer otros trabajos insoslayables al respecto; tal es el caso de Frederick A. de Armas (2001), que ofrece un interesante estudio acerca de las referencias pictóricas y literarias en esta obra y sus relaciones con los contextos artísticos, literarios y mercantiles. Indica que, en la sociedad áurea, el mundo mercantil se imbricaba con el cultural en cuestión de apariencias, de modo que la posesión de obras artísticas servía para detentar buen gusto y poder económico. A partir de allí, refiere a la ya aludida lectura inicial de Leonarda (que plantea como correspondiente a Fray Luis de León) y a su observación de una estampa religiosa, probablemente ascética. Ambas obras contrastan con las riquezas y proceder de la viuda, y con las subsiguientes referencias a obras pictóricas mitológico-paganas y a obras literarias, las primeras de ellas de carácter erótico (como el *Venus y Adonis* de Tiziano que lleva Valerio), y, las segundas, como parte de una red de publicidad y legitimación vigente entre los escritores, de la que Lope era parte activa. De Armas propone que la mención de pintores célebres (cuya obra conllevaba gran peso económico en Europa) junto con autores españoles opera como un medio de valorización de estos últimos, de modo que Lope se muestra también a sí mismo como un escritor de gran mérito; y resulta también relevante la valorización del eros pagano a través de las diversas alusiones.

²⁷ En alusión a Marco Tulio Cicerón (106 a. C. - 43 a. C.), jurista, político, filósofo, escritor y orador romano, considerado uno de los más grandes retóricos y estilistas de la prosa en latín de la República romana.)

lo culto-
lo popular

estampero, jura por el emperador Aurelio y compara la casa con un templo de Tebas por sus múltiples puertas, al tiempo que presenta una serie de iconografías que refieren a la tradición clásica. Una de ellas es *Venus y Adonis* de Tiziano, lo cual puede ser leído como un intento de Lope de reflejar la relación peculiar de los protagonistas, dado que la dama persigue al galán tal como ocurre en el cuadro del veneciano, en el que se invierte el mito y Venus aparece tratando de evitar que su amado huya de su vera. Sin embargo, resulta curioso que Leonarda condene con cierta falsa moral el resto de las representaciones iconográficas que porta el fingido estampero y que describen a través de su discurso informado, en todos los casos pertenecientes a la cultura canónica no española e inaccesible para el estado llano (tanto el representado en la comedia como el espectador en el corral de comedias). Cabe destacar que, en la época, las estampas de tema profano eran mayoritariamente de procedencia extranjera (por ello tenían acceso sólo quienes tenían un poder adquisitivo elevado), y de allí que aquí se mencione que se trata de reproducciones de Tiziano, Rafael, Martín de Vos y Federico Zúccaro (MORÁN TURINA y PORTÚS PÉREZ 1997: 273-274).

Los tres galanes conforman una unidad en el cortejo a la dama y también sus discursos plantean rasgos de uniformidad (dado que en todos los casos establecen referencias cultas clásicas), aunque uno de ellos se destaca, Otón, puesto que en sus parlamentos proliferan aún más este tipo de alusiones, del mismo modo que en este aspecto se destaca el discurso del viejo Lucencio y de su amigo cortesano. En oposición, los criados también esbozan referencias mitológicas, aunque vagas, y lo hacen en escasas oportunidades (un ejemplo lo constituye la criada de la dama, que alude al mito de Leandro). Pero lo llamativo es que se encargan de destacar, una y otra vez, la enciclopedia de Camilo, el galán, como rasgo distintivo de su nobleza; él entabla parlamentos en los que las referencias cultas sobreabundan: llama Iris, mensajera de Diana, a la criada de su amada, y

Mercurio al suyo, y compara su situación con la de Psique²⁸. Los criados mencionan que *“bien habla”* y recalcan sus conocimientos de historia, a la vez que notan *“que es muy leído”*, y él manifiesta además la conciencia de la herramienta que constituye el lenguaje y dice utilizarlo como un arma (aunque ello se atenúa cuando hiperbólica e ingenuamente piensa luego que han efectuado hechizos a través de una carta). Sin embargo, Urbán, el vasallo de jerarquía más elevada, atenúa la concepción sobre la capacidad discursiva excelsa de su amo y aconseja a sus pares *“no lo toméis tan polido”*, lo cual se relaciona con su oposición al proceder especulador de los nobles. Pero ellos son quienes detentan la sabiduría considerada como válida, y, como el galán, el resto de los caballeros también demuestra ciertas estrategias ligadas al conocimiento, como la capacidad de construir sátiras y de elaborar referencias a la cultura canónica. En cuanto a la dama, también efectúa ciertas alusiones de este tipo: compara la buena fama con el Ave Fénix, refiere a Roldán y a Aquiles, y, en su búsqueda de libertad, indica: *“No procuro ser nombrada / ni comer, como Artemisa, / las cenizas que ya pisa / la muerte con planta helada”*. Sin embargo, ella plantea una consideración de la lectura como entretenimiento y no por agudeza (dado que no estaría bien vista en la mujer), de modo que representa y aún autoproclama un entendimiento menor al del protagonista, al punto que su criada lo cuestiona y defiende al galán por su discurso. La sabiduría, como es evidente, resulta patrimonio noble y masculino por excelencia, lo cual se desdibujará progresivamente en las siguientes fases dramáticas de Lope de Vega.

Pero hasta aquí las alusiones al bagaje cultural grecolatino son por momentos superficiales; a medida que avanza el modelo en evolución del dramaturgo se profundizan paulatinamente (posiblemente debido a que el receptor se iba adecuando y adquiría una

²⁸ De hecho, toda la comedia constituye una inversión de un relato-fuente: el mito de Psique y Eros referido por Apuleyo en su *Asno de Oro* (Cf. RULL 1968); y no es casual que la referencia directa a ello sea efectuada por el protagonista masculino noble, poseedor del saber *a priori* indiscutido en este status quo. Al respecto, la crítica también ha notado la vinculación del tópico que aborda esta comedia con una de las novelas de Mateo Bandello (Cf. FERRER 1999: 15)

enciclopedia cada vez más amplia) y se ponen en boca de quienes no ostentan el saber unívoco y canónico.

En su segundo período de producción dramática, la escisión estamental en torno a la capacidad intelectual y el acceso al conocimiento no es tan notoria, dado que los límites adquieren cierta permeabilidad. *El acero de Madrid* deja en evidencia esta progresiva pérdida de la radicalidad dado que, en principio, algunos rasgos se identifican con la mencionada escisión, como la aparición de alusiones sobre mitos en los diálogos de damas y caballeros ya en las dos primeras escenas, y que luego se propagan en toda la obra, sobre todo -tal como ocurre en las comedias ya mencionadas- las referencias al Niño Amor como causante del enredo. Los galanes además retratan poéticamente a sus amadas en parlamentos en los que sobreabundan las referencias históricas, mitológicas, bíblicas y de otros campos de la cultura canónica, mientras que el criado describe a las mujeres mencionando lo más banal, material y cotidiano: tabernas, pan, aguardiente, letuario, basura, tiendas, síntomas de enfermedad. Sin embargo, vasallos y damas también esbozan la posesión de un entendimiento o sabiduría valorizada por los demás. Salucio, criado serio, cabal y menospreciado por su amo (Otavio, uno de los galanes que no logra conquistar a la protagonista), entabla parlamentos sumamente líricos en los que alude, por ejemplo, a la "rosa de Alejandría". Beltrán, el criado gracioso, invoca a Baco y desde un comienzo denomina a la tía que custodia a la dama como "Circe cruel". Es destacable que finge conocimiento para simular pertenencia al estrato superior, y lo hace bajo las vestiduras de médico. En esta instancia verbaliza un notorio falso latín (del que había proclamado saber un poco) posiblemente como guiño humorístico al público, pero también como indicador de que el desdibujamiento de los límites interestamentales no podía tener lugar más allá del factor lúdico. Pero bajo esta caracterización es que logra que su amo concrete su cortejo a la dama; por ello es que el vasallo revaloriza su propia posición y, luego de narrar una nueva historia popular (en la que además alude a la habilidad de la lectura, dado que increpa a sus oyentes acerca de si no han leído esa historia), llega a equiparar su propia figura con la de un

dramaturgo. Es notorio además que su amo temía que el resto de los galanes y el viejo custodio de la honra de la dama notaran la evidencia de la falsedad en el uso de la lengua vernácula, pero ninguno de ellos posee el conocimiento ni la suspicacia suficientes como para darse cuenta de esto.

En cuanto a las damas, es notable que en esta comedia Marcela es quien se destaca por tomar las riendas de su proceder y hacer manifiestas sus propias convicciones; esta dama, si bien es un personaje secundario, cobra preponderancia desde un comienzo al establecer una queja explícita acerca de las desigualdades sociales entre los géneros. Además, actúa por sí misma, sin intermediarios, con gran determinación y un proceder osado y sólido, y al ver heridos sus sentimientos no duda en rechazar a su amado, planear su venganza personal, burlarlo y descreer de él. Esto alcanza tal punto que su galán reniega abiertamente de su *“excesivo entendimiento”*, factor que ella demuestra al efectuar alusiones provenientes de culturas muy diferentes (por ejemplo, menciona a Mahoma). Pero el personaje más fuerte en su carácter, al ser mujer, no podía por convención social finalizar siendo abiertamente superior a los demás en su desenvolvimiento, por lo cual se deja atrapar por los celos sobre el desenlace de la obra. De cualquier forma, continúa respondiendo por sí misma y no permite que ningún hombre lo haga, en una individualización signada por el conocimiento sumamente precisa, que contrasta abiertamente con el desempeño de los caballeros.

En *La discreta enamorada*, se observa algo similar. En ella se plantea el conocimiento de los nobles masculinos como válido y privativo: así, Lucindo, el galán, cuando observa cierta astucia en el proceder de la dama, de inmediato la identifica con un hombre, puesto que deduce que debe poseer *“ánimo varonil”*. Por ello proliferan en boca de este caballero las alusiones al mundo clásico: para él su pretendida es una diosa, es *“Fénix divina”*, es Hero; para otro de los galanes ella es *“la décima musa del Parnaso”* y es *“fénix solo que en su giro veloz ha visto Apolo”*. Además, Lucindo se compara en sus padecimientos a Tántalo y abiertamente dice a su amada Fenisa: *“Te quiero hacer Proserpina / de este abrasado*

Plutón". Sin embargo, criados y damas, como ya se esbozó, también son poseedores de cierta sabiduría asociada a la cultura canónica. El vasallo Hernando, pese a aparecer preocupado constantemente por cuestiones superficiales y a mostrar una veta materialista frente a la supuesta espiritualidad de los nobles, representa la sabiduría de vida (su amo le pide consejo y él replica: "*yo te enseño el vivir*") a la vez que menciona ciertos cultismos, por lo que manifiesta "*Estoy hecho un Cicerón*" (aunque luego los empaña al pronunciar algunos de modo erróneo, como "*selvas de varia lición*"). En el caso de las mujeres nobles, también su entendimiento se ve debilitado: sobre el fin de la comedia se destaca "*qué bien dice*" la dama, quien hace alusiones del mundo clásico -como su referencia a que tomó a "*la Ocasión por el copete*"-, aunque en un comienzo su madre la llama "bachillera" de manera peyorativa, a modo de insulto.

La posesión de bagaje cultural considerado superior, como se observa, ya no corresponde exclusivamente a los caballeros, aunque tal irreverencia tenga lugar en el segundo período lopesco sólo de modo atenuado y momentáneo. Sin embargo, esto se profundiza en su última etapa. Así, en *La moza de cántaro*, quienes detentan la posesión del conocimiento aún son los nobles, aunque esto conlleva considerables variantes respecto del período previo. El Conde, la dama Doña Ana y el galán entablan un contrapunto de sonetos en el que cada uno elige un tema acorde con los valores que encarna: el Conde alude a tópicos bélicos (y menciona a Marte, a Cupido, y a la sombra del león); la dama, al amor frente al desdén; y el caballero describe a la supuesta moza de cántaro (en realidad es una mujer noble encubierta) de quien se ha enamorado. Lo curioso es que quien juzga el contenido de los sonetos es la viuda Doña Ana, que menosprecia el primero al reservarse cualquier halago (los presentes, a modo adulator, sí los expresan) y condena al último con gran indignación dado que elabora un retrato de una integrante del estado llano. De esta manera, la capacidad poética de los hombres nobles, demostración intelectual por antonomasia en la época, es doblemente cuestionada por la viuda, pese a que el Conde es

presentado por el caballero, en una de las primeras escenas, como un buen hacedor de versos.

Por otra parte, la construcción de la figura de la dama protagonista también abre un nuevo panorama en torno a la posesión de bagaje cultural. Doña María desde un comienzo es definida con un perfil culto y contestatario: no quiere casarse y se burla de la supuesta "pluma diestra" de sus pretendientes que su criada defiende, al punto que llega a aconsejarle "*Hazte boba*". Al encontrarse perseguida por haber dado muerte al ofensor de su padre, se atavía como una criada, pero sus parlamentos contrastan notablemente con sus vestiduras. Un mesonero en Adamuz y un indiano notan su aparente pobreza, pero ella al hablar detenta una enciclopedia propia de la nobleza, puesto que, entre otras alusiones, realiza continuas referencias mitológicas. Y es ella también quien, desde la máscara del estado llano, valoriza el uso de las palabras con propiedad en los miembros del estamento superior, al punto que, aún disfrazada, incita a los nobles a adecuar sus parlamentos dada la correlación discurso - estrato social. Así, expresa: "*Pues levantad el lenguaje / que, como dicen los negros, / el ánima tengo blanca / aunque mal vestido el cuerpo*". Aun cuando no puede revelar su identidad verdadera ni por consiguiente el hecho de ser una dama, ella defiende su propio entendimiento como un patrimonio que le corresponde por su condición estamental.

En cuanto a los criados, también se produce una trasgresión respecto de la norma que escinde estamentos a través de la posesión de una enciclopedia que abarca elementos de la cultura clásica. Es destacable la posición del vasallo del Conde, quien formula un parlamento sumamente poético en el que retrata a una de las damas con lenguaje elevado, donde invoca a las cultas musas y describe a Doña Ana como una "*Venus de marfil con alma*"; además, él es quien describe los engaños urdidos por los nobles. Damas y criado, así, ocupan el lugar de sabiduría que antes sólo detentaban los miembros masculinos de la nobleza.

Finalmente, Las bizarrías de Belisa, presenta particularidades que hasta invierten las concepciones formuladas en la primera etapa. El uso de cultismos ya no es privativo de los hombres nobles, sino más bien todo lo contrario. Don Juan, el caballero protagonista, se considera capaz de elaborar versos, pero a la vez reconoce que la dama es más erudita que él y, por ello, aclara: "*Pero advertid que no soy / culto; que mi corto ingenio / en darse a entender estudia*", aunque su discurso es de gran lirismo y belleza, con vastas alusiones mitológicas, y con una invocación a Catón y a Séneca cuando su criado lanza aforismos sobre su situación. Pero la advertencia acerca de su supuesto escaso bagaje cultural se debe a que Belisa, la protagonista, posee una enciclopedia y un uso del lenguaje destacables: como una constante reniega de Amor (que era el responsable de inventar versos según el galán) y retoma la referencia a mujeres de la antigüedad clásica para excusarlas -y excusarse- y así responsabilizar a Cupido del enredo; asimismo, se compara con Faetonte al recoger en su coche a Don Juan y sentir que éste roba su libertad. La dama domina el discurso y a través del mismo logra infundir celos a Lucinda, su contrincante que también declama cultismos, al punto que arma una disputa contra ella en la que el arma son las palabras. Exclama "*Déjame tomar la espada / y matar esta mujer*", aludiendo a la pluma, y proclama: "*que no hay veneno más fuerte / que las letras de un papel / pues tantas veces en él / bebe la vida la muerte*". De este modo, la escritura, vía de todo su conocimiento, se constituye como su herramienta fundamental.

En lo que atañe al estado llano, el criado del galán es caratulado como "*osado*" por hacer versos, y pese a que otros vasallos sí remiten simplemente a la sabiduría popular (Julio, criado de Octavio, es quien encarna este papel; menciona, por ejemplo, *Esperando ocasión se venga el diablo*), su caso es distinto dado que ocupa la posición superior dentro del orden jerárquico intraestamental. Las referencias de este criado al ámbito de la cultura canónica proliferan (alude a Alejandro a poco de entrar por primera vez en escena, compara a Belisa con la *reina de Troya*), al punto que critica positivamente el soneto que la protagonista envía al galán con un marcado conocimiento sobre lírica, que ella reconoce

("Porque ese lenguaje, Tello, / a presumir me ocasiona / que haces versos"). Sin embargo, este criado "baja" a la cotidianeidad las alusiones más elevadas, y se refiere a Lucrecia como "la casta y en camisa", a Porcia como "avestruz de hierros encendidos" y Artemisa es desde su perspectiva "sepultura de maridos". Esto se debe a la imposibilidad final de superar a la nobleza en cualquier aspecto -pues ella prima en última instancia-, y el criado recita una silva paródica sobre un galán que lanza requiebros a un simio. Más allá de este guiño de comicidad, es innegable que posee una capacidad ligada al ámbito intelectual hasta entonces vedada a los personajes del estado llano.

En conclusión, las marcas de conocimiento cultural, evidentemente, son distintivas de cada sector de esta sociedad, pero justamente su convulsión -dada la época que retratan estas comedias- también se refleja en las contaminaciones que hacen que las líneas de este tipo de fronteras, progresivamente, se tornen borrosas. Si bien las referencias cultas aquí mencionadas constituían saberes que circulaban en la época independientemente de los textos escritos (la iconografía, sobre todo la emblemática, era accesible y corriente para todos los sectores de la sociedad²⁹), convencionalmente existía una correspondencia de la cultura clásica y canónica con el estamento noble y de la cultura popular con el estado llano. Dicha correspondencia es la que se va transgrediendo a medida que se avanza en el modelo en evolución de las obras dramáticas de Lope, y que además da cuenta del abanico de referencias que debían confluír en este teatro:

"Como es bien sabido, Lope repite una y otra vez en su Arte Nuevo que la finalidad del arte dramático es dar gusto al público. (...) Ese público es heterogéneo, formado de personas de muy distinta condición social y de no menos diversa educación y sensibilidad artísticas y literarias. Forzosamente había que configurar un teatro mayoritario, esencialmente popular y nacional. Pero que, además, fuera también arte y poesía. No sólo una vulgar diversión para el pueblo, sino un arte teatral para todos.

gusto medio⁴.

²⁹ Al respecto, cf. BERNAT VISTARINI, Antonio & CULL, John T. «The Emblem in Spain: History and Characteristics» en DALY, Peter M. (ed.) *Companion to Emblem Studies*. New York: AMS Press, 2008, p. 347-368 y BERNAT VISTARINI, Antonio & CULL, John T. (eds.) *Los días del Alción: emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*. Palma de Mallorca: Olañeta-UIB, 2002, p. 229-256.

Para hacer popular y nacional ese 'arte nuevo' era necesario descubrir, por debajo de la heterogeneidad del público y de la diferencia, su identidad y su homogeneidad como colectividad". (RUIZ RAMÓN 1993: 15-16)

En suma al hecho de que el público que asiste a las representaciones pertenece a todos los estamentos de la España del Siglo de Oro, en lo que denomina una *"democratización del espectáculo teatral"*, Díez Borque señala que *"También los distintos niveles socioculturales serán corroborados desde la pluralidad significativa de la comedia"* (DIEZ BORQUE 1988: 23). Así, la trasgresión en torno a las referencias culturales implica una incipiente trasgresión en el marco de las estructuras sociales, que van perdiendo rigidez en su construcción a través del modelo dramático de Lope.

- El valor de la honra y la búsqueda de fama

Un rasgo que identifica intrínsecamente al estamento nobiliario es la posesión de *honra*. En suma a ello, es importante destacar que todos los personajes de este estamento mencionan en alguna instancia a la honra como móvil de su proceder; al respecto, es necesario hacer ciertas consideraciones acerca del valor que adquieren en la época las nociones de honor, honra y fama, para luego observar cómo ello toma lugar en las comedias.

Marcelin Defourneaux (1965: 37 y ss.) señala que hay ciertos valores que definen a la sociedad áurea; el primero al que hace alusión en su estudio es la Fe católica, pero luego indica que *“existe otro valor que supera el de la vida: el honor”*. Sus bases se encuentran en las tradiciones medievales que, ontológicamente, determinan para la clase noble que su ideal es la práctica de virtudes heroicas y caballerescas, y abarca una dualidad conceptual: expresa un valor individual (a ello se denomina *honra*) pero también tiene un aspecto social (la *fama*). Así, la honra es dada por la mirada de los otros, y allí radica su fragilidad. Tal como lo expresa un personaje de Lope: *“Que el honor es cristal puro / que con un soplo se quiebra”*³⁰

En el siglo de Oro, el honor toma un papel tan preponderante en la sociedad, que llega a un paroxismo, y este tópico es traspolado al teatro convirtiéndose en un resorte esencial de las piezas dramáticas, de modo que *“la venganza del honor ultrajado constituye el tema de las más altas creaciones dramáticas de Lope de Vega y de Calderón”* (DEFOURNEAUX 1965: 40). Esta perspectiva es afianzada desde la propia poética de Lope, dado que en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, el creador afirmaba: *“Los casos de la honra son mejores / porque mueven con fuerza a toda gente...”* (vv. 327-328)³¹. Claro que el abordaje de este tópico también presenta variaciones a lo largo de su modelo en evolución, como a continuación se analizará.

³⁰ VEGA, Lope de. *La estrella de Sevilla*. Ed. A. RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ. Madrid, Cátedra, 1991, p. 173, vv. 743-744.

³¹ Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Enrique GARCÍA SANTO-TOMÁS. Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), 2006 [2ª ed. 2009].

En *Las ferias de Madrid*, Violante y Patricio, mujer sospechada de adúltera y su esposo desconsiderado, se hacen reproches mutuos en los que nada tienen que ver los sentimientos ni el orgullo personal, sino la conservación de la honra ante la sociedad a cualquier precio; al tiempo que sólo por la presencia de Eufrasia (Acto III) simulan hacer las paces, aunque conserven él su resentimiento y ella su temor. Esta dama, asimismo, acepta el hecho de visitar la casa del caballero que la corteja sin cuestionarse a sí misma si ello se corresponde con sus valores éticos, lo único que la conflictúa es la posibilidad de ser vista por un grupo de gente que se encuentra en las inmediaciones; Patricio se indigna de las intenciones del galán Leandro, no por amor a Violante sino por su orgullo y honra. La imagen que se muestra a los demás, lo que el resto de la sociedad *crea* sobre cada individuo, evidentemente, son factores que para la nobleza priman por sobre las características *reales* de los sujetos. De modo similar, las leyes de cortesía que rigen al estamento nobiliario no son empleadas, dada la convicción de los personajes acerca de las mismas, sino que las manipulan de acuerdo con su conveniencia particular: el marido engañado sospecha del otro caballero al encontrarlo a las puertas de su casa, pero con una aparente amabilidad manifiesta la amistad que debe existir entre iguales, siendo que ello constituye una evidente estrategia para averiguar la verdad. Es decir, se vale del *refinamiento del gesto* asociado al orgullo del honor (DEFORNEAUX 1965: 38) para alcanzar sus objetivos de venganza.

Si bien ya se ha hecho referencia a la *inverosimilitud ingeniosa* que caracteriza este tipo de textos, también es cierto que algunas de las situaciones planteadas son más cercanas a lo que podría ocurrir en la sociedad del XVII que otras. En el caso de esta comedia, resulta por demás inverosímil que el enredo se resuelva por el asesinato que el padre de la presunta adúltera comete *por la nalga* hacia su yerno, cuando éste reclama la reparación de su honra a través del filicidio (lo cual habría sido socialmente bien visto)³². Lo más curioso es que

³² Este tipo de resoluciones son las que llevan al investigador Joan Oleza a hablar de un “*programa irrealista de la comedia*”, es decir, su enclave en un alejamiento o sublimación de la realidad, por más que la acción se sitúe en un ámbito doméstico (OLEZA 1990: 2007). Ello se perfila con mayor trazazón en determinadas circunstancias escénicas, y esta es una de ellas.

↓
Ojo

Belardo, el viejo de la obra, actúa de este modo promulgando la salvación de su propia honra (pese a la situación que llega al ridículo) y afirmando su amor paterno incondicional. El honor se convierte en un estandarte enarbolado por los personajes para justificar sus acciones, siempre condicionado por la mirada ajena, de modo que *“nadie es enteramente dueño de su honor, y el teatro del Siglo de Oro (...) no cesa de recordar que está en el poder de los demás el empañarlo”* (DEFURNEAUX 1965: 39).

La concepción de la honra como resguardo de las apariencias sociales (aunque se opongan a los verdaderos sentimientos) también se hace presente en *La viuda valenciana*. Así, Leonarda sólo para disimular su pasaje de viuda desdeñosa a dama que se abre al amor, recibe la visita de supuestos vendedores religiosos, aún bajo la sospecha y luego confirmación de que se trata de galanes que desean cortejarla. Camilo, uno de los caballeros, también se muestra preocupado por las apariencias, y reitera al menos tres veces que lo perturba la posibilidad de que lo vean discutiendo con Celia. Lucencio, el tío mayor, manifiesta hacer sólo lo que cree conveniente al honor de su sobrina. Pero también este afán de salvaguardar la propia honra conduce a ciertos excesos: Leonarda decide deshonorar el nombre de su prima y justifica su proceder en nombre de *“este honor mío”*, y explica que *“así la fama se estima”*; en referencia a esta conducta de la dama, Joan Oleza explica que *“en el juego del amor todo truco vale si sirve, y algunos tienen muy poco que ver con un comportamiento «honorable»”* (OLEZA 1990: 212)

Al respecto, cabe destacar que existen dos tipos de honor bien distintos (FERNÁNDEZ 1986: 823 y ss.) que no siempre se corresponden entre sí: el honor-opinión y el honor virtud. Resulta irónico que Leonarda se preocupe por su fama, pero los tres galanes no la toman en serio, sino que se burlan de ella una y otra vez. Esto es consistente con el hecho de que, al tratarse de una comedia, lo amoral puede aceptarse; hay una relación contextual con el tópico *delectare et prodesse* que determina que la amoralidad no era esperada (FERNÁNDEZ 1986: 823 y ss.). En esta obra aparece una contradicción/tensión entre la moral y los deseos; Leonarda no puede enfrentar la moral y su sola preocupación es el honor/opinión. Entonces,

"la contradicción de Leonarda es manifiesta. Leonarda es plenamente consciente de esta postura inmoral" (FERNÁNDEZ 1986: 824), y de allí la ambigüedad de sus actitudes. Para mantener el honor-opinión, esta dama genera el ocultamiento de su verdadero rostro y la consecuente manipulación de Camilo.

Con mayor nivel de complejidad, en *El acero de Madrid* la honra es salvaguardada por Teodora, la casta tía de la protagonista que se enfada cuando la joven tiene el más mínimo contacto con los galanes y sólo recrimina de modo constante el cuidado de su reputación. Esta postura es sintetizada en la máxima que pronuncia sobre el cierre de la comedia: *"Mejor dijeras su honor / que importa más que la vida"*. Claro que por un momento se olvida de estos preceptos al caer en el engaño de un caballero y sentir por sí misma los efectos del amor, lo cual aún hará que se convierta en cómplice de los embustes urdidos contra el padre y el primo de Belisa, al punto que ella la denomina *"hipócrita fingida"*. Y luego lo lamentará junto a su sobrina, quien al poner de manifiesto su embarazo también proclama *"mas soy mujer principal / y mucho mi honor agravio"*. Este honor, que importa más que la vida para Teodora, funciona asimismo como móvil para la resolución de la comedia y como característica de esta sociedad en decadencia³³. Es presentado como parte de un sistema caduco, o al menos eso ya se permite entrever a través de guiños que estructuran el modelo de capa y espada en evolución. Bajo un patrón social reiterativo, las bodas múltiples borran el desliz cometido por el galán y la dama principales, desliz que, al enviar a un monasterio a la tía que falló en la preservación de la honra, queda en el pasado.

Además, otra característica de la nobleza es la importancia que se otorga como rasgo identificadorio a la fama y al renombre. Si en las comedias del primer período sólo se refiere

³³ De hecho, la figura de Teodora está signada por la hipocresía. S. Arata, al analizar en su introducción a *El acero de Madrid* que su atuendo se corresponde con el de las beatas (mujeres que practicaban una vida de recogimiento y de virtud sin pertenecer a ninguna orden monástica), indica: *"En la época de Lope, el término «beata» había adquirido una connotación negativa (...) eran consideradas mujeres hipócritas, que profesaban actitudes exageradamente devotas sin tener verdadera vocación. Algunas utilizaban el hábito para dedicarse a una vida deshonesta, otras para compensar frustraciones eróticas"* (ARATA 2000: 31 y ss.). En consecuencia con ello, la imagen de Teodora está signada por el deshonor, en el sentido que sus sentimientos y deseos se contradicen con los postulados que defiende a rajatabla desde un comienzo.

este aspecto con el fin de preservar los requerimientos de las relaciones privadas, en esta obra de la segunda etapa de Lope ya toma un cariz público: el criado que finge ser médico es sospechado y luego su fraude es descubierto por su falta de renombre en la Corte; con el fin de convencer a Marcela de que acepte el amor de Florencio -a pesar de su gran determinación-, su criado y los demás caballeros citan la fama y reconocimiento del galán en aquel ámbito.

Esta figura de la mujer noble de edad que debe salvaguardar la honra de la dama nuevamente aparece en *La discreta enamorada*. Aquí se trata de la madre de Fenisa, quien de modo imperativo señala que sólo debe mirar hacia abajo y únicamente dirigirse al cielo mediante oraciones, sintetizando que *“la vergüenza en la doncella / es un tesoro divino”*. Es que esta dama mayor sigue el patrón que le inculcaron, muy a pesar de su hija, y por ello proclama: *“Decía tu abuela honrada”*, y acusa a las mujeres que sí son libres dado que suelen ser las más queridas pero también pierden su honra con más facilidad. Frente a la oposición de Fenisa, su imposición aún se torna súplica cuando proclama: *“Mi honor el tuyo desea”*.

La discreción y el ser nacido en Madrid también se presentan como valores reiterados, lo cual exime el accionar de los personajes de sospecha alguna y garantiza que ellos son honorables. Y tal como aparecía en las comedias del primer período, la defensa de la fama también se concibe como la limpieza de la honra: así, Doristeo siente que debe concretar la venganza del traidor o hacer que él se case con su hermana, lo cual también se opone a los intereses de otro personaje: *“habéis pensado vengaros / quitándome a mí la honra”*. Es que este valor se constituye como parte de ideología intrínseca al estamento: a modo ilustrativo, Doristeo elabora una deducción completa acerca de lo sucedido en función de la honra, puesto que la misma funciona como eje tanto del pensamiento como del accionar de quienes pertenecen a este estrato social. Fenisa, aún en medio de una situación dolorosa por el supuesto agravio durante el último acto, sólo piensa en mantener su honor a salvo; al tiempo que en el momento de caos previo a que se recobre el equilibrio, Gerarda -

justamente la cortesana, en un guiño al espectador- menciona que el honor se halla ausente. De esta manera, la honra no sólo opera como eje sino que es el pilar principal del *status quo* que garantiza las redes sociales y los privilegios de la nobleza.

La mirada de los demás funciona en reiteradas oportunidades como aval social de la posesión de honra entre los miembros de la nobleza, y conduce asimismo a la conservación del recato. De este modo, Fenisa reprocha al capitán que se precie de galán pero quiere tocar sus manos sin que haya testigos; Hernando -pese a encontrarse disfrazado- y Belisa dejan de hablar dado que pasa gente. Esta mirada social resulta de tal importancia que constantemente se buscan testigos de las situaciones; y Belisa teme la voz social: *“porque murmurar podrán”*. Del mismo modo, sobre el cierre de la comedia, Lucindo determina que la sociedad funcione como testigo y manifiesta su deseo de que *“Los que presentes se hallan (...) juzguen”*, de modo que otorgue una mirada de validación, un visto bueno y, en última instancia, la aprobación. Sólo en el final, Belisa reconoce el beneficio que otorgan las bodas, de modo que el matrimonio se concreta como consecuencia de la mirada de los otros que suma honra. Lucindo deja en evidencia esta mera convención al exclamar *“es para muchos la farsa”*, de forma tal que incorpora al público -receptores extraescénicos- a la mirada social. Esta quizá sea una de las innovaciones de este segundo período: el hacer explícita la imposición de un sistema de convenciones aunque no exista una convicción certera acerca de las mismas. De esta forma, otro aspecto reiterado en torno del honor es el empleo, por parte de los nobles, de las pautas de cortesía como una excusa para alcanzar otros fines: Lucindo y Fenisa buscan tener contacto físico, de modo que ella finge un desvanecimiento así resulta inevitable que él la sostenga. Los pretextos para pertenecer a la sociedad se reproducen, y la madre entrada en años, al exclamar *“estaré más honrada con marido”*, también recurre a ellos para disimular sus sentimientos respecto del capitán; más tarde, ella misma rompe el decoro y conduce a Doristeo a hablar en su aposento bajo la excusa de que se halla iracundo. La honra como valor específico es sometida a la manipulación para

demostrar que, nuevamente, se concibe más como una convención que como una convicción ideológica.

En el último período dramático de Lope, se reiteran ciertos aspectos en torno a este concepto a la vez que se profundizan. *La moza de cántaro* presenta, nuevamente, una mención constante de la honra como móvil de las acciones (las damas temen que el viejo Don Bernardo quiera darse muerte al ver mancillado su honor; Doña María para engañar a Don Diego le promete “*honra y fama*”, pero él al descubrir el engaño la comprende dado que “*ha vengado / las canas de un padre honrado*”); y, del mismo modo, el honor parece signado por la mirada de terceros (Don Bernardo, puesto que lo abatieron en una plaza pública, se avergüenza porque “*me ven venir vivo y sin honor*” y lo agobia que “*cayó toda opinión y nobleza*”); Don Juan advierte a Doña María que se hallan en público al momento en que ella se torna contestataria; y más tarde, cuando decide casarse con ella aún bajo la creencia de que se pertenece al estado llano, solicita testigos para hacerlo). La honra, de esta forma, se transforma en un índice estamental intrínseco a la nobleza: por ello el Indiano, al ser rechazado por Doña María caracterizada como una moza de cántaro, advierte que “*hay honra aquí*”, y eso es una primera pauta para sospechar de su disfraz. Otro índice nobiliario, como ya se ha señalado⁶, es la búsqueda de fama que revalida la condición de superioridad social, por ese motivo, cuando un criado alude al renombre que ya ha adquirido la belleza de la moza de cántaro (que luego destacarán Doña Ana y el Conde), parece que se refiriera a una dama, es decir, a su identidad real; cuestión que refuerza una y otra vez Don Juan en su cortejo. Sin embargo, si bien las concepciones en torno a la honra se conciben como móvil de las acciones nobles y como indicador de pertenencia a este estrato junto a la fama, no hacen explícito un sistema de convenciones sin una creencia específica en el mismo. Ello se debe a que el tópico del disfraz pasa a un primer plano y la tensión entre la caracterización estamental es más fuerte que cualquier cuestionamiento, aunque implícitamente el hecho de que una dama deba dejar su lugar de origen y fingir la

pertenencia al estado llano para conseguir vengar el honor de su padre también connota una crítica hacia un sistema que pierde credibilidad.

Una concepción similar a la del segundo período en cuanto a la manipulación de la honra -pero quizá aún más exacerbada- es la que se presenta en *Las bizarrías de Belisa*. Celia, la dama regida por las convenciones, verbaliza el dogma social vigente al mencionar "*el imposible mayor: dar honra al que está sin ella*", de forma tal que constituye un valor tan privativo de la nobleza que está determinado por la imposibilidad de transferencia o recuperación. Sin embargo, quienes lo ostentan, en su mayoría, no lo valorizan por sí mismo. El honor, para los personajes de esta comedia, se relaciona con el *qué dirán* y la venganza, más que con un valuarte o una cuestión ideológica y su conservación plantea ciertos contrasentidos. Octavio, contradictoriamente, desde dentro de la vivienda de Lucinda se dispone a defender "*el honor desta casa*" ante la aparición de Juan, honor que su presencia misma perjudica dado que se trata de una doncella. En otro orden, el Conde se comporta de manera honorable por más que ello hiera sus propios sentimientos, como al verse en la obligación de dejar a su contrincante el terreno libre en la conquista del amor de Belisa.

Como es claro, el honor, tácitamente, también constituye un componente de este sistema social que pierde razón de ser y fundamentación estructural; en las comedias estudiadas es una constante como factor de determinación estamental³⁴. Sin embargo, es posible advertir una variación dentro de esta "*inverosimilitud ingeniosa*" planteada por Lope a medida que avanza su modelo dramático: se observa una atenuación de las situaciones grotescas en función de la honra, a la vez que se profundiza su valor como móvil de acción (lo cual se relaciona íntimamente con el tópico de la venganza, como se advertirá en el apartado que sigue). Si se ha formulado que "*el género comedia exige entre las 'primeras*

³⁴ Si bien R. Castagnino ha afirmado que "*El teatro documenta cómo el criterio feudal del honor, que relacionaba este atributo sólo con una clase social privilegiada: la nobleza, ha variado con el Humanismo y el Renacimiento. Y expresa vivamente cómo villanos y burgueses también tienen honor que cuidar; porque el honor no es privativo de una clase social, sino de la criatura humana, determinación de su conciencia*" (CASTAGNINO 1963: 83), aquí se cuestiona esa postura en lo que respecta a las comedias de capa y espada, puesto que, más allá del empleo terminológico anacrónico que efectúa el crítico, el honor en estas comedias es un baluarte exclusivo de la nobleza.

articulaciones' ciertos supuestos apriorísticos -en la sustancia del contenido- de la semiótica constituida por el género y de cada comedia como 'microuniverso semántico': aceptación de la organización socioeconómica de la época y de las jerarquías de la organización familiar; el sine qua non espiritual de la religión; el sine qua non social representado por el sentimiento del honor, sólo en algún caso límite discutido, enfrentado o humorísticamente jaqueado" (WEBER DE KURLAT 1976 [I]: 112), el número y tenor de estos casos límite en los que se desbordan las fronteras del baluarte de la honorabilidad a través de situaciones que rozan lo grotesco o absurdo disminuyen considerablemente a medida que progresa el modelo. Es que, en definitiva y más allá del planteo de posibles indicios de trasgresión, estas obras, según José María Díez Borque, se encuentran "apoyadas sobre esquemas morales e intelectuales bastante fijos, entre los que el amor como ocupación y justificación universal, el honor como razón de ser y la defensa de la monarquía y el sistema estamental como garantía de orden son componentes importantes (...) proponiendo, en general, soluciones y situaciones 'conservadoras', evasivas de la realidad y mantenedoras de los grandes ideales colectivos" (1988: 94-95).

- La venganza como móvil de acción

Las comedias de capa y espada de Lope, como se ha dilucidado en el apartado previo, aluden a temas socialmente vigentes en el Siglo de Oro español, aunque no se recurre necesariamente a una hipertrofia de los mismos. El gran impacto que estas obras generaban en sus receptores posiblemente se deba a ello. En palabras de Defourneaux, *“Esta adhesión de España a su teatro se explica, ciertamente, por el gusto de la diversión, pero también por algo más profundo: en las más significativas de las piezas que le ofrecen en espectáculo, el español halla, expresadas con la desmesura propia de su carácter, el sentido del honor, la pasión sin freno por las cosas del cielo y de la tierra, y en fin, esa mezcla de idealismo y de realismo que constituyen el fondo mismo del temperamento nacional”* (DEFOURNEAUX 1965: 174).

Dentro de esta sociedad marcadamente estamental pero también convulsionada en lo que respecta a sus valores e ideales, dado el momento de crisis en el que se ve inmersa, cada estrato presenta rasgos intrínsecos; sin embargo, y con relación directa a esta instancia de transición, las comedias plantean ciertas secuencias en las que es notorio el desdibujamiento de determinados límites de diferenciación estamental (y que denuncia con enojo Lucrecio, uno de los caballeros de *Las ferias de Madrid*, apenas comenzada la comedia)³⁵.

Sin embargo, en esta concepción de la venganza como móvil de las acciones que cruza distintas instancias sociales, es posible detectar ciertos matices que conducen a que también se pueda hablar de diversas escalas de poder. En primer lugar, en *Las Ferias de Madrid* del período Lope-preLope, un conjunto de villanos manifiestan que no hay *“feria franca”* al descubrir que los jóvenes caballeros los han engañado, ante lo cual buscan el modo de concretar su venganza. Pero salvo menciones esporádicas, este patrón no volverá a

³⁵ El móvil de la venganza determina la conducta tanto de amos como de vasallos, hombres y mujeres, en varias de las comedias abordadas y ello se refleja en el primer período dramático de Lope. Las ansias por tomar revancha en torno de sentimientos encontrados parecen desbordar a los personajes, a tal punto que por momentos parecen olvidar quién es súbdito de quién.

repetirse en el resto de las comedias que conforman el corpus de este trabajo, en la mayoría de las cuales quienes pugnan por su venganza son los caballeros nobles que ven agraviado su honor. Ello ya se vislumbra desde la obra citada, donde Patricio, a pesar de hacer un *mea culpa* por sus acciones (“*Yo tengo mi merecido, / que, pues no soy buen marido, / que tenga mala mujer*”) planea tomar revancha igualmente y debido a su deshonra. Los tres galanes que cortejan a Leonarda en abierta competencia en *La viuda valenciana*, desconfían de su celibato y sospechan que Urbán, su escudero, goza de ella; por este motivo deciden aliarse y atacarlo, al punto que llegan a herir gravemente a otro caballero al confundirlo con aquél.

En el período Lope-Lope, también aparece este proceder: el cierre de la quinta escena del último acto de *El acero de Madrid* presenta a dos galanes, Florencio y Gerardo, buscando la conquista de la protagonista y de su tía como toma de represalias, con el argumento de que “*Amor enseña a vengar*”; Doristeo cree que debe defender su fama en *La discreta enamorada*, y a tales fines considera necesario vengarse del traidor o, en su defecto, lograr que se case con su hermana. De esta manera, queda en evidencia la íntima relación que alcanzan la defensa de la honra y la concreción de la venganza personal, al punto que resultan absolutamente recíprocas a la vez que llegan a ser eje del pensamiento tanto como de las acciones (el caballero anterior deduce “*habéis pensado vengaros / quitándome a mí la honra*”). En un mayor nivel de profundización, en *Las Bizarrias de Belisa*, el Conde y Lucinda nuclea fuerzas para ejecutar su plan ante el rechazo de sus pretendidos, y manifiestan “*que es venganza de olvidados / hacer del rigor desprecio*”. Esto significa una apertura respecto de lo que se viene desarrollando, puesto que es la dama quien planea este proceder, autora intelectual del accionar que denota una toma de represalia.

Así, en las obras del segundo y tercer período del dramaturgo, se produce un importante viraje en torno al tópico de la venganza: las damas agraviadas dan signos de reparar por sí mismas las ofensas que han sufrido, en lugar de recurrir a sus allegados masculinos (como ocurría en *Las ferias de Madrid*, donde la dama apelaba pasivamente a la consideración y accionar de su padre, y en *La viuda valenciana*, cuya protagonista acata la

propuesta matrimonial sostenida por su tío en el momento en el que se siente engañada por su amado). En la segunda etapa de Lope es reiterado el hecho de que las mujeres de la nobleza planifiquen y concreten su venganza: en *El acero de Madrid*, Marcela hace lo propio manifestando “que tengo honor y razón”; en *La discreta enamorada*, su protagonista - inmersa en un profundo dolor- sólo piensa en mantener su reputación a salvo y en tomar represalia, aunque ello vaya exactamente en contra de sus sentimientos: “Hoy con su padre me caso / por sólo hacerle pesar; / que le tengo de abrasar / con el fuego en que me abraso”.

En el último período, nuevamente se lleva esto al extremo. En *La moza de cántaro*, la dama, recién inaugurada la acción, toma personalmente las riendas de la venganza contra el caballero que afrentó a su padre (autocalificándose como parte de las *mujeres varoniles*), hiriéndolo a traición con una daga. Sin embargo, en un abierto reconocimiento de las pautas y códigos socialmente vigentes, este caballero se muestra comprensivo y exclama: “Ha vengado / las canas de su padre honrado”. Este patrón se reitera asimismo en otra de las damas de la comedia, la viuda Doña Ana, quien, al sentirse agraviada por el rechazo del galán Don Juan, urde un plan para vengarse de él. Por otro lado, en *Las Bizarrias de Belisa*, ocurre algo semejante en cuanto al accionar vengativo de las mujeres; la dama principal trama una doble venganza sobre el cierre de la comedia: por un lado, cuando su amado se excusa por no haberle correspondido y le ofrece reparación y amor, Belisa manifiesta: “Yo te diré el engaño que he pensado / para salir de todo con Vitoria”. En suma, en un nivel de mayor determinación en su proceder vengativo, esta dama hace una verdadera apología de la toma de represalia, lo cual es sumamente significativo si consideramos que esta es la última comedia fechada del dramaturgo: “ninguna ventura iguala / a sacar burla de burla / y venganza de venganza”.

En conclusión, a medida que avanza el modelo de Lope la venganza se manifiesta como un verdadero móvil de la acción que pasa a ser privativo de la nobleza, aunque se produce una novedosa variante: deja de ser exclusiva de los caballeros para no sólo involucrar a las damas sino también para ser gestada por ellas, quienes de esta manera se

apartan en estas construcciones ficcionales del lugar minoritario que socio-históricamente les era otorgado. Así, se conforman como personajes de pensamiento y de acción, y el peso que cobran en el desarrollo dramático es tal que se constituyen como fuente y también como enclave del enredo-eje de la comedia.

- El materialismo frente a la espiritualidad

El honor, abordado previamente como tópico dramático, era uno de los grandes valores proclamado como estandarte de la sociedad española del Siglo de Oro; el otro, sin lugar a dudas, era la religiosidad. Pero este aspecto -tan arraigado en la mentalidad de la época- conlleva ciertas contradicciones que hasta rozan la paradoja. Defourneaux señala que *“La fe católica se presenta como consubstancial del alma española, pero su sinceridad y las manifestaciones de su fervor se concilian con modos de expresión y formas de existencia que parecen la negación de los valores morales ligados al cristianismo”* (DEFOURNEAUX 1965: 34)³⁶. Esta dualidad frente al principio de creencias troncal de todo el sistema social áureo, sin embargo, no debe ser entendida desde la vacuidad absoluta de sentido que podría conllevar una práctica sin una convicción efectiva en el ideario de trasfondo; por el contrario, los conflictos en torno a la religiosidad cristiana llegan a tener lugar en el espacio dramático de la época, justamente, dado que poseen una vigencia concreta en el sistema de valores y creencias de todos los estamentos. El dramaturgo Alonso de Santos lo plantea de la siguiente manera:

“Uno de los grandes temas del Siglo de Oro es el enfrentamiento entre el deseo de pecado y el deseo de salvación (...). Las creencias marcan las reglas filosóficas de comunicación entre lo que sucede en el escenario y lo que sucede en el patio de butacas. Evidentemente, a una sociedad que no tenga unas creencias determinadas, una obra que esté hablando de esas creencias le resultaría inverosímil, porque la verosimilitud de cada época está basada en la construcción tradicional, en la

³⁶ La mencionada paradoja reside, fundamentalmente, en el hecho de que ciertas prácticas sociales se contradigan abiertamente con los valores intrínsecos al cristianismo que se sostienen desde lo formal. Al respecto, M. Defourneaux cita ciertos hechos sumamente llamativos: *“para muchos españoles la religión tiende a un formalismo que atribuye a la práctica exterior un valor propio, independiente del valor espiritual que ella expresa. El rey Felipe IV pide que las religiosas del convento de Agreda hagan penitencia para redimirlo de los pecados a que lo arrastra su insaciable sensualidad, y es inútil que la madre abadesa, Sor María, le recuerde que la penitencia exige ante todo el esfuerzo del pecador. En el otro extremo de la escala social, los criminales encerrados en la cárcel de Sevilla son de una devoción ejemplar (...) «Cuántos ladrones -dice Quevedo- rezan con cuidado el rosario, no porque les ayude a salir del vicio de robar, sino porque robando los defienden de la justicia y del castigo... »”* (1965: 36-37). En otros niveles, esta paradoja se dará lugar en las comedias urbanas. Nuevamente, la oposición barroca apariencia / realidad se abre juego.

ideología y las creencias, y en la filosofía y conocimientos de su tiempo" (ALONSO DE SANTOS 1998: 20)

Esta tensión entre el valor de la espiritualidad y su inconsistencia en las prácticas cotidianas es plasmada en las comedias de capa y espada a través del accionar de los personajes, aunque sin aludir directamente a las formas religiosas. En otras palabras, como plantea Díez Borque, *"la comedia no adopta una clara actitud moralizadora, desde un punto de vista católico, sino que se coloca en el plano sentimentalizado de moralidad sencilla y beata"* (1988: 97).

Como se ha referido desde un inicio, las comedias urbanas de Lope de Vega ofrecen ciertos matices a la rígida inamovilidad social áurea y lo hacen de diversos modos. Mediante determinadas características comunes a los diferentes estamentos, aproximan a las distintas partes de esa sociedad netamente estratificada. Ya se ha esbozado que además de los rasgos intrínsecos a cada uno de los estratos sociales, hay algunos aspectos que cruzan todas las instancias de ese mundo convulsionado, y que hablan de un desdibujamiento de ciertos límites de diferenciación estamental³⁷. En lo que concierne al abordaje del tópico de la hipervaloración del plano material frente a la importancia aparente de la vida espiritual, básica y convencionalmente el estado llano se identifica con lo terreno y la nobleza con un plano más elevado. Desde diversos estudios, la crítica opone la figura del galán con la del gracioso a través de los valores que representan: el mundo idealizado y la abstracción del amor, por un lado, y todos los pormenores de la vida cotidiana y los matices humanos, por el otro (GALLETI 1963: 113). Así, los criados de estas comedias -sobre todo en las de períodos iniciales- se muestran constantemente preocupados y ocupados por conseguir alguna retribución material a cambio de su proceder. En *La viuda valenciana*, el escudero Urbán visualiza todas las características positivas del galán que pretende a su ama sólo porque le dio dinero de más (un doblón en lugar de un real); en *El acero de Madrid*, Beltrán, criado de

³⁷ Este tema se relaciona con la "contaminación" del rígido y teórico sistema estamental y el factor desestabilizante del dinero a partir del momento en que las fortunas nobiliarias tienen impacto en una sociedad de estructuras "inmóviles". Es lo que Maravall denomina como el paso de una sociedad tripartita a una sociedad pluriestamental (cf. MARAVALL 1972 [I]: Cap. 1).

Lisardo, negocia con él el precio de entregarle un guante y una carta que Belisa le dejó en la fuente, a través de lo cual obtiene vestiduras nuevas; luego se disfraza de médico y actúa por lealtad pero también esperando un resarcimiento económico, y si Beltrán constantemente piensa en alimentarse, Lisardo, su amo, por el contrario, caratula al amor como su sustento divino. Pero esto se articula de un modo diferente en las comedias posteriores. En *Las Bizarrias de Belisa*, se hacen ciertas referencias a la concepción convencional: Tello menciona su deseo de que la herencia del padre de Juan hubiese sido destinada a la compra de alimentos en lugar de una joya para Belisa; luego el mismo criado se muestra preocupado por *la ausencia de la barriga* mientras que su amo, desde el plano de la espiritualidad, desea "*si Amor (...) / me subiera en sus alas*"; Belisa y su criada Finea discuten sobre dinero dado que esta última desea conservar "*este doblón de a cuatro*" que obtuvo de Don Juan, pero su ama lo guarda como prenda de amor, ante lo cual la criada lo desestima como tal dado que él no se lo entregó en mano, pero negocia a cambio la obtención de un hábito de raso. Sin embargo, en el transcurso de la comedia los rasgos de materialismo exceden al estado llano y se trasladan directamente a la nobleza. Las damas aparecen sumamente preocupadas por el factor económico y el propio criado es el primero en notarlo: describe a Lucinda como "*una mujer de buen gesto / muy enemiga de amores / muy amiga de dineros*". El Conde menciona que la conquista de la dama se debe realizar "*con amor y más amor / con dinero y más dinero*", y su vasallo lo confirma al referir a "*aquel gran conquistador / de voluntades que llaman / oro*". La ambición material llega al extremo de que Celia traiciona a su amiga por la paga y permite entrar en su casa al Conde. Y esta misma codicia se observa también en los caballeros, como cuando refieren a la conveniencia de la relación con Belisa dado el atractivo caudal de su dote. El materialismo desdibuja los límites entre estamentos, puesto que aúna a los personajes en la búsqueda de provecho económico.

Claro que al aparecer la hipervaloración del plano material por parte de los miembros del estamento superior no se suscita abruptamente en el último período dramático de Lope,

sino que se delinea desde el comienzo de su producción. Sin embargo, y como ya se refirió acerca de *Las Bizarrias de Belisa*, es notable que esta oposición a la aparente vida espiritual es colocada mayoritariamente en el proceder de personajes que ocupan un lugar marginal respecto del canon establecido: las mujeres. Al comienzo de *Las ferias de Madrid* aparece Adrián, uno de los caballeros, que denuncia la conveniencia monetaria por la que se rigen las damas al escoger una pareja, y esta cuestión será referida *in crescendo* hasta convertirse en una crítica explícita al materialismo de la Corte³⁸. Cuando se produce un juego de disfraces y cortejos entre varias parejas, un grupo de caballeros le recrimina a Eugenia que eligió a Claudio por el hecho de ser acaudalado, y en el momento en que este caballero se finge robado para no pagar y ponerla a prueba, ella escoge a Adrián, corroborando que sus elecciones son por conveniencia. Este proceder contrasta con el de Violante, a quien parece complacer que Leandro, su galán, se confiese sin dinero; entonces encarna el rol de la mujer espiritual dado que no le solicita obsequios, sino su voluntad. Pero este rol tiene una razón de ser: Leandro critica abiertamente a las mujeres desvergonzadas y materialistas (*"al pobre llaman loco / y al rico el otavo cielo"*) y por no poseer estas características deduce - acertadamente- que Violante no es de Madrid. Finalmente este caballero se lamenta: *"¡Ah, tiempos diferentes del pasado!"*, al notar la conducta femenina de acuerdo a la conveniencia económica.

En *La discreta enamorada*, Gerarda transfiere este carácter materialista hacia los caballeros, cuando hace explícito cuál es el ideal de mujer para ellos: aquella que conjuga la hermosura más una buena dote (alude a *"mi talle o mis galas"*). Sin embargo, ella misma al abrir la acción manifestaba no conformarse con regalos baratos. Por otro lado, el criado Hernando, representante de las formas de la sabiduría popular, acusa a las mujeres libres de ser las más solicitadas pero también de perder fácilmente su honor, y denuncia su especulación con regalos y celos. En suma, el recurrir a bienes materiales para la conquista

³⁸ En relación a la apariencia y la conveniencia, el caballero Claudio recomienda a Lucrecio *"No miréis en puntos"*, a lo que éste replica *"¿Qué queréis? Vivo en la Corte"* (Jornada Segunda).

es una constante en el cortejo a las damas: se refiere a que, en su juventud, el padre de Fenisa daba joyas, saya y plata a las doncellas, y el Capitán manifiesta: *“supliré en regalo y galas / los defectos de la edad”*.

Finalmente, en *La moza de cántaro*, es la propia Doña María quien denuncia que las mujeres pretenden sólo joyas y galas (ella misma rechaza el dinero de Don Juan), aunque es notable que ella las desprecia dado que ya las posee y en buena cantidad. Por otro lado, el caballero protagonista destaca el valor de hacer buenos versos para el cortejo, ante lo cual el Conde resuelve *“remitirme al oro / que es excelente poeta”*. Pero el galán se separa del materialismo femenino y ello se observa cuando Doña Ana disputa con Doña María -en su condición de moza de cántaro-, y él indica: *“Pero más estimo y precio / un listón de tus chinelas / que las perlas de su cuello”*.

Sin embargo, pese a que el aspecto materialista entre los personajes nobles recae notablemente sobre las damas, también es posible vislumbrar que los caballeros, en determinados momentos, también se rigen por este valor en lugar de responder a los lineamientos de espiritualidad que les corresponderían. La protagonista de *La viuda valenciana* entabla un parlamento de crítica hacia los jóvenes galanes, caratulándolos de materialistas y engañosos (*“lo de fuera limpio y sano / lo de dentro sucio y viejo”*). Además, en esta comedia -como también se esboza en varias de las otras, y ya se ha notado- hay un límite sumamente difuso entre la entrega de prendas de amor y la búsqueda de posesión de bienes materiales de valor elevado por parte de todos los miembros de la nobleza. *La discreta enamorada*, asimismo, presenta damas que critican el materialismo de los caballeros:

“Fenisa: Que ya no quieren los hombres / sola virtud.

Belisa: Pues, ¿qué?

Fenisa: Hacienda.”

Y sobre el cierre de la comedia, cuando Doristeo muestra interés hacia esta dama, sólo pregunta: *“¿Es gente principal?”*, y luego: *“¿Qué hacienda tiene?”*. Pero ante ella

destaca su virtud y recogimiento, a lo que la dama, irónicamente, replica: *“¡Qué gran dote es la virtud!”*.

En conclusión, en estas comedias, Lope de Vega pone sobre el tapete que la cuestión problemática de la hipervaloración del plano material (como parte de ciertas costumbres morales que se contradicen con las formas religiosas promulgadas, conservadas y profesadas socialmente), que no sólo atañe a los personajes representantes de los sectores marginales sino también a los miembros de la nobleza. De hecho, esto se refleja aún en ciertas situaciones especulares generadas entre amos y vasallos: en *Las bizarrías de Belisa*, al momento del cortejo, los criados actúan de manera idéntica a la de caballeros y damas, y la preocupación sobre las prendas de amor es la misma en todos los casos (la diferencia está puesta únicamente en el valor que pueden entregar: aquello que devolverá Tello es *“toda alhaja fregonil”* y *“un San Antón”*). Al respecto de la mencionada contradicción que atraviesa toda la sociedad áurea, Defourneaux señala que *“esta confianza que imparte la posesión de la verdadera fe y que confirma la virtud de los sacramentos llega a veces hasta a cubrir desvíos morales poco compatibles con el espíritu del cristianismo y de los mandamientos mismos de la Iglesia: ‘Pecar, hacer penitencia, volver a pecar’, parece constituir un programa de vida para una parte de la sociedad española, sobre todo en sus sector más alto, en el que el fervor religioso más extremo se concilia en ocasiones con un singular relajamiento de costumbres”* (DEFOURNEAUX 1965: p. 36). Esta contradicción puede ser leída como una puesta en crisis de los valores considerados como canónicos, y ello se relacionaría con los grandes cambios socio-políticos por los que atraviesa la sociedad áurea. Si bien el concepto de *decadencia*, como ya se ha aclarado, es motivo de grandes debates para la historiografía actual, es notable la habilidad y sensibilidad del dramaturgo para captar el momento de transición, exponerlo y, desde los recursos propios de la comedia, efectuar una suerte de crítica atenuada. Cabe recordar que Lope de Vega es testigo vivencial de tres reinados. Los dos primeros -de Felipe II y Felipe III- marcaron estilos de gobierno muy diferentes, y en el segundo de ellos pareció alcanzarse una meseta. Por el contrario, el último reinado trajo

aparejados grandes cambios; es el momento donde más se acentúan los rasgos que permiten hablar de crisis en distintos planos, y donde se profundiza el problema de la guerra (que apresta cuestiones tales como el consiguiente incremento de la fiscalidad y la injusta distribución del sistema de recaudación). En 1621, Felipe IV sucede a su padre; en ese entonces Lope cuenta casi con sesenta años y una trayectoria extraordinaria. Sin embargo, en su carrera contrastan la condena social con la fama, y el éxito profesional con las desgracias personales y la falta de un cargo fijo en la Corte. Lope transitará los últimos catorce años de su vida en este nuevo reinado, con un nuevo entorno cortesano, y con cambios notables como la inestabilidad de las alianzas entre escritores y de sus relaciones con el poder. El ascenso al poder del Conde-Duque de Olivares en 1625, determina además ciertos reajustes en el ámbito de las letras; y si bien el número de autores mantenidos por la Corona crece abruptamente (aunque sin orden ni criterios acabados aparentes), Lope no corre con esta suerte³⁹.

Este conjunto de factores, en definitiva, implica un cuestionamiento de valores sociales que el dramaturgo deja entrever en sus comedias. Su mirada sobre el *status quo* deja atrás, paulatinamente, cualquier rasgo de ingenuidad, y, según García Santo Tomás, *“Esta pérdida de inocencia debe leerse a la luz de procesos económicos que generan nuevas realidades arquitectónicas, nuevos espacios de comunicación y nuevas redes de consumo material y simbólico que en la escritura de Lope resultan apremiantes, y que trascienden a una visión algo pesimista de la vivencia urbana”* (GARCÍA SANTO TOMÁS 2004: 18). Pero aquí se pone sobre el tapete que a estos lineamientos de pesimismo se suma un trasfondo de crítica, habilitado por los guiños propios de la comedia. Es destacable, finalmente, que la representación del tópico abordado, indicador de que ciertos formalismos se contradicen con la verdadera espiritualidad, se insinúa desde las primeras comedias urbanas de Lope, aunque la puesta en texto de esta cuestión social tan contradictoria (y, por ende, en escena) se ve profundizada a través de la progresión de sus obras.

³⁹ Al respecto, cf. GARCÍA SANTO TOMÁS 2004: 21-22.

c. Caracterización de los criados

La mayor demostración de jerarquía social en la España áurea era la domesticidad, considerada un verdadero testimonio de nobleza, de modo que “*el número de criados es (...) índice del nivel social*” (DEFOURNEAUX 1965: p. 182)⁴⁰. Podían ser varias docenas de individuos: mayordomos, mozos de cuadra, dueñas, escuderos, pajes, lacayos... Hasta esclavos vestidos “a la turca”, símbolo de distinción para una dama que los emplea como séquito. Claro que cada uno de estos diferentes tipos de criados tenían funciones y atribuciones distintas, y resulta notorio que aparecen marcas de diferencias intraestamentales del estado llano desde las primeras comedias urbanas de Lope de Vega. Pero en estas obras, los vasallos no operan sólo como un índice de la jerarquía de sus amos, sino que su rol sufre variaciones a medida que el modelo dramático del poeta presenta nuevas características.

Los criados aparecen determinados por las marcas de jerarquización de su estrato ya en *Las ferias de Madrid* (allí, por ejemplo, Isidro se regocija de “*que de mozo del establo / me hagan paje de sala*”), y, como constante, encarnan todo el bagaje de la sabiduría popular al ser punto de anclaje de refranes y aún de leyendas urbanas. Pero esto no constituye un dato menor, dado que es valorizado por los nobles como un particular patrimonio, al punto de que uno de los caballeros de esta primera comedia, Adrián, cree poseer la verdad por ser “*hijo de la villa*”, es decir, por haber adquirido los conocimientos que sólo se aprenden recorriendo las calles (actividad, claro está, propia del estado llano). En suma, y debido a esta particular forma de sabiduría, los criados nunca son simples sirvientes, a menos no aquellos que funcionan como compañía constante de sus amos, sino que constituyen un eje intrínseco a la vida de los nobles, por más que éstos, en algunos casos, no les den el crédito que se merecen. En la obra citada, el escudero de Eufrosia es una autoridad para su dama y

⁴⁰ Los excesos en el número de servidumbre como marca de ostentación llegaron a tal punto en este período que en varias ocasiones se intentó refrenarlos a través de la legislación, aunque infructuosamente. Defourneaux refiere que “*los ‘artículos de reformación’ de 1623 mandaron que se pusiera tasa al número de ‘mayordomos, caballeros, pajes, lacayos, criados y acompañantes que los grandes señores llevan siempre consigo, robando así brazos a la agricultura y a las artes*” (DEFOURNEAUX 1965:69).

ella debe librarse de él para proceder a su gusto. En él además se resguarda Violante, amiga de su ama, cuando teme una agresión por parte de su marido. Y un dato que es aún mucho más trascendental para este análisis es que en boca de este criado, y como producto de su cosmovisión del mundo, se coloca la síntesis de la indeterminación de los límites sociales: *“¡Ah, tiempos, cuánta mudanza / cabe en vuestra ligereza! / Ya la infamia y la nobleza / se mide en una balanza”*. Desde su primer período de producción, como es claro, Lope establece un retrato abarcador de la situación social contemporánea, y el enclave preciso de este cuadro de costumbres es verbalizado por un miembro del estrato más despreciado y con menos beneficios.

En *La viuda valenciana*, también resulta llamativa la relación que mantienen los criados con sus señores. Allí Julia, criada de la dama protagonista, es adulatora en cuanto a las dotes de la misma y, en un principio, sólo efectúa recriminaciones a Leonarda, su señora, en tono de consejo y con el fin explícito de proteger sus sentimientos. Pero sus interpelaciones hacia ella son crecientes, llega a acusarla de estar loca y dice que ha recibido un castigo divino por su proceder: el amor. Julia en todo momento opera como un resonador de la conciencia de Leonarda (FERNÁNDEZ 1986: 827), aun cuando es cómplice de sus aventuras eróticas. En suma, inclusive cuestiona el entendimiento de Leonarda, al defender al galán por su discurso. Indica que *“Fue sermón muy alto”* y luego señala a la dama: *“No ha sido malo el sermón / si le sabes entender”* (el subrayado me pertenece). Julia además oficia de voz popular: deja en evidencia que circulan rumores sobre su ama y condensa los tópicos de *Carpe Diem* y *Tempus Fugit* al entregar un espejo a su ama en lugar del cuadro que solicita, de modo que tome conciencia sobre lo efímero de su juventud (*“Verás lo que has de llorar, / no lo pudiendo cobrar / si aquí lo dejas perder”*). La dama valoriza sus palabras (*“No me predicas muy mal”*) aunque luego la manda callar y nunca deja de ser distante y determinante con su criada, haciendo frecuente mención de su rudeza y necesidad a pesar del diálogo y la confidencialidad, y llega a responderle de manera agresiva: *“Si no te hubiera criado, / la cara te deshiciera”*. Si no fuera así, Julia, con su proceder, se

constituiría como un par de la dama, borrando por completo las fronteras interestamentales⁴¹.

El criado Urbán representa la lealtad incondicional hacia Leonarda, puesto que actúa en favor de su dama sin que ella se lo solicite; miente por su ama, y le formula advertencias previendo las situaciones (*"Tú te quedarás engañada"*). Camilo destaca la sagacidad de este criado al ocultar la identidad de su ama, su casa y entorno (*"Tiene el hombre industrias tales / que me hace perder el seso"*); asimismo se pone de relieve en varias oportunidades que *"es bellacón y discreto"*, de modo que a su sagacidad se suma la discreción. En el momento en que Leonarda decide deshonorar el nombre de su prima para salvaguardar el propio, el escudero es quien le hace notar su error, al señalar el sinsentido de incriminar a una inocente en el desliz amoroso (lo llama *"sinrazón y desvarío"*), de modo que se convierte en anclaje de aquellos valores morales que debería denotar la nobleza. Sin embargo, al percibir el llamado de atención, la dama se justifica en nombre de *"este honor mío"* y menciona que *"así la fama se estima"*, de manera que la marca ética del criado pierde el peso que lo convertiría en una autoridad. Por otra parte, su criada Julia apoya esta actitud, juzgando que el proceder de Leonarda es el indicado de acuerdo a sus fines.

Urbán urde un engaño a partir de la escritura, denotando que ocupa un lugar elevado dentro de la jerarquía intraestamental; sin embargo, como ya se ha señalado, sucumbe ante lo material, lo cual impide que se lo emparente con el carácter - supuestamente- elevado de la nobleza. Cuando los galanes desean insultarlo, se refieren a él como *"lacayo vil, desvergonzado"*, epítetos opuestos a su supuesta superioridad dentro del estado llano y a sus virtudes principales. Pero más allá de esto, al igual que Julia, es un carácter muy definido y determinado en su conducta, por lo que Teresa Ferrer expone que

⁴¹ Pese a que Lope, en su *Arte Nuevo de hacer comedias...*, rompe con algunas de las normas de la preceptiva clásica al mezclar la materia trágica con la cómica (lo cual era impensable para la tradición anterior), en lo que respecta a la construcción de los parlamentos de los personajes, guarda el *decoro poético*, es decir, la adecuación entre los caracteres y su discurso y comportamiento conforme el estrato al que pertenecen. Sin embargo, en intervenciones como las de Julia, se torna irreverente y se aproxima a lo indecoroso; de allí la necesidad de que la dama marque las diferenciaciones entre ambas que las distancian insoslayablemente.

“Tanto Julia como el criado Urbán, prototipo ya maduro de gracioso, son personajes dibujados con trazo firme por el dramaturgo” (FERRER 2001: 42).

El caso de Floro, el criado de Camilo, es algo diferente: él no opera como el consejero que sigue a su amo, ni tampoco como un sagaz urdidor de engaños capaz de marcar pautas morales, sino que se asemeja más a un compañero de aventuras. Empero, resulta operativo, a los fines de la comedia, que la confianza entre señor y criado sea estrecha; sin embargo, la misma tiene un justificativo explícito: Camilo lo nombra *“mi amigo, y no criado”* puesto que los padres de Floro criaron al galán. En este rol casi de par, Floro lo aconseja pero también le efectúa reproches (*“Así tomarás luego mi consejo”*) y se burla de él con ironía, aun cuando su amo lo nota; no obstante, hay momentos de distancia que marcan la jerarquización: por un lado, el criado se muestra adulator, y destaca la discreción de su amo así como su caudal cultural (*“es tan discreto”* y *“ha leído tantas historias”*). Por otra parte, solicita el favor de Camilo en nombre de su vínculo y de su servicio (*“mis padres te criaron”* y *“he sido tu esclavo desde entonces”*) y llega a arrodillarse ante él, por lo que el galán se muestra paternal con este criado y le proclama *“el amor que te he tenido”*.

El tratamiento de los criados en cuanto a su caracterización en este primer período dramático denota, en consecuencia, que aún no hay una escisión clara entre el criado consejero y el gracioso. Los cambios abruptos de parecer dentro de los personajes nobles, quienes por momentos cumplen el rol de graciosos, también demuestran una falta de maduración en el modelo. Hay ciertos elementos inverosímiles (como la unión interestamental de Floro y Celia) y sólo por momentos se trasciende la equiparación de los nobles con lo elevado y los criados con lo terreno, aunque nunca por completo: por ejemplo, se insinúa una nueva concepción de la sensualidad cuyo vehículo es la voz de los criados, dado que valorizan sentidos alternativos a la vista en el cortejo (el olfato, el oído), es decir, se escapan de la pauta convencional, pero siguiendo su carácter netamente carnal. Ante estas preferencias, el galán exclama: *“¿Qué me importan a mí olores? / Los ojos hacen gozar; (...) el ciego (...) / es en deleite igual / a cualquier bruto animal”*, de modo que, de acuerdo

con esta perspectiva, la elección de una percepción que no sea visual implica una animalización del sujeto⁴². Sin embargo, el caballero, por un momento, se siente atraído por la voz de Leonarda (*"vuestra boca", "lengua"*) aunque se enfada por no poder verla (*"más quisiera vuestros ojos / que cuantas joyas me dais"*).

Si en las comedias de la primera etapa, la mayoría de los miembros del estado llano parecen alternar por momentos entre la función propiamente cómica y la reflexiva, esta cuestión se verá escindida en las obras posteriores. Sin embargo, en *El acero de Madrid*, la figura del criado aun excede la carátula de "gracioso". Beltrán es quien opera de este modo (con el apoyo escénico de su disfraz de médico y luego de mujer), aunque conserva la confianza de su amo y su capacidad de reflexión. De este modo, Lisardo no sólo se entrega a la actuación de su criado, sino que le pide consejo en los momentos cruciales de la acción; de hecho, al finalizar la obra, este personaje agradece a Beltrán su intercesión. Pero este criado alterna la reflexión con la comicidad: al efectuar el juego en el que aparenta ser médico, Beltrán diagnostica incluso a Octavio, y en un guiño humorístico de complicidad hacia Salucio, su par estamental, menciona la falta de dinero del pretendiente. Beltrán es sumamente astuto, y su aparente buen proceder hace que el viejo Prudencio (que también valoriza el consejo de los músicos) desmerezca a su propia hija: *"No es ella, / Octavio, tan gran señora / que este escudero merezca"*. Asimismo, Beltrán es quien, en definitiva, impone razón a su amo: *"El sol / entre furioso, mi bien, / y porque dure también / y no haya ningún arbol, / es menester dar lugar / a la razón: vete agora, / y habla primero a Teodora"*.

Sin embargo, el mayor caudal reflexivo recae en un criado sin matices de comicidad pero dueño de un poder de observación sagaz y pertinente. Octavio, el caballero que no consigue el amor de su prima, no cree en la capacidad de los criados para aconsejar, al extremo que sólo considera que *"eso ha de hacer el amigo / el superior y el que es viejo"*. Salucio, su lacayo, asiente frente a la sentencia pero su función es claramente la de prestar consejo, aunque no sea escuchado por su amo, quien finalmente acaba desengañado. Por

⁴² Sobre esta cuestión se volverá más adelante.

otra parte, este criado es quien constantemente refrena los impulsos del caballero al recomendarle mesura y precaución.

Como se extrae de lo anteriormente expuesto, aquí los criados se siguen ligando al materialismo, a la sabiduría popular y al hecho de aconsejar con prudencia a sus amos; pero además de la incipiente escisión de sus roles, aparece una conservación de la pertenencia a cada estrato: se refiere que la criada "*Leonor quiere a su igual*" como consecuencia del amor de su ama por el galán, de modo que se da lugar a una situación especular en la que se preservan las uniones intraestamentales.

El rol de los criados se va diversificando e individualizando a medida que se produce la evolución del modelo, de tal manera que se profundiza la caracterización de cada personaje. En *La discreta enamorada*, Hernando representa las formas de la sabiduría popular así como la voz del raciocinio que su amo es incapaz de alcanzar. Ante el desengaño, Lucindo le pregunta cómo proceder, y esta solicitud de consejo se reitera, a tal punto que en el desenlace, el propio criado reconoce su rol: "*yo te enseñé el vivir*". Además, Hernando se preocupa por el honor de su amo, detiene a la dama cuando lo menosprecia, reconoce el accionar femenino ("*¡Qué bien engañarte sabe!*"), al ser criticado por el capitán le replica con una nueva observación ("*Siempre piensas que te engañan: / propia condición de viejos*") y es quien descubre la verdad sobre los engaños de Fenisa, con una habilidad que su amo no posee ("*Yo leí (...) en sus ojos*"). Incluso reprocha la necedad al caballero, aunque conservando el trato jerárquico: "*¡Plegue a Dios, señor, que acabes / de ser necio!*". Este criado se muestra intuitivo acerca del futuro de su amo, en oposición al accionar impulsivo de éste. Es sumamente sagaz, dado que interpreta el plan de Fenisa y juzga que "*no fue discreta / la industria de Lucindo*". Estas características se acentúan a medida que avanza la acción, de modo que Hernando deduce procederes, los explica a su amo, y llega a calificar al noble de mayor jerarquía ("*Tan ciego a tu padre veo*"). Lucindo reconoce la capacidad de su criado ("*quiero probar tu seso*") y apuesta a su ingenio. Hernando se burla de Belisa y expresa algunas fórmulas cultas y otras irónicas, y es quien finalmente destraba el enredo.

Sin embargo, busca siempre la aprobación de su amo y atenúa su sagacidad al hacer explícitas sus necesidades terrenales: su preocupación al hablar con Belisa es que tiene hambre, y rechaza los dulces en pro de desear comida burda y más sustanciosa: "*menudo con perejil*". Más allá de este recordatorio de su pertenencia estamental, es interesante que considera a Beatriz, criada muda, como a una dama encubierta: así la eleva de posición y extensivamente, lo hace consigo mismo, de modo que, al menos desde el discurso, transgrede las jerarquías sociales.

Ya en el último período lopesco, los roles se delimitan y profundizan aún más. En *La moza de cántaro*, Martín, criado que desea y logra servir al Conde, detenta una enciclopedia particular que saca a relucir a través de relatos populares y que le lleva a tener ciertas certezas en torno a las acciones. Pero además es capaz de formular parlamentos sumamente poéticos con referencias cultas, y cuando el protagonista se conflictúa por sentirse atraído por una moza de cántaro, a través de sus consejos entabla todo un discurso acerca de la igualdad: "*Pues quiérela, si la quieres; / que tal vez agrada un prado / más que un jardín cultivado, / y, al fin, todas son mujeres*". Además, ya no recurre al humor simple y grosero que encontrábamos en los primeros períodos, sino que genera comicidad más compleja, por ejemplo, a través de la *cosificación* de los demás personajes (GALLETI 1963: 114).

La voz de Leonor es la que se erige en el sostén del *status quo*; asevera la pauta social de que "*en la desigualdad / no puede haber amistad*", y luego señala la norma "*que mujer que ya se casa / ha de mostrar más recato*". La criada principal, Luisa, acompañante y consejera de su ama, proclama considerar la conveniencia de Doña María, se autodenomina *testigo* de los pretendientes, los evalúa y destaca sus virtudes (siempre colocando en un rango mayor a quienes detentan un poder económico más elevado), reprocha la conducta de la dama y le critica que finge ser boba y pretende "*no entender culto*", a lo que ella se agota y dice que "*la predica*". La criada Juana, por su parte, proporciona consejos de modo imperativo.

Por otra parte, se observa que existen marcadas diferencias intraestamentales. La criada hace explícitas cuáles son las características que debe poseer un caballero: talle, ingenio y valor. El lacayo Pedro es para ella justamente lo opuesto: *“bravo, pero no cruel”*. Él mismo confirma *“ya mi cólera conoces”*, de modo que el carácter iracundo se posiciona en lo más bajo del estado llano, en contraste abierto con la nobleza. Este criado, sumamente crédulo en su proceder, es caratulado como *“mozazo”* por Leonor y como *“hombrón”* por Doña María, quien además considera a los lacayos como *“galeotes”* por su brutalidad y dice que éste *“parece rocín gallego”*. Por otro lado, y en lo que respecta a las jerarquías internas del estado llano, Doña María, al caracterizarse como moza de cántaro, destaca que se aboca a las tareas más refinadas dentro del estado llano: *“Bien sé coser y labrar”*.

La ya abordada doble faceta de los criados es profundizada en la última comedia fechada de Lope, en la que adquieren una complejidad creciente. Si bien son partícipes de varias situaciones especulares respecto del proceder de los nobles, los matices con los que actúan y los detalles de sus parlamentos hablan de una diferenciación precisa (que se sigue reiterando también en el plano intraestamental, puesto que se indica que Tello es *guardarropa* de Don Juan, mientras de Fernando es *secretario* del Conde). En *Las bizarrías de Belisa* aparecen tres rasgos intrínsecos a los personajes del estamento inferior que siempre se conservan: en primer lugar, su lealtad, al seguir a sus amos incondicionalmente en todos los casos; luego, su rol de constituirse consejeros: Doña Lucinda confiesa sus sentimientos con Fabia, pese a despreciarla por momentos; cuando Don Juan se muestra inseguro del amor de Belisa, Tello lo aconseja con lucidez acerca de las falsas apariencias (*“se suele cubrir una mentira / con capas de verdad”*); este criado defiende el lugar de consejero puesto que considera *“los consejos / de la vida los espejos”*). Finalmente, los vasallos se constituyen en el anclaje de la sabiduría popular (una muestra de ello es el enunciado de refranes, del tipo *“otro amor es el más breve olvido”*). Pero el rol de los criados se complejiza y su discurso hace que en muchas instancias aquellos más cercanos a los nobles parezcan ser pares de sus amos, dada la libertad con la que se dirigen a ellos. Así, en el transcurso de la obra, Finea

juzga a Belisa por planear un embuste, la acusa de ser *“loca”*, después *“necia”*, luego de haber *“perdido el seso”*, le reclama que sea racional y le recrimina *“porfías / contra tu honor”*.

Sin embargo, si bien se emparentan con los nobles, muchas veces pugnan por marcar la distancia que los separa cuando aquellos proceden con imprudencia, como Tello (cuyo rol en la comedia es casi tan protagónico y crucial como el de su amo), que se defiende de la acusación de Finea acerca de la similitud con el caballero, exclamando: *“que estoy sin culpa yo, que sólo he sido / lechón de aqueste pródigo perdido”*. Incluso, en oposición a sus amos - que por no ser frontales cierran el primer acto en un estado de sufrimiento-, Tello y Finea se confiesan su atracción crudamente y en la cara, a través de exclamaciones. Aunque con alusiones más mundanas, se convierten en espejo de la conducta de sus amos: Finea le recrimina que *“pellejo de zorra traes”*, a lo que Tello se excusa y menciona las que para él serían las peores maldiciones, todas relacionadas con lo material (pérdida económica, humillación social).

Asimismo, los miembros del estado llano verbalizan reflexiones sociales precisas y contundentes, en parlamentos sumamente lúcidos y complejos, como aquel en el que Tello (que se muestra osado para hacer versos) recrea un diálogo con el río Manzanares, en el que denuncia: *“sacamanchas de secretos, / a quien debe su limpieza / la información de los cuerpos / el que lava en el verano / lo que pecó en el invierno...”*. Tello es la voz de la razón, aunque sin jamás perder sus guiños humorísticos: así, cuando su amo quiere matar al Conde, él logra poner paños fríos sobre la situación hasta disuadirlo de su deseo con una argumentación sólida y deductiva. Además es quien manifiesta las pautas de conducta social que se consideran adecuadas: *“(…) el que se llama / galán, no ha de aguardar a que la dama / le requiebre primero”*. Los códigos de conducta aparecen en voz de los criados: Tello no quiere que la presencia de Don Juan en la casa altere al Conde (*“y nunca el que es prudente / hizo pesar al hombre poderoso”*) y Finea reconoce que Don Juan no es marido de Lucinda dado su comportamiento (*“Parece que no llama de marido; / que, si marido fuera, / la*

puerta con la aldaba deshiciera”). Aunque en menor medida, la capacidad reflexiva también se observa en los criados cuyo rol no es tan preponderante en la obra. Así, Fernando es quien se percata de la inteligencia de Belisa, y por ello aconseja al Conde afrontar la verdad (*“Si Belisa ha conocido / con el ingenio mayor / del mundo, que ha sido amor / el de Lucinda fingido”*).

En conclusión, las marcas de diferenciación intraestamental son mayores conforme va variando el modelo dramático, así como también se ahonda el deseo de los criados de apartarse del proceder de los nobles. También se profundiza y especifica el rol que ocupa en la comedia cada miembro del estado llano. Respecto de la figura del gracioso, se tendrá en cuenta lo siguiente:

“La llamada comedia de capa y espada suele atenerse a la convención de que los protagonistas tienen, cada uno, su criado confidente del mismo sexo (“gracioso” o “soubrette”) y que éstos reproducen, en otra escala, la situación de amor y celos de sus amos. Se trata de casos paralelos, complementarios o antagónicos, cuya creación responde a la necesidad de contraste. (...) El gracioso o figura del donaire, es expresión, en microcosmos, de las contraposiciones fundamentales: personales, sociales, morales. (...) Un modo de sentir popular, en relación al generalmente ideal del galán o la dama. Y distintos de cada comedia. No he encontrado dos graciosos iguales en lo que conozco del teatro de Lope” (RUBENS 1963: 101)

La figura del criado gracioso, en definitiva, evoluciona en las comedias urbanas de Lope individualizando su rol específico y apartándose del resto de los personajes del estado llano. Sánchez Garrido también proporciona una caracterización del criado confidente o “figura del donaire”: éste está determinado por seguir inexorablemente la voluntad de su amo mozo (lo cual hace desconfiar a su padre o a la figura de autoridad), con él es insistente al punto de enfadarlo pero le es fiel al extremo, lo distrae con sus gracias, es su consejero, ayudante y satélite, y su labor se traslada a interceder ante las damas y así recibir sus regaños; además conforma un instrumento activo en el devenir de sus relaciones con los caballeros, o sea, en el meollo del enredo de la comedia. (SÁNCHEZ GARRIDO 1963). Según lo expuesto, se observa que las jerarquías intraestamentales son marcadas de modo cada vez más determinante en

la producción de Lope, y el criado acompañante y consejero acaba convirtiéndose en un eje crucial para que la acción se vertebre.

d. Caracterización de las damas

Los vasallos transgreden su rol convencional en la sociedad áurea, pero no son los únicos que lo hacen. Las damas también son portadoras de una sabiduría y comportamiento particulares en estas comedias de Lope de Vega (lo cual también podría hacerse extensivo a toda su obra). En *Las ferias de Madrid*, aparecen atisbos de personajes femeninos que cobran determinación y empuje propios. Esto se da a través de diversos ejes: por un lado, deciden modificar una condición social que les ha sido impuesta por convenciones que las desfavorecen (Violante se enamora de Leandro siendo casada, aunque -como se ha mencionado- su padre resuelve el conflicto asesinato mediante, y Eufrosia pone a prueba la fidelidad de su esposo a través de un disfraz, aunque acaba sin lograr un cambio sustancial en su relación con él); por otro lado, las damas traman un engaño aunque no logran concretarlo por sus propios medios. Sin embargo, se muestran con ciertas habilidades (Eugenia burla al joven Adrián mediante una casa de dos puertas) y devienen estandarte de un conocimiento particular, en contraste con ciertos personajes nobles masculinos que se tornan hasta bestiales por su nivel de agresión (como se ha mencionado, Leandro reconoce que Violante es más que una labradora por su educación, pero ella escuda su conocimiento en lecturas y vivencias de amigas, no en su propia experiencia. Junto a Eufrosia se tratan con “cumplimentos”). Además, Leandro se postra ante Violante “*que tengo una imagen delante*”, de modo que se produce una sacralización de la mujer, que contrasta con su conducta amoral de engaño a su esposo (justificada hasta cierto punto por la violencia que éste ejerce sobre ella). Pero la imagen femenina cobra un carácter netamente negativo para algunos personajes masculinos, dado que aparece una crítica reiterada hacia el proceder de las damas: Adrián destaca su “*mudanza*” de modo peyorativo y Lucrecio se suma y hace hincapié en los excesivos afeites y en el cortejo por ambición materialista. Las mujeres son concebidas como seres imperfectos, y por ello Belardo, al asesinar a su yerno, justifica a su hija proclamando que “*es mujer, y pudo errar*”.

A las damas, dado que socialmente siguen ocupando un lugar marginal, no les es permitido consolidar su carácter de portadoras de una sabiduría particular, y la marca de falta de solidez está dada por ciertas conductas que pueden catalogarse como amorales. Según los testimonios de la época (cf. DEFOURNEAUX 1965: p. 176 y 177), es llamativo que algunas mujeres contaran con una libertad casi excesiva, dado que circulaban por los paseos y lugares públicos -tanto de día como al oscurecer- en busca de hacerse notar, y conversaban abiertamente con quien deseaban al tiempo que solicitaban se las obsequiara. Sin embargo, muchas comedias exponen la astucia de los personajes femeninos en función de escapar de la vigilancia de la que son objetos, así como los supuestos "raptos" que en realidad son consentidos por ellas; ello se debe a que otra gran parte de las mujeres de esta sociedad vivían recluidas en su hogar y de ellas se pretendía que concretasen el ideal de *La perfecta casada* de Fray Luis de León. De esta manera, *"la misma mujer que lleva normalmente en su hogar una vida bastante recluida pueda verse tentada a usar, y a veces a abusar, de los momentos de libertad que puede conquistar, y adoptar, al menos ocasionalmente, las maneras propias de las mujeres de otras categorías. La audacia provocativa de que entonces da pruebas se presenta como la compensación de la ordinaria severidad de su existencia, pero justifica en cambio una mayor desconfianza por parte de los maridos (y a veces también de los amantes oficiales)"* (DEFOURNEAUX 1965: p. 178). Estas mujeres que circulan por la vía pública y, en muchos casos, son perseguidas debido a ello, son las que aparecen en *Las ferias de Madrid* (Eufrosia sale a las ferias sin que su esposo lo sepa y luego lo engaña, el paje Estacio resguarda a Eugenia por encargo de su marido aunque ella reniega de la situación). Esto conlleva ciertos rasgos de amoralidad, y este mundo de la mujer -en muchas situaciones- amoral es justamente el que retratan las comedias urbanas: *"una limitada fracción del mundo femenino, esa que, al vivir en las grandes ciudades, y especialmente en el ámbito de la corte, ha sido más o menos afectada por el relajamiento moral -indiscutible- que aflige a las clases dirigentes"* (DEFOURNEAUX 1965: p. 195)

En *La viuda valenciana*, la cuestión de la amoralidad cobra un cariz particular. Como se ha señalado, el amor-pasión que ella siente por Camilo es ligado a la inmoralidad, y el honor-opinión aparece como un fraude dado que no se corresponde con la virtud de la dama (FERNÁNDEZ 1986: 827). Resulta notable que, a contramano de los deseos femeninos de la mayoría de las protagonistas de las comedias áureas, Leonarda desea satisfacer sus deseos al verse súbitamente enamorada, pero no tiene intenciones de contraer matrimonio sino simplemente de guardar las apariencias sociales (*"no me tengo de casar, / si el mundo está de por medio"*), lo cual no tiene respaldo bajo ninguno de los lineamientos morales imperantes en la época. Pero la moralidad acaba primando en la comedia, no solo por la boda final sino debido *"a la serie de reflexiones con que unos personajes condenan las actitudes perversas de otros, a las contradicciones que entrañan ciertas conductas, a las contraposiciones irónicas con que se denuncian las incongruencias"* (FERNÁNDEZ 1986: 828). Pese a esos rasgos que se han analizado, Leonarda pretende conformarse en una autoridad acerca de cómo se ha de proceder, de modo que reprocha a Camilo su falta de discreción y se coloca a sí misma en una posición superior. Ella se muestra perspicaz ante el disfraz de los galanes y también es determinante al mandar echarlos a golpes de su casa. Detenta cierta fortaleza (aunque la misma está apoyada en sus criados, por lo cual utiliza voces en plural: *haremos*), de modo que amenaza al galán si intenta verla (*"os harán dos mil pedazos"*) y aclara que lo permitirá *"cuando de su lealtad / más experiencia se tenga"*.

Resulta destacable que *"Leonarda (...) describe los rasgos del ideal femenino ("buena razón, honrada compostura, rechazo de una excesiva agudeza") (...), la criada se hace lenguas de la fama ("cordura, honor y honestidad") de que su señora goza en la ciudad"* (FERNÁNDEZ 1986: 823); sin embargo, estos rasgos idealizados entran en conflicto con su conducta. Esta dama es una mujer activa e irrevocable en sus decisiones, y se destacan su bravura y desenfado (características pensadas para la época como propias de la masculinidad), al punto que, finalmente, es ella quien escoge quien será su marido y no lo hace su tío. Para Leonarda la opinión tiene un valor fundamental, de modo que en la

sociedad representa el papel de viuda ejemplar, mientras que puertas adentro contradice los valores que proclama como correctos. Sus contradicciones se van acentuando a medida que avanza la acción: si en un principio se proclamaba en contra del matrimonio, debido a sus celos acepta sistemáticamente la boda pautada por su tío con un desconocido; pese a que la fama social es su principal preocupación, en pro de sostener sus objetivos, no duda en desacreditar absolutamente a su prima, que nada tiene que ver en el conflicto.

Además, la preocupación de Leonarda por las apariencias también se traslada a otros planos. Ella considera la lectura como un entretenimiento y no para hacer gala de agudeza, pues manifiesta que este último aspecto no sería bien visto en una dama. Al respecto, se debe tener en cuenta que las mujeres cultas eran una minoría en la sociedad áurea, y en muchos casos eran consideradas una desvergüenza por y para su entorno⁴³. Pero la lectura también opera como refugio para ella, que reprime sus deseos de estar con un hombre a través de la imaginación, y luego resemantiza el valor de la escritura al hacer expresa su desconfianza hacia el cortejo amoroso: *“¡Fiad de los juramentos, / de las palabras y votos! / Pero son papeles rotos / que se entregan a los vientos”*.

En esta obra, se esboza el rol femenino en pugna por su propia libertad, aunque la misma no sea absoluta. Hay un cambio que puede ser percibido como rotundo y repentino en el deseo de Leonarda, que sorprende sobremanera a sus criados, puesto que, en un comienzo, ella se muestra absolutamente cerrada a negociar su libertad (*“Cerrad la puerta, y quien llama / traerá menos libertad”*), al punto que, transgrediendo su esencia, manifiesta que se propone *“ser varonil mujer”* y no volver a casarse. Ello contrasta radicalmente con el hecho de que luego se enamora en forma repentina y llegue a proclamarse *esclava* de Camilo. Sin embargo, puede considerarse que *“El cambio de Leonarda en su actitud respecto a los hombres no es tan brusco como a primera vista pudiera parecer. Lope ha dejado*

⁴³ En lo que atañe a las damas estudiosas, Defourneaux señala: *“Aunque la educación de las jóvenes esté en general bastante descuidada, y que muchos padres de familia consideren, como el Arnolfo de Molière, que la instrucción es la fuente de la desvergüenza, existen mujeres cultas, algunas de las cuales presumen de afición a las letras y a la filosofía, y reúnen a veces en su casa pequeñas academias literarias, en las que se emplean todos los refinamientos de lenguaje que la poesía de la época ha puesto de moda”* (DEFOURNEAUX 1965: p. 186)

constancia de ciertos rasgos por los que las palabras de Leonarda están en abierta contradicción con sus deseos” (FERNÁNDEZ 1986: 823). Ella misma pone en palabras su transformación a raíz de la represión de la que se siente víctima: “Yo he sido como el río detenido, / que va, suelta la presa, / más furioso”. De esta manera, “Leonarda representa así al hombre barroco español en lo que tiene de ‘extremismo’: de la represión, contra la que no es capaz de rebelarse abiertamente, a la furia o desenfreno de las pasiones. En ambos casos la razón y la moral están ausentes” (FERNÁNDEZ 1986: 824).

Sin embargo, Leonarda efectúa una clara transgresión a las normas socialmente establecidas, debido a que es una mujer que toma la iniciativa en el cortejo amoroso. Al respecto, Weber de Kurlat identifica secuencias temáticas en las comedias urbanas que son factibles de admitir diversas variables, como el engaño, que puede tratarse de suplantación de la personalidad, fingimiento de nobleza o de bienes, etc. A ello, indica: *“Otra secuencia que admite especies y variedades múltiples es el establecimiento de relaciones entre el galán y la dama. Lo esperado es que el galán tome la iniciativa, pero puede considerarse que se ha constituido otra especie en la que la iniciativa la toma la dama” (WEBER DE KURLAT 1976 [I]: 127). Celia, la segunda dama, indica cuáles son los pasos de un cortejo convencional: en primer lugar, la fe del galán y la fidelidad a su deseo; luego, la voluntad y la espera a sus puertas; a continuación, los reproches de la figura de guarda; y, finalmente, la entrega. Leonarda rompe absolutamente con esta estructura dado que ella es quien planea el acercamiento a Camilo y cómo concretar sus deseos hacia él a través del engaño; por otra parte, ella toma aun las últimas decisiones sobre la relación: pide a su tío que consienta la boda, sin siquiera haberlo dejado traslucir antes con el galán. De cualquier manera, la transgresión en el rol femenino aún no es absoluta, y de esta dama que cae en preocupaciones banales (por ejemplo, antes de la llegada de Camilo) su galán destaca lo esperable en la convención del ideal de mujer de la época: la belleza del cuerpo que adivina en las sombras y su “entendimiento y donaire”.*

No obstante, esta configuración de los personajes femeninos sufre ciertas variaciones en las comedias que siguen, dado que se observa una evolución clara en el modelo respecto de su perspectiva social. En *El acero de Madrid*, Belisa es concebida desde un inicio como una mujer astuta, dado que es quien elabora el plan que la liberará de su tía, guardiana de su honor, y la acercará a Lisardo, mientras que los hombres se percatan de esta característica de la dama (comentan con asombro: "*mira el enredo que fragua*"). Al fingirse opilada también se muestra contestataria respecto de aquellos que la oprimen y uno de los caballeros destaca no sólo su "*hacienda y calidad*", sino también su aspecto y actitud. Sin embargo, la parte más sustancial del fraude, claro está, es llevada a cabo por el caballero y su criado; y esta mujer deviene en un personaje sumamente carnal cuando confiesa su embarazo: "*De carne nacimos / no somos de piedra, / si las siguen mucho / ríndense las fieras*" (aunque ella lo atenúa, en un claro guiño humorístico del dramaturgo, dado que el cortejo comenzó en la Iglesia y por ello lo considera "*en servicio de Dios*").

La figura femenina que netamente se destaca por tomar las riendas de su proceder y hacer manifiestas sus propias convicciones es Marcela; esta dama, si bien es un personaje secundario, cobra preponderancia desde un comienzo al establecer una queja explícita acerca de las desigualdades sociales entre los géneros, y se muestra indignada ante el hecho de que la mujer deba ser leal y casta y el hombre tenga una libertad absoluta. Además, actúa por sí misma, sin intermediarios, y al ver heridos sus sentimientos, no duda en rechazar a su amado, planear su venganza personal, burlarlo y descreer de él. Esto alcanza tal punto que Riselo, su galán, reconoce su astucia y reniega abiertamente del excesivo *entendimiento* de esta dama que rompe con el esquema de la mujer frágil e ingenua, y que lo manipula de tal modo que hace que él se declare su esclavo y se arrodille ante ella, calificándola como "*bellísima pertinaz*". Pero el personaje más fuerte en su carácter, al ser mujer, no podía por convención social finalizar siendo abiertamente superior a los demás en su desarrollo, por lo cual se deja atrapar por los celos sobre el desenlace de la obra (así como también la guardiana del honor se vuelve cómplice de su sobrina por amor a Riselo y hasta urde un plan

a favor de ella, de modo que Belisa la considera “hipócrita fingida”). De cualquier forma, Marcela siempre continúa respondiendo por sí misma y no permite que ningún hombre lo haga, en una individualización sumamente precisa que contrasta en forma abierta con el desempeño de los caballeros, que, como ocurría por ejemplo en *Las ferias de Madrid*, actúan mayoritariamente en bloque y su personalidad se pierde dentro de la actuación del conjunto masculino⁴⁴.

La discreta enamorada presenta una dama que desde un comienzo también se muestra contestataria. Fenisa abre la acción junto a su madre, ambas tapadas, y ésta le indica que sólo debe mirar hacia abajo y dirigirse al cielo mediante oraciones puesto que “*la vergüenza en la doncella / es un tesoro divino*”. Ante este estado de cosas, su hija la cuestiona, replica e inquiera, y genera un nuevo posicionamiento de la mujer al mostrarse irreverente y manifestar que los animales, y no ella, deben mirar al suelo. Reniega asimismo de haber sido llevada al jubileo y expresa que no es monja, de modo que se muestra fastidiada por las convenciones y se define a sí misma por el deseo de *ver* y por la negativa de aquello que no es. Belisa, ante ello, se muestra indignada y despectiva, dice temer porque “*hay mancebete en Madrid*”. Fenisa y su madre, así, se constituyen desde un inicio como polos antagónicos, puesto que Belisa sigue el patrón que le inculcaron (“*Decía tu abuela honrada...*”) y su hija, terminante, lo quiebra, reconociendo que su proceder no tiene antecedentes (“*Nunca mujer / se puso a locura tanta*”). Fenisa se configura como la dama tramoyera, que urde una serie de planes para interactuar con Lucindo y para lograr sus objetivos; se muestra distraída y desentendida, por lo que él la concibe como una mujer angelical, mientras que su madre la acusa en varias ocasiones de estar loca. De este modo, la dama cobra una caracterización múltiple que ofrece un contraste entre lo que muestra ser

⁴⁴ Arata propone una vinculación entre la figura de Marcela, de *El acero de Madrid*, con Gerarda, de *La discreta enamorada*. Al respecto, indica que protagonizan secuencias idénticas pero que Marcela avanza un paso más en la transformación de la figura de la cortesana, puesto que su reputación ya no es cuestionada por los demás y no entra en competición con la dama protagonista por el amor de un mismo galán (ARATA 2000: 51). Si bien se considera esta perspectiva, aquí no se observa rasgo alguno que la relacione con la imagen de meretriz (como sí señala Arata respecto de Gerarda), sino que se destaca el componente intelectual que signa el carácter y la conducta de este personaje.

para lograr sus objetivos amorosos y lo que en verdad es, aunque siempre sostenga su deseo de libertad y la pugna con Belisa por la misma. Pero ella no es la única que presenta una imagen contrastante -y aún contradictoria-: reprocha el proceder de su madre al desear casarse con el Capitán y le recrimina ciertas instancias de su pasado, que no se ajustarían a la castidad, recato y religiosidad que Belisa proclama. Además, Fenisa domina la ironía con su madre y le hace reproches, como al replicarle que no ha llevado a cabo las convenciones de cortejo. Así, la hija pone en evidencia que Belisa tampoco es en realidad lo que muestra ser; en su caso, esto tiene un marcado carácter de hipocresía al punto que Fenisa la compara con el perro del hortelano y dice que debe sentir vergüenza. El contrapunto es llevado al extremo de que Belisa, contra toda la devoción cristiana que utiliza como estandarte, maldice a su hija exclamando: “¡Maldita seas, amén!”, lo cual expone abiertamente el carácter contradictorio de este personaje.

De esta manera, queda en evidencia que las damas no se constituyen como personajes estables, al menos no en todos los casos. Belisa es prueba irrefutable de ello, dado que pasa de una proclama de castidad a desear físicamente a un joven, rompiendo incluso los parámetros del decoro al llevar con excusas a Doristeo hacia sus aposentos; en el transcurso de la acción y al cambiar sus propósitos, llega a considerar como *discreta* a su hija, quien sólo la respeta en apariencia (“*Desobedecerte fuera / cosa indigna a mi virtud*”). La discreción, como lo indica el título de la comedia, es un valor intrínseco a toda dama que se precie de tal, y es por ello que tanto Gerarda como Fenisa pretenden ostentar este rasgo. Sin embargo, la identidad de la primera de ellas es dudosa en cuanto a su virtuosismo⁴⁵; y, en el caso de la segunda, su pretendida discreción es sólo parte de la mascarada que lleva a

⁴⁵ Lucindo las diferencia indicando que “*Fenisa es doncella (...) / Gerarda, cortesana*”. Sobre la caracterización de esta última, S. Arata expone que en esta comedia, se “*plantea la consabida situación del galán indeciso entre la relación con una meretriz (Gerarda) y el amor con una joven honesta (Fenisa). Pero de las cortesanas de las primeras comedias Gerarda conserva únicamente el hecho de vivir sola, fuera del ámbito familiar. Por lo demás, su estatuto es muy diferente. Es amante de lujo y le gusta aceptar regalos, pero no se dedica a depredar a sus víctimas; es enredadora y elegantemente disoluta, pero no tiene la perfidia criminal de sus antecesoras; tampoco vive al margen de la ciudad, sino que está perfectamente integrada en los barrios nobles: es, según la define un personaje, «una mujer de amores»*” (ARATA 2000: 50-51).

cabo, de la cual se hace cargo (se muestra soberbia e irónica y manifiesta: *“qué gracioso fingir”*). Pero el galán ve sólo buenas características en ella y por ello la preserva de posibles rumores al evitar visitarla de noche; además la nombra *ángel, bella, amor primero*, en oposición a Gerarda, de quien considera: *“haráme el alma pedazos”*. De este modo, en un plano superficial, se encuentran desglosadas la mujer ángel y la mujer demonio, aunque en niveles más profundos es claro que esta escisión resulta cuestionable puesto que Fenisa es tramoyera y mentirosa, lo cual contrasta con sus intentos de demostrar su pureza, por ejemplo, al invocar a Dios reiteradamente. Pero su sinceridad hacia Lucindo es la que atrae al galán, y para él *“es la esfera donde posa”*. Sus embustes son positivos para el caballero, quien considera *“esa invención”* como su única salida, y ante la cual el criado piensa que ella es *“Discreta mujer”*. Sin embargo, al verse rechazado, Lucindo cree que *“Demonio debes de ser”*. Esta dualidad de la protagonista femenina confluye en su imagen de transgresión respecto de los parámetros establecidos, dado que manifiesta que no desea ser *“discreta y enamorada”* sino *“mujer y determinada”*, afianzando su identidad por fuera de los cánones esperables en las damas. En definitiva, además de ser tramoyera y especuladora, en el desenlace de la comedia se muestra como un personaje astuto que logró su cometido y se burla y regocija por ello.

En *La moza de cántaro*, se reitera el esquema de la dama que abre la acción proclamando una perspectiva opuesta a las convenciones socialmente aceptadas. Aquí Doña María se burla abiertamente de los hombres, menospreciándolos, y de manera determinante manifiesta sus intenciones de no contraer matrimonio. También se repite el modelo de la mujer tapada previamente a urdir un engaño, y el contraste entre lo que el caballero opina sobre ella y lo que en realidad es, sólo que en este caso dicha oposición es mucho más abrupta: Don Diego la considera un ángel, en el instante previo a que la dama tome una daga al abrazarlo e intente matarlo a traición. Ante esta determinación para vengar el honor de su padre, Doña María se proclama, como lo hacían las damas de las comedias previas, una *“varonil mujer”*, con la diferencia de que la acción que efectúa es

llevada a cabo por sus propios medios y es física, concreta y hasta criminal. Sin embargo, esto último debe ser matizado puesto que el justificativo que tiene es mayor dadas las pautas sociales (en Adamuz, ella reconoce que cumplió la obligación que le competía a su hermano), y así lo reconoce su víctima, que se lamenta de *"fiarme de mujer"*, de modo que la dama pasa de constituirse como mujer ángel a mujer demonio (lo cual se deja en evidencia en el desenlace, donde el Conde la llama *"hechicera"* al creerla una criada que ha conquistado a Don Juan y hasta manda matarla).

Esta duplicidad en la conformación de los caracteres femeninos es profundizada en esta comedia dado que la antagonista de Doña María, Doña Ana, también la presenta y con el mismo caudal. Ella llega a ser no sólo tramoyera y astuta sino cruel, obstinada y manipuladora (urde un plan para vengarse de Don Juan al considerar inaceptable su rechazo, indica al Conde cuándo debe cortejarla), pero el Conde no ve estos rasgos sino todo lo contrario: dice que posee una *"gracia de monjil"* y que le atrae su *"decoro justo y santo"*. Doña Ana se posiciona constantemente en un lugar de superioridad; por ello, finalmente, proclama su libertad (*"libre a mí misma me doy"*) y rechaza al Conde, para hacer lo que desea sin ninguna de las ataduras que proporcionarían los guardianes del honor: *"sin suegros y sin cuñados"*.

Como algunas de las damas de las comedias previas, Doña María muestra rasgos de nobleza en situaciones en las que su apariencia indica lo contrario. Aún caracterizada como una joven pobre y presentando actitudes varoniles, el mesonero de Adamuz reconoce que es *"de brío, gallarda"*, y cuando se hace pasar por moza de cántaro, la belleza de Doña María hace que rápidamente posea *"gran fama"* según Martín, al tiempo que su carácter y personalidad son los de una mujer noble (detenta una determinación absoluta y los hombres reconocen que *"tiene un grave señorío / en medio desta humildad"*). Don Juan, a medida que avanza la acción, va adivinando aspectos nobles en la supuesta moza: *"en vos mucho entendimiento, / mucha hermosura y valor, / mucho respeto al honor..."*

Pero la caracterización de Doña María en su individualización es profundizada más allá de los rasgos inherentes a las damas: ella se distingue por una belleza extrema (que también se emparenta con la nobleza), por carecer de inocencia, y por poseer un profundo entendimiento que ella misma reconoce (*"lo que no quiero no entiendo"*) y que utiliza como una herramienta para ejercer su poder sobre los personajes masculinos; de allí que su criada mencione este rasgo como *"título tan alto"*. La dama, además, es contestataria con los caballeros (rechaza a Don Juan enarbolando las pautas sociales que negaban las uniones interestamentales -que sí tenían lugar en las comedias abordadas de períodos anteriores- y le responde al Conde pese a que constituye una autoridad jerárquica dentro de la nobleza) y hace valer su palabra, dado que en el cierre de la comedia pide licencia para hablar y cuenta su verdad, pero deja en claro que importa su propia decisión. Es notorio, asimismo, que Doña María lleve su determinación al extremo de concretar acciones físicas que pueden ligarse con un proceso de masculinización: se muestra violenta al cierre del segundo acto, cuando golpea a Pedro⁴⁶; es agresiva al efectuar amenazas acerca de golpear con su cántaro; al comienzo del Acto Tercero porta una daga en la pretina con la cual es provocativa, sin jamás victimizarse; luego enfrenta a ladrones con una espada. Sin embargo, en este proceso, paradójicamente (y volviendo a las estructuras duales en la construcción de los personajes femeninos), la dama jamás pierde sus rasgos refinados de femineidad, sino que los demás personajes los destacan una y otra vez, y ella misma los proclama excediendo las vestiduras con las que esté caracterizada: *"sóbrame a mí el ser mujer"*.

Nuevamente, en la última comedia de Lope se profundiza la transgresión en lo que respecta al tratamiento de la estructura social; *Las bizzarrías de Belisa* presenta una dama protagonista que encarna la ruptura de parámetros convencionales. Su extrema belleza es

⁴⁶ Al respecto, es llamativo que pese a tratarse de una situación de firmeza y determinación, y volviendo a la dualidad en la construcción de las damas, Doña María también genera comicidad. *"La risa surge espontánea, abierta, por lo inesperado de la actitud de la dama, quien produce, al darle una sonora cachetada a Pedro, un disloque en la actitud de dicho actor (...) esta forma cómica de la mecanización está acentuada por la tácita complicidad existente entre el público y doña María -en esta escena Isabel, disfrazada de dama de cántaro- ya que aquél reconoce la ficción de la dama"* (GALLETTI 1963: 115)

destacada por los galanes, en particular por el noble de mayor jerarquía, pero su caracterización excede el aspecto físico. Belisa entra en escena vestida de luto pues ha perdido su libertad al enamorarse de un caballero, y, pese a haber cambiado radicalmente su postura previa (definida por ella misma como determinada por el desdén y la frialdad) a raíz del amor, en el transcurso de la obra es quien domina constantemente el discurso y el desarrollo de las acciones. Frente a la indiferencia de su amado, reacciona con actitudes inteligentes y racionales (apoyadas por un gran poder de intuición), busca su propio bienestar de forma casi hedonista y al no conseguirlo no titubea en insultar a Juan, hacerle reproches, ponerlo a prueba, confrontarlo, acusarlo de comportarse como un niño, burlarlo y mostrarse reaccionaria ante él (*“¿Lisonjas después de olvidos? / ¿Después de agravios, requiebros? / Guardadlos para Lucinda*). Su actitud física es avasallante (en dos oportunidades defiende al galán, con espadas y escopetas respectivamente) pero también lo es en el plano intelectual, dado que trama engaños que articulan las acciones dramáticas. Uno de los criados se percata de la gran percepción e inteligencia de Belisa y en función de ello aconseja al Conde: *“Si Belisa ha conocido / con el ingenio mayor / del mundo, que ha sido amor / el de Lucinda fingido...”*. Al cierre del primer acto, a través de la manipulación del discurso, ella logra infundir celos a Lucinda, que se presenta como una contrincante a su altura puesto que la hace sentir de igual modo y con recursos similares (ambas dicen manipular celos y desdenes dado que son parte del cortejo amoroso convencional en su ámbito). Sin embargo, Belisa toma las riendas de la disputa con su rival considerándose en una verdadera guerra, y concibe a la *pluma* como su arma de combate, en una conciencia absoluta de sus habilidades lingüísticas.

Tal como ocurría en algunas de las comedias previas, la dama sufre un proceso de cambio. Pero aquí este proceso es previo a la acción que comienza *in media res*, dado que Belisa ya ha conocido a Don Juan y ha sucumbido a su atracción por él, con un pesar al que nunca deja de hacer alusión (al comienzo del segundo acto se compara con elementos de la naturaleza para indicar que *“Amor atrevido”* trastocó toda su existencia). Esta modificación

en su actitud se ve acentuada a través de la sucesión de acciones y es reconocida por el resto de los personajes (el Conde dice verla más humana “*gracias al Amor*”), pero no por ello se muestra vulnerable o altera su esencia. La protagonista afirma una y otra vez la seguridad de su identidad y lo hace a través de la consistencia de su discurso, de modo que, en un comienzo, se compara con mujeres luchadoras a lo largo de la historia (las referencias cultas proliferan en sus parlamentos como medio de sostén de su argumentación, en oposición a su galán que detenta una enciclopedia menos vasta), en el transcurso de las acciones manipula la enunciación de acuerdo con sus propósitos (por ejemplo, emplea las reglas sociales como pretexto para deshacerse del Conde) y, sobre el cierre de la comedia, es la primera que expone la verdad, articula el engaño final y es quien tiene la última palabra. Ante ello, Don Juan la proclama *mi dueño*⁴⁷, en masculino, lo cual evidencia su papel dominante frente a los caballeros que, en una acentuación de su comportamiento en bloque de comedias de períodos previos como *El acero de Madrid*, se muestran con una hombría cuestionable al llorar frente a un desengaño o necesitar la defensa femenina, a la vez que aparecen como aduladores, contradictorios, con una capacidad de acción tardía y una confianza en sí mismos trunca, que finalmente da lugar a la sumisión (aunque no son ingenuos sino que reconocen lo que consideran el carácter nocivo de las damas: “*Como de un género son / saben, para herir, tentar / la flaqueza de la espada*”). Aquí los roles de dominación se hallan absolutamente trocados respecto del modelo vigente en la sociedad

⁴⁷ Aquí empleado con la doble connotación mencionada, el término tiene un claro origen cancioneril. Remite a las pautas del amor cortés (que aparece hacia fines del siglo XI en Languedoc), donde el amante es siempre servil y se comporta como el criado de la dama, obedeciendo a todos sus caprichos, y dirigiéndose a ella llamándola *midons*, que etimológicamente no significa *my lady* sino *my lord* (cf. el interesante y ya canónico abordaje de este tema que efectúa LEWIS 1969). Al respecto, se debe considerar que “*La poesía cortesana es un producto del siglo XV, pero no se circunscribe únicamente a esta centuria, ya que los cancioneros continuaron imprimiéndose incansablemente durante el XVI y su lectura seguía siendo común en época de Moreto. El Barroco encontró en los poetas del XV un dominio del lenguaje, unos juegos de conceptos y una ideología aristocratizante que se ajustaba a sus gustos. En la poesía cancioneril la relación entre los amantes es el reflejo de la estructura del vasallaje. El hombre es un siervo y la mujer el señor al que se le rinde lealtad y obediencia, por eso es común llamar a la amada “señor” o “dueño”, algo que tiene su origen en el midons provenzal. El género teatral aprovechó los tópicos del amor cortés y su lenguaje para dibujar a unos personajes y proyectar unos valores nobiliarios más cercanos a la realidad medieval que a la de sus contemporáneos*” (DE MIGUEL MAGRO 2007). De este modo, la relación de Belisa y Don Juan ofrece pautas claras del amor cortés, que en este caso no hacen más que destacar la preponderancia e incidencia en la acción de la figura femenina.

áurea, predominantemente masculina, y ello se vislumbra desde el primer acto, en el que Belisa considera al amor como caza de altanería, pero en ella, esta dama es la que se posiciona como el cazador (*“que el que ha de matarla, sabe / la garza entre mil halcones”*). Si en algún momento esta joven es utilizada como objeto (como cuando Don Juan le solicita que lo ayude a celar a Lucinda) es con su consentimiento y posee conciencia absoluta de ello. Belisa se muestra firme en sus convicciones, de modo que exige a Don Juan que la corteje con compromiso (y con las prendas que eran de la otra dama), y entabla una defensa del género femenino, dado que, al señalar que existen muchos tipos de mujeres diferentes, se preocupa en subrayar que *“todas son buenas”*. Cabe indicar que Belisa, pese a constituirse como una figura tan fuerte, no pierde rasgos de femineidad, sino todo lo contrario; sin embargo, al no poseer guardián de su honor, actúa por momentos como un caballero: libre, osada, decidida. Claro que, más allá de que en diversas instancias reniegue de esta circunstancia, acaba inclinándose a la unión con un hombre, pero lo hace dominando claramente la situación y sin dejar de mostrarse contestataria, dado que se conforma como una mujer que puede amar pero que defiende y valoriza su lugar, de modo que continúa su libertad en otro plano.

Las damas de las comedias urbanas de Lope abordadas, en definitiva, cobran un lugar cada vez más protagónico dentro del conflicto planteado. En todos los casos, *“la presencia de la mujer orienta la comedia a una suerte de conflictos por sobre los demás, y todo se realiza, en acto, ante nuestra vista”* (RUBENS 1963: 111). El proceder de las damas funciona como eje que estructura la acción dramática y a través del modelo de Lope ven valorizado su discurso y capacidad de acción. Los motivos se reiteran (la tapada, la tramoyera, la mujer varonil, el contraste entre lo que aparentan ser y lo que en realidad son), pero sus características se acentúan -al punto que surge la figura de la dama antagonista- y su carácter se muestra cada vez más transgresor y determinado.

trpo
personaje
caracter

e. Caracterización de los caballeros

Es notable que los personajes que podrían considerarse como más marginales de acuerdo a la norma social (puesto que en ese contexto socio-histórico no contaban con voz ni voto), es decir, vasallos y damas, tienen un caudal reflexivo predominante; por el contrario, los caballeros son caracteres determinados casi exclusivamente por el accionar. Los personajes masculinos, así, “se definirán, fundamentalmente, no tanto por una individualidad psicológica como por su función fija, por la acción” (DÍEZ BORQUE 1988: 102). Lo notable es que esta acción, en muchos casos, deviene en conductas éticamente cuestionables, que demuestran que el comportamiento indebido atraviesa todas las instancias sociales. En *Las ferias de Madrid*, los primeros personajes que hacen su aparición son un conjunto de jóvenes caballeros que infringen las pautas de conducta consideradas como aceptables, sobre todo por parte de miembros de la nobleza. Ellos insinúan el robo y engañan a un villano al no pagarle los productos que consumen (cuestión también reiterativa que un personaje nobiliario sintetiza con la repetida sentencia *“siempre es sabroso lo hurtado”*⁴⁸); Claudio finge que le han robado para no pagar y así poner a prueba a una de las damas; el conjunto de muchachos disputa con los villanos por la venta, donde también se mezclan con los caballeros, de manera que el juego y las bromas los aúnan. Estos jóvenes operan como grupo en todas las instancias: Eugenia burla a Adrián (y él se indigna por ello: *“Del dinero no me pesa; mas ¡que me burle mujer!”*, dado que el orgullo es otra condición inherente a los personajes masculinos en estas piezas) y por ello responden todos los muchachos, que se comportan en bloque. Los cinco jóvenes caballeros juegan como niños, se burlan entre sí y planean en conjunto a la casa de qué dama ir (también abren un juego de bromas con y para con las damas). Aprecian la vida ociosa y sin compromisos (¡Ah,

⁴⁸ Este tópico ya aparece en otras obras literarias previas, como en la Égloga III de Garcilaso de la Vega. Allí, en el canto amebio entre los pastores Tirreno y Alcino, el primero expresa al describir a su amada: *“dulce y sabrosa / más que la fruta del cercado ajeno”* (*Obra poética y textos en prosa*, estudio preliminar de Rafael LAPESA, ed. de Bienvenido MORROS. Barcelona, Crítica, 1995, vv. 305 y 306). Lo que resulta destacable del tratamiento de este tópico en la comedia de Lope, es que la referencia se halla en la voz de un personaje nobiliario, de modo que se explicita una contradicción entre su discurso y los valores intrínsecos a su estamento, o que supuestamente, desde la nobleza, debería sustentar y defender.

propios nosos
entizacón
no sus trad

libertad preciosa de la corte!) y guardan las formas sociales: van a misa, pese a no haber dormido, dado que es un día de fiesta. Se muestran “*muy galanos*”, con una excesiva preocupación por su apariencia, y se halagan entre sí. Pero ellos, también dentro de este bloque que conforman, tienen actitudes cuestionables, dado que desestiman e infaman a un par que está ausente, demostrando una falta total de camaradería. También se mienten entre sí, y Claudio manifiesta que dan más seguridad los enemigos que los amigos.

Pero más allá de los engaños internos, ellos se manejan como un todo. Son hasta simbólicos y complementarios en el juego de seducción, dado que cada joven galán representa uno de los cinco sentidos. Claudio, “*diciendo mal del malo y bien del bueno*”, destaca sólo a tres tipos de mujeres: las doncellas pobres y desinteresadas, las casadas fieles y desinteresadas, y las viudas que conservan el luto y tampoco muestran interés económico. Lo paradójico, que además genera un guiño humorístico, es que el bloque de caballeros ociosos coincide en destacar a estas mujeres pero buscan, claramente, otro tipo de damas.

En esta comedia, sin embargo, hay otros caballeros que se destacan por su individualidad. Patricio es violento y manipulador, de modo que utiliza las leyes de cortesía de la nobleza como excusa para acercarse a Leandro y averiguar qué relación tiene con su esposa; se finge cómplice a pesar de su odio, aunque por momentos la ira puede más y deja traslucir sus verdaderas intenciones. Acecha a Leandro “*con paz de fingido amigo*”, denotando una gran hipocresía. De cualquier forma y pese a su gran nivel de agresión, tiene un momento de autocrítica y hace un *mea culpa* (“*Yo tengo mi merecido / que, puesto soy buen marido, / que tenga mala mujer...*”), alejándose del carácter bestial que no sería acorde a su estrato. Más allá de esto, y en nombre de verse deshonrado, planea su venganza, aunque la misma más parece tener que ver con una cuestión de orgullo personal que de preocupación por su mujer. Para con ella sigue comportándose de modo absolutamente violento: se refiere que viene de “*amancebamiento y vicio toda la noche*” y que discute con Violante e intenta golpearla (ella exclama: “*¡Temo que me deje muerta!*”), a lo que la dama se escuda en el criado de su amiga y Patricio se muestra previsor y decide retirarse. Entonces

Violante lo caratula como *"prolija bestia"*, de modo que su carácter noble se cruza con el aspecto animal. Esta animalización es la que habilita que, grotescamente, el padre de Violante asesine *"por la nalga"* a su yerno; Belardo dice descreer la supuesta infidelidad de su hija, pero antes de matarlo, manifiesta a Patricio sentirse herido por la conducta de la joven. El asesinato, a sabiendas de la inconducta de Violante, constituye entonces una muestra de amor paternal inconcebible en el marco de las leyes del honor y el decoro de la sociedad áurea que plasman estas comedias; sólo es comprensible por el carácter bestial de la víctima (aunque no poco frecuente en dicho contexto)⁴⁹. Este tipo de resolución del conflicto tiene lugar únicamente en este primer período dramático de Lope.

Leandro contrasta con Patricio y se muestra más elevado que el conjunto de muchachos, de modo que, al fingirse del estado llano, Eufrasia deduce que *"es grande para criado"* debido a sus actitudes y su apariencia, *"su buena lengua y presencia"*. Violante destaca su viveza, su fervor, su agudeza, su humildad, su honestidad y su modestia, de manera que se conforma como el perfecto galán. Así, en esta comedia se encuentran perfectamente desglosados los galanes jóvenes que generan humor y se comportan en bloque, el caballero que representa la agresión y es castigado en escena por ello (pese a pugnar por su honor y a que su asesinato rompe las leyes de decoro), el viejo, que aún no se conforma como guardián del honor de su hija dado que no juzga su proceder sino que opera según sus sentimientos, y el galán que condensa los mayores atributos -de modo casi idealizado- para así ganar el amor de la dama.

⁴⁹ En los debates efectuados en el marco de las *XXIV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, *"La desvergüenza en la comedia española"* (desarrolladas en el Palacio de Valdeparaíso del 5 al 7 de julio de 2011, y cuyo eje fue el abordaje de aquellos aspectos que escapan a las normas y consensos sociales dentro de la comedia nueva del Siglo de Oro), este asesinato fue considerado además como una muestra de obscenidad (sobre todo en la ponencia desarrollada por Luis Gómez Canseco, titulada *"Discretos desvergonzados: otras tramas en las comedias"*, en prensa). A dicha perspectiva, este estudio puede agregar que este tipo de manifestaciones sólo tienen lugar en el período dramático Lope-preLope.

Esta división entre los caballeros fungibles que se comportan como un solo bloque y aquellos que están individualizados se sostiene en *La viuda valenciana*.

Los galanes que pretenden a Leonarda -sin tener éxito- se presentan en un contrapunto de sonetos y comparten el llamarse "hidalgos". En consecuencia y como tales deciden sincerarse respecto a sus favores para con la dama, ante quien metafóricamente sí se convierten en esclavos. Tienen idéntica conducta al ocultar su identidad disfrazados como diversos vendedores, aunque no siempre puedan sostener con firmeza el engaño (por ejemplo, Otón halaga el talle de la dama). Luego se acercan embozados, por separado, a las puertas de Leonarda y recitan parlamentos similares (lamentan su rechazo, hacen referencias cultas, descreen de su castidad); y finalmente reconocen la igualdad de sus propósitos. En lo que respecta a su conducta, T. Ferrer nota que *"su falta de individualidad subraya el carácter cómico de la pequeña comparsa cómica que componen. Allá donde dirige sus pasos tropieza siempre uno con los otros. La idea que tiene uno para asediar a la viuda, la tienen también cada uno de los otros dos. Cansado, Lisandro acaba exclamando: «¡Que siempre en todo juntos nos hallamos!».* Son ridículos, petulantes y mezquinos" (FERRER 2001: 51-52). Debido a que sus objetivos son los mismos, estos jóvenes elaboran una alianza (*"Confórmese la amistad / contra la fiera crueldad / deste ingrato pecho helado"*) y llegan a cantar a coro contra Leonarda, en una muestra patente de especulación de acuerdo con su conveniencia. Pese a ello, es notorio que se esbozan ciertas individualidades dentro del bloque: Otón entabla un parlamento culto en el que desconfía de la castidad de la dama, como se generalizaba más arriba.

Resulta irónico que Leonarda se preocupa por su fama pero los tres galanes no la toman en serio, sino que se burlan de ella una y otra vez. Hacen sátiras de gran caudal humorístico sobre *"la viuda y el escudero"*, aunque primero Otón dice *"que es gran bajeza"* dado que estas composiciones *"son para la gente baja"*, y que *"sin duda la deshonoramos"*. Pero supera la diferenciación estamental ya que Valerio le hace ver que la sátira funciona para todos como un refugio ante la inclemencia: *"que es chimenea en invierno / y sala baja"*

en verano". Paradójicamente, ellos se creen superiores en varias instancias (pretenden poseer ciertas atribuciones al conceder el perdón a Urbán) y especulan con su posición social (el Alguacil pasa por alto su conducta cuando ellos proclaman su jerarquía). Sin embargo, se vuelven condescendientes con la boda final (con una rapidez inverosímil) escudados bajo los motivos de honra (Lisandro dice que "*casamiento tan honrado / vuelve en olvido mi amor*") y de jerarquía superior (Valerio proclama que son "*él noble, ella gallarda*", a lo que Otón replica: "*mas confieso que soy menos*").

En lo que respecta a los personajes masculinos que sí poseen una individualidad acabada, se destacan el tío de la dama y Camilo, su galán. El primero de ellos constituye un rol que se aparta del guardián del honor convencional, puesto que, si bien le aclara que la juventud y la hermosura la están mal aconsejando, la deja en libertad para que actúe de acuerdo con su albedrío. En cuanto al galán, si bien comparte ciertas características con el conjunto de caballeros, también rompe con algunos de los esquemas esperables. Camilo se presenta desdefioso, al hacer pedazos la carta de una amante anterior. Pero, en la medida en que avanza la acción, el amor hacia Leonarda modifica su terquedad y soberbia iniciales, mostrándose fiel a la amada secreta. Claro que, al tratarse de un personaje masculino, al fin la preocupación por su apariencia irá *in crescendo* (al final del Acto Segundo destaca el cuerpo de su amada que adivina en las sombras) y ello se trasluirá en una ansiedad progresiva. Sin embargo, Camilo desconfía del pacto que le plantea Urbán, enmascarado, pero accede por curiosidad. De este modo, se configura como más astuto que el bloque de galanes, aunque no por completo. Pero dentro del riesgo que corre, tiene conciencia: se produce en él una "*batalla entre el temor y el deseo*", y desconfía de que una mujer bella se oculte tanto.

Queda en evidencia entonces que Camilo se aparta en ciertos rasgos del galán idealizado de *Las ferias de Madrid*. Otra de sus diferencias es que aquí el caballero protagónico genera humor (por ejemplo, cree que la dama puede ser "*alguna hombruna mujer*" dado que Urbán le niega otras opciones), y sus guiños de este tipo se reiteran en su

discurso (*"ojos a obscuras süaves / porque eran de rocín muerto"*). Así, se cruza su caracterización con la que, además, es típica del estado llano. Leonarda destaca de Camilo que *"es discreto y es bellaco"*, curiosamente las mismas características que todos alaban en Urbán, el escudero. Ello contrasta con el hecho de que el galán proclame una y otra vez su jerarquía (pide justicia aclamando su condición: *"burlar a un caballero"*; Celia, aduladora, lo eleva al exclamar que *"no hay príncipe como él"*). Pero Leonarda le reprocha el lenguaje que emplea, pues no se condice con dicha jerarquía (*"Ese ¿es término de hidalgo?"*). Aquí cabe señalar que, si bien se ha notado que los caballeros detentan en esta comedia el saber considerado como canónico y válido, el conocimiento pragmático, es decir, no el que remite a la intelectualidad sino aquel que se relaciona con los hechos tangibles que suceden en torno de los personajes, escapa abiertamente a la percepción masculina. Tal como lo nota T. Ferrer, *"en buena medida la comicidad se construye en la comedia a costa de la ignorancia de los hombres, bien se trate del trío de pretendientes de Leonarda, del galán o del tío, que permanecen al margen de la realidad que se esconde tras la apariencia de las situaciones urdidas por la viuda"* (FERRER 2001: 52). De esta manera, es visible que ciertos esquemas considerados como esperables comienzan a resquebrajarse; dentro de ellos, el que resulta más notorio se da cuando se observa en esta comedia una inversión de los roles masculino y femenino: *"A partir de la transformación de Leonarda se produce una 'inversión de papeles' (...) que se continuará durante casi toda la acción dramática. Contra el topos aristotélico, de tan amplio uso en Lope, 'materia la mujer, el hombre forma' (...) Leonarda subvierte así el orden de la naturaleza"* (FERNÁNDEZ.1986: 825). La dama manipula al galán, aunque se debe dejar en claro que él se presta gustoso a ello. Sin embargo, constantemente ella lo posiciona fuera del lugar que correspondería al galán idealizado. Leonarda inclusive pone en cuestionamiento la masculinidad de Camilo debido a que accede a su solicitud de verse a ciegas: *"¿qué Roldán / sufriera cubrirse así / y a oscuras venir aquí?"*, a la vez que produce una animalización del caballero, como parte de la metáfora de la caza de altanería que emplea la dama y, en la que, como se ha mencionado, ella es el cazador. En este proceso,

además, queda en evidencia la manipulación que la dama ejerce sobre el galán, puesto que lo nombra como animales domésticos de gran docilidad: “*simple corderillo*”, “*simple oveja*”, “*gallina*”. Esta animalización acentúa la mencionada inversión de roles -potenciada por el hecho de que refiere a crías o a hembras- que nuevamente remite a la caza de altanería: “*la perdiz cubierta / y descubierto el halcón*”⁵⁰.

Si se ha afirmado que, en la segunda comedia, el número de personajes masculinos se ve reducido, esto se sostiene en *El acero de Madrid*, comedia en la cual se desdibuja el bloque masculino, dado que aquí, fuera de casos de conducta socialmente determinada (por ejemplo, los hombres acuden como un panal de abejas cuando Belisa finge un desmayo, en una actitud típica), Lisardo y su mejor amigo Riselo son quienes, por momentos, operan como un conjunto. En la escena en la que aquél reniega del entendimiento de Marcela, Lisardo exclama: “*¡Qué notable picardía! / Dios nos libre del estado / en que está agora Riselo*”, de modo que deja en evidencia el formar parte de un grupo. Los caballeros se caracterizan por su lealtad, según Florencio, y ésta es la razón de acuerdo con su perspectiva de que Riselo acompañe a Lisardo incondicionalmente. De hecho luego lo confirma con su proceder, puesto que pese a estar celoso de Florencio continúa siendo absolutamente fiel a su amigo; esto llega al punto de que llega a conformarse como un híbrido entre la figura del galán y la de un criado gracioso, dado que desempeña el papel de ayudante burlón en las hazañas amorosas de Lisardo (ARATA 2000: 44). Pero más allá de que no constituyan un bloque masculino tan cerrado como en la primera comedia y no recurran a delitos como el

⁵⁰ La imagen de la caza de altanería, cuya denotación remite a aquella que se efectúa con halcones y otras aves de presa de alto vuelo, fue utilizada como símbolo del cortejo amoroso desde la tradición medieval, pasando por su alusión en *La Celestina*, el romancero y aún en la poesía mística. El poeta portugués Gil Vicente (1465-1536) plasmó esta referencia en uno de sus textos (*Halcón que se atreve / con garza guerrera, / peligros espera. / Halcón que se vuela / con garza a porfía / cazarla quería / y no la receja. / Mas quien no se veía / de garza guerrera, / peligros espera. / La caza de amor / es de altanería: / trabajos de día, / de noche dolor. / Halcón cazador / con garza tan fiera, / peligros espera.*) La simbología del halcón (CIRLOT 1979: 235-236) indica que, en la Edad Media cristiana, este ave fue alegoría de la mala conciencia del pecador, aunque también, de acuerdo al motivo mítico y legendario -frecuente además en los cuentos folklóricos- remite al grifo cuyas partes luchan entre sí, de modo que el ser es en simultáneo verdugo y víctima. Lo relevante del uso de esta figura en el caso de la comedia de Lope es que su carácter avasallante y determinado recae sobre la imagen femenina, y no sobre el varón como tradicionalmente ocurría.

robo para el alcance de sus objetivos, el engaño sigue siendo un medio recurrente para que estos caballeros en particular, y los nobles en general, logren sus propósitos. Ambos galanes entran en un juego de celos con las damas en el que ninguno cede, y su proceder es similar en todo el desarrollo del enredo, aún en su conformación discursiva (los dos intercalan parlamentos muy poéticos para describir a las damas).

Pese a que, al moverse a dúo con su amigo, el galán pierde individualidad, otro personaje masculino sí delinea sus rasgos centrales. Se trata de Prudencio, padre de la dama, que aunque se ve enredado en el embuste que ella trama junto a su galán, a sus criados y más tarde a su tía, a poco de comenzado el engaño comienza a sospechar que *“esto es enredo”*. S. Arata, en su interesante introducción a la comedia, señala que en el segundo acto, los músicos que llegan a casa de Belisa glosan el estribillo de la canción *“Niña del color quebrado”*, como advertencia a este caballero de la mentira de la que es víctima⁵¹. Él no es absolutamente ingenuo sino que, de modo constante, da pautas de sus dudas acerca del estado de su hija. De este modo, es más astuto que los viejos de las comedias anteriores, y cumple su función de guardián del honor de la dama al juzgar y rechazar al joven por ser un simple hidalgo y ella, dama *“de hacienda y calidad”*, de modo que aquí se problematiza el hecho de que dentro de un mismo estamento los personajes pertenezcan a jerarquías diferentes.

El conjunto de personajes masculinos cuyo comportamiento se da en bloque desaparece por completo en *La discreta enamorada*. Allí se produce una profundización en la caracterización de los caballeros, que a su vez ahonda en ciertas problemáticas sociales áureas y en su respectiva crítica. Los dos hombres que están perfectamente delineados son el galán, Lucindo, y su padre, el Capitán, que se configuran como competidores oponentes por el amor de la dama. Ambos están inmersos en el juego constante de amor, celos y

⁵¹ El investigador señala la vinculación del canto de los músicos con una de las primeras manifestaciones poéticas del tema de la falsa opilada, la canción anónima *“Niña del color quebrado”*, publicada en 1589 en *Flor de varios romances nuevos y canciones* y que reproduce en su introducción a la comedia (ARATA 2000: 31 y ss.).

venganza que se abre entre hombres y mujeres, respecto del cual el criado Hernando emplea una metáfora: las damas serían telarañas que atrapan a los débiles, y los caballeros deberían ser animales valientes para romperlas. Esta metáfora indica una perspectiva en la que las mujeres parecen ser victimarios y los hombres, sus víctimas, lo cual se condice con las acciones de la comedia en lo que respecta a la torpeza que detenta el galán frente a la gran sagacidad de la dama.

Lucindo equipara con un hombre a Fenisa por su astucia (*"Discreta debéis de ser / y de ánimo varonil"*), de modo que deja en evidencia su perspectiva de que las características positivas son masculinas. Sus rasgos dominantes son la osadía (dado que se muestra atrevido, y lo reconoce, al llegar al aposento de la dama) y la carnalidad en oposición a la espiritualidad (jura e invoca por y a los elementos de la naturaleza, mostrándose más terrenal que Fenisa que invocaba a Dios). Pero, pese a todo, encarna el verdadero amor: acepta la decisión de la mujer y se configura como el caballero capaz de cambiar por sus sentimientos; así, él se consuela y gana seguridad por la confianza de ser querido por Fenisa.

Sin embargo, Lucindo está lejos de ser el galán idealizado de la primera comedia. Sus rasgos son relativizados dado que hay diferentes perspectivas acerca de este caballero: debido a sus celos, es *grosero* para el capitán (ve todo lo negativo en su hijo, hasta cree que el juego lo ha envilecido); debido al deseo, para Belisa es *"gentil mancebo"*; Gerarda regaña a Lucindo por ser *"galán de palabras"* y preciarse de *"lindo"*. En suma, su propio accionar determina que pierda el carácter de impecabilidad. En primer lugar, Lucindo urde planes sin éxito; tanto él como Gerarda buscan celar al otro pero sólo ella lo logra, y descubre los engaños de él (*"buscas embustes", "entiendo tus invenciones"*), llegando al punto de que Lucindo maldiga a Gerarda por su amor. Por otra parte, en algunos momentos se muestra violento, agresión que parece mostrar su jerarquía: saca una daga y amenaza a Gerarda dado que se considera superior a ella (*"nunca licencia le di / de hablarme tan libremente"*).

En cuanto a la caracterización del capitán, la misma está ligada a las marcas de diferenciación intraestamental. Las jerarquías militares son expuestas una y otra vez (sobre

todo con relación al tópico del padre que compite con el hijo), para contrastar al capitán con Lucindo, que es alférez, posición que Doristeo degrada al llamarlo simplemente *soldado*. Doristeo y Finardo consideran como superior al capitán y este último exclama frente a la supuesta cobardía de Lucindo: “*¡Qué éste es hijo de un padre tan honrado!*”. La mayoría de los personajes se muestran sumisos ante esta autoridad (por ejemplo, dada su posición social, él se atribuye la licencia para entrar en casa de Belisa y ella acata). Sus vestimentas denotan su jerarquía, se vanagloria de su pasado (con él justifica su apariencia avejentada) y proporciona datos precisos (la guerra de Flandes, su nacimiento en el '60, cita a Carlos V, dice que sus padrinos son los duques de Alba, indica un desafío público en Palermo...).

Sin embargo, en contraste con esta pretendida elevación, Fenisa denuncia el interés y la avaricia de los viejos, y más tarde reprocha al capitán que se precie de galán y urde un embuste para burlarlo. La dama contestataria expone así una situación que salta a la vista pero que nadie osa mencionar, aunque sí se ve esbozada en boca de otros personajes. Lucindo y su criado Hernando también critican a los viejos aunque el galán, por cuestiones de respeto estamental, lo atenúa (“*dos viejos / de edad y experiencia tanta*”). Queda expuesto así el problema de la vejez desde distintas perspectivas (Belisa dice querer a Lucindo porque le da “*juvenil regocijo*”, y el criado Hernando, se muestra respetuoso para con el noble mayor, aunque también le señala que “*Siempre piensas que te engañan; / propia condición de viejos*”, enredándolo aún más en la tramoya); el propio capitán participa en esta polémica: a él le importa la *discreción* en las bodas y su “*trocarse las edades por los gustos*”, aunque luego dude del amor de Fenisa y tema por su vejez.

Los dos personajes masculinos centrales, así, quedan definidos por sus características inherentes con su costado negativo incluido y problematizado, con un énfasis particular en la diferenciación de jerarquías internas a la nobleza. Este asunto, ligado a la caracterización de los caballeros, continúa su profundización en *La moza de cántaro*. Allí, Don Diego, el ofensor de Don Bernardo (caballero de Santiago), proclamó a modo de agravio que “*tan bueno soy como el duque*”. La respuesta del anciano fue que “*Los escuderos / aunque muy hidalgos*

sean / no hacen comparación / con los príncipes...". Luego la afrenta es considerada por Doña María como una ofensa mayor dada la jerarquía social de su padre: *"¿a un anciano / con una cruz en el pecho?"*.

Otro caballero que representa una jerarquía superior es el Conde. Hay un marcado respeto hacia su posición: Don Juan no admite enamorarse de Doña Ana dado *"que está enamorado el conde"*; luego, este galán se proclama su *embajador*; el Conde pone a prueba la lealtad de Don Juan y lo espía, pero él supera la prueba y llama al Conde *"tan gran caballero"*; éste urde una mentira, bajo un pretexto monetario, pese a proclamar su palabra y su posición (*"yo / basto, que soy quien lo digo"*), pero Don Juan sólo le reprocha a Martín y nunca a su superior, más bien todo lo contrario: lo justifica porque los engaños *"primero que el amor fueron"*.

Esta marca jerárquica es reforzada constantemente a través de la falta de aceptación de unión interestamental. Desde un inicio, el Conde señala *"mejor entre sus iguales / suele hablar más libremente / este género de gente"*, de modo que hasta destierra la posibilidad de diálogo entre quienes pertenecen a estratos distintos. Doña Ana y el Conde se muestran sumamente críticos con Don Juan dado que en su contrapunto de sonetos describe a alguien de otro estamento (*"¿un caballero discreto / escribe a tan vil sujeto?"*). Sólo lo disculparían *"si es disfrazar vuestra dama"*. Pero Don Juan, con osadía, proclama su amor por la moza de cántaro, a lo cual se continúan los reproches de Doña Ana. Él intenta justificarse por los rasgos de nobleza de la supuesta moza, lo que ofende a la otra dama: *"Si cosas bajas amáis, / no las iguales conmigo"*. Luego él reconoce que tiene a todos en su contra por querer a una desigual.

Más tarde, la propia Doña María, al no concebir el amor entre miembros de distintos estratos, cree que Don Juan debe ser pobre y que por eso la ama; sin embargo, desde su lugar social él es posesivo para con ella, y la proclama *mía*. Al realizarse la boda, pide testigos pero el Conde se niega puesto que no acepta la supuesta unión interestamental (*"que antes os quite la vida / que permitir tal bajeza"*). Como se configura como una autoridad, Don Juan

titubea ante él pero al saberse la verdad en boca de Doña María, denuncia al resto de los nobles: *“son personas necias”*. De este modo, en esta comedia los personajes masculinos son signados por la diferenciación de pautas jerárquicas o por su transgresión a las mismas, aunque el personaje más fuerte en su carácter es la dama, al punto que su padre manifiesta que siempre respetó su albedrío (Don Bernardo expresa que *“tu gusto / era la primera licencia”*).

En el caso de *Las bizarrías de Belisa*, quien representa una posición elevada dentro del estamento superior es el Conde. Nuevamente, todos los personajes parecen respetar constantemente el lugar que ocupa y él es consecuente con esta posición. Así, Lucinda solicita al Conde en nombre de su nobleza: *“que a mi remedio el valor / de vuestra sangre os incline”*, y él se muestra dispuesto a apoyarla siempre y cuando se respeten los códigos estamentales: *“lo que no contradijere / a la ley de caballero”*. Belisa también manifiesta respeto por esta jerarquía (*“A tan corteses palabras / rindo todos mis enojos”*). De modo consecuente a este trato deferente, el Conde es honorable: se dispone a retirarse como un caballero al no tener el amor de esta dama, y le desea bienestar; se indigna al descubrir a Don Juan y ostenta su jerarquía: *“¡Belisa! ¿Traiciones tales / con un hombre como yo?”*; advierte a Don Juan que debe casarse y no da lugar a escuchar sus palabras; asimismo, es padrino de la boda dado su deber social: *“mi obligación corresponde”*. Al descubrirse la burla, Lucinda de inmediato se preocupa por el Conde y él nuevamente remite a su obligación, al tener *“empeñada la palabra”*. Sin embargo, el proceder de este personaje no está exento de las emociones comunes a todos los demás: él también siente celos, y se maneja por los rumores que le llegan.

Por otro lado, el galán de la comedia nuevamente se esboza lejos de la idealización. Don Juan es presentado por el parlamento de la dama como un hijo segundo que vive en la Corte y ha derrochado su fortuna en una mujer desdeñosa. Él deja ver su sensibilidad (oponiéndose a los cánones de hombría de la época) al llorar frente a Belisa debido a su situación; tiene conductas contradictorias (en principio quería que la dama se engalanara,

pero luego desprecia su disfraz y dice ver su alma; en el pasado, él quería a Lucinda, pero al tener su amor ya no la quiso: *“en viéndome querido / su llanto, risa fue; / su amor, olvido”*); su proceder es relativamente pasivo y se dispone a actuar por su propia iniciativa en el cierre del Acto Segundo, y su criado lo reconoce. Además, las características de mayor agresividad (como ocurría con Patricio, de *Las ferias de Madrid*) ya no se encuentran desglosadas en otro personaje, sino que este aspecto es parte intrínseca al galán: éste muestra gran firmeza y hasta cierta violencia para alcanzar sus propósitos (al solicitarle Lucinda que se vaya, Don Juan, cegado por los celos, desea entrar y se dispone a romper la puerta de la casa) a la vez que es irascible y su criado es quien lo refrena (al sospechar que *“el Conde la goza. / Hoy hizo fin mi esperanza”*, desea asesinarlo más allá de su posición superior). Asimismo, tiene conductas bastante infantiles al ostentar sus presuntas hazañas o intentar manipular vanamente a la dama (junto a Tello refiere y se vanagloria del ataque a Otavio y Julio, que se da en escena; y luego se muestra adulator al ver a Belisa dado que ella le recrimina no haberla visitado).

En torno a la caracterización negativa del protagonista masculino, es notorio el contraste de sus rasgos respecto de los de la dama. Ella es más osada que él, y en ello radica parte de su bizarría. Es notable además que otro de los galanes también carece de osadía: Otavio y su criado huyen cuando Belisa, disfrazada y armada, defiende a Don Juan, y, espantado, el caballero exclama: *“¿En Madrid, escopetas? / ¡Caso, por Dios, terrible!”*.

Otro de los aspectos de contraste con las características de la dama se da puesto que Belisa detenta una mayor enciclopedia que Don Juan y él lo reconoce: *“Pero advertid que no soy / culto; que mi corto ingenio / en darse a entender estudia”*. El contraste se traslada a las actitudes, y ello genera un contrapunto entre los personajes, en el que la dama se muestra con mayores herramientas para el combate verbal. Belisa insulta a Don Juan al compararlo con un papagayo que no sabe hablar (aunque sigue destacando sus características sociales positivas, como *“bien nacido”*); ante ello, Don Juan acusa de caprichosa a la dama: *“Cuando agravios, niñerías”*. Pero ella, avasallante, lo acusa de comportarse como un niño: *“pues llora*

con bigotera / y hace pucheros infantiles”, y, tal como había ocurrido con el Conde, deja sin palabras al galán. De esta manera, el protagonista masculino aparece con defectos, acallado por quien detenta una jerarquía superior, así como por la dama a quien ama y lo somete a sus designios. Resulta notable que Belisa posee una insólita libertad de acción dada su independencia económica sumada al hecho de que carece de guardián del honor, es decir, no cuenta con ninguna figura de autoridad (padre, hermano o deudo alguno) que intervenga en su comportamiento. Ella es la única dueña de su conducta, que en ningún caso está supeditada a mandatos masculinos sino al solo parecer de sus sentimientos. Don Juan se muestra excesivamente confiado (desea visitar a Belisa *“así, la noche paso y entretengo”*, de modo que la concibe como un objeto, y para él la llegada del día es un estorbo), lo cual contrasta con su sumisión final. Él se proclama desengañado y, con absoluto acatamiento, se compromete a obedecer a Belisa en todo; al despedirse, dice sentirse morir. Finalmente, y como ya se ha señalado, Don Juan indica que Belisa es su *dueño*, de modo que ella ocupa el lugar que en el *status quo* debería ser masculino.

De este modo, el caballero que marca una posición jerárquica superior tanto como el galán que acapara el amor de la dama se presentan fuera del plano de la idealización. De hecho, en la obra hay una alusión a la circunstancia de que todos los hombres presentan defectos: Celia le propone a Belisa salir en busca de Don Juan, porque cree que si lo ve bien ya no lo amaré (*“porque de la luna el velo / mirado con atención, / descubre manchas que son / indignas de tanto cielo”*). Esto se relaciona directamente con el tópico Barroco que señala que en la belleza está el atisbo de la fealdad; aquí implicaría que aún en aquellos personajes que deberían representar la supremacía social y emocional hay claros indicios de que la perfección no existe.

En conclusión, en las primeras comedias urbanas de Lope hay personajes masculinos que se comportan en bloque y otros individualizados -aunque su caracterización no se profundice- que representan una escasez de rasgos como compartimentos estancos (en la primera comedia abordada aparecen el caballero animalizado determinado por la violencia y

la manipulación, el galán más elevado y casi idealizado en su proceder, y el viejo que opera netamente de acuerdo con sus emociones; en la segunda comedia tienen lugar otro anciano que da absoluta libertad a su hija, y el galán manipulado por la dama pero también curioso y astuto). En la medida en que existe una progresión en el modelo dramático de Lope, aparece una mayor definición en los caballeros, de modo que desaparece el conjunto que opera como grupo indivisible y se perfilan otros personajes como el guardián del honor, a la vez que se ahonda la preocupación por indicar las pautas de diferenciación intraestamental y se relativizan las virtudes de estos personajes, ahora matizados en una escala de grises, indicio de la creciente complejidad en el entramado teatral.

f. Semiótica teatral: acerca de las particularidades del vestuario y otros elementos de la puesta en escena

Otro de los aspectos a considerar en cuanto a la diferenciación de los tipos sociales a través del modelo dramático de Lope es la incidencia que conlleva en su construcción el plano semiótico de estas comedias. El aspecto visual indicado para sus puestas en escena implica una significación particular presente -aunque con ciertas variaciones- en todos los períodos de producción teatral del dramaturgo. Al respecto, Ruiz Ramón nota que *“como es propio de todo drama en cuanto drama, es decir, en cuanto objeto estético construido, sus significados empiezan en su misma construcción, es decir en el proceso u operación mimética que consiste en la puesta en fábula del tema o de la historia elegida. Entre la ‘historia’ y la ‘fábula’ o acción dramática está esa actividad intencional a la que llamamos dramaturgia. Es ésta la que organiza el sentido de las imágenes que del personaje o del conflicto espacializa el texto dramático”* (RUIZ RAMÓN 1993: 28).

Las imágenes que aparecen en escena (aquí primordialmente dadas por el vestuario y de manera secundaria por los elementos de utilería) se hallan cargados de un significado específico que acompaña a la vez que alimenta el desarrollo de la acción y el desempeño de los personajes. Los elementos móviles de la escena son empleados como *signos*, y mediante ellos se *“da a entender a su auditorio, no muy culto ni leído, pero sí acostumbrado a este tipo de lenguaje visual, dónde, cómo y cuándo sucede una escena de una historia que no admite límites ni en el espacio, ni en la acción, ni en el tiempo”* (DIEZ BORQUE 1988: 47). El público español del siglo XVII tenía la capacidad de interpretar los signos escénicos y lo hacía de modo inmediato dado su uso reiterado en las comedias.

Como se ha referido, entonces, el mayor signo visual que aparece en las comedias urbanas de Lope es el atuendo (y accesorios) que portan los personajes⁵². En lo que respecta

⁵² Aquí se consideran los signos teatrales planteados por Kowzan (1992), quien los organiza de la siguiente manera:

al vestuario, en primer término, es notable que se vincula directamente con la jerarquía social a la que pertenecen los diversos caracteres, sobresaliendo sobre todo aquellos que representan a la nobleza. Así, *“el arreglo femenino -como también el traje masculino- está ligado a la condición social (...) los modelos aristocráticos (...) son privilegio de la minoría ociosa para la que el arreglo personal constituye la preocupación dominante (imitada por las “profesionales” a quienes su oficio obliga a estar siempre a la última moda)”* (DEFORNEAUX 1965: p. 189).

Al respecto, en *Las ferias de Madrid*, Lucrecio denuncia un desdibujamiento de jerarquías sociales en cuanto a su vestuario, pero destaca las diferencias económicas (su apariencia lo identifica como un galán venido a menos); Leandro también es un caballero de menor abolengo, razón por la cual cambia su traje para cortejar a Violante. Luego se reitera la cuestión de las vestiduras como identificación estamental: por ejemplo, esto se da cuando Violante aparece disfrazada de labradora y Leandro sospecha que su jerarquía es superior a su atuendo (*“¿Dónde queréis que se corte / el paño de esa librea?”*).

Esta pauta de diferenciación de jerarquía social a través del vestuario también tiene lugar en las comedias sucesivas. En *La viuda valenciana*, Camilo es respetado por los caballeros dado que reconocen su supremacía social a partir de su apariencia. Y este personaje, al discutir con Celia y mostrarse sumamente preocupado por las convenciones

1. Palabra 2. Tono	Texto Dicho	ACTOR	Signos Auditivos	Tiempo	Signos auditivos (actor)
3. Mímica 4. Gesto 5. Movimiento	Expresión Corporal		Signos Visuales	Espacio y Tiempo	Signos Visuales (actor)
6. Maquillaje 7. Peinado 8. Vestuario	Experiencia externa del actor			Espacio	
9. Accesorios 10. Decorado 11. Iluminación	Características del lugar escénico	EXTERNO AL ACTOR	Signos Auditivos	Espacio y Tiempo	Signos Visuales (Externos al actor)
12. Música 13. Efectos sonoros	Efectos sonoros no articulados			Tiempo	Signos Auditivos (Externos al actor)

sociales, en un texto que informa acerca de la acción, traslada el conflicto a la cuestión del vestuario: él le pide que lo suelte e indica “*me has rasgado la capa*”.

En el segundo período dramático de Lope estas pautas también tienen lugar. *El acero de Madrid* abre su acción en la Iglesia, donde Belisa está bajo la guarda de su tía Teodora, quien se halla vestida de beata⁵³. Más tarde ella niega su atracción hacia Riselo y usa su hábito como estandarte. Asimismo, en el comienzo, hay un indicador de conducta a través de una convención social simbólica que emplea parte del vestuario: la dama deja caer el guante para así tomar contacto con los caballeros. Cabe destacar además que Beltrán, al caracterizarse como médico, refiere a su hábito. Pero más tarde, celoso de Leonor, es descubierto por Prudencio y Octavio vestido de lacayo, de modo que el traje imprime un orden social y descubren su embuste.

En *La discreta enamorada*, el capitán indica su jerarquía vanagloriándose de su pasado y ostentando su traje “*como capitán a lo antiguo*”; de esta manera, también es indicador de su edad. Más tarde Fenisa quiere, como excusa, que el capitán arregle su barba, y él lo hace dada la importancia de las apariencias, y luego la vuelve a cambiar por estar “*muy hecha*”. Por otro lado, el criado sintetiza la opinión general acerca del valor del vestuario como índice e insignia social: “*¿Qué importa ser gentilhombre / si faltan galas? / ¡Cómo dan los vestidos / talle y brío!*”. Esta afirmación también cuestiona, en una lectura entrelíneas, la identidad real de la nobleza, puesto que lleva a cuestionarse si el pertenecer al estrato superior sería entonces sólo una cuestión de apariencias.

Finalmente, en el último período dramático también se hallan este tipo de referencias. En *La moza de cántaro*, el primer dato que se señala de Don Bernardo, como indicador de su jerarquía y como agravante de que sea atacado, es que viste “*de hábito de Santiago*”. Luego su hija expresa su gran indignación y para ello señala su edad y este vestuario: “*a un anciano / con una cruz en el pecho?*”. *Las bazarías de Belisa* también posee indicaciones acerca de la importancia de los atuendos: Finea llega “*sin quitarme el manto*”,

⁵³ Cf. nota al pie 33.

lo cual denota su prisa; el Conde se viste con gabán, capa y espada para salir al choque; Belisa le pide detalles a la criada acerca de las vestiduras de Don Juan y los discuten, hasta su bigotera, y de sus preguntas inquisitivas se extrae que el guardarropas es reflejo del prestigio social; lo mismo ocurre al preguntar por sus aposentos.

En torno a la cuestión del vestuario como signo escénico, dentro del conjunto de los personajes nobles, se destacan abiertamente las damas dado el ornamento de sus atuendos. *“En las comedias habituales de enredo era el lujo de los vestidos de las actrices (...) uno de los factores más importantes en la atracción y placer visual. (...) La espectacularidad, habida cuenta de la pobreza del decorado, estaba confiada, en gran medida, al vestido”* (DIEZ BORQUE 1988: 49). Las indicaciones -mediante el texto informado mayoritariamente- acerca de la gala de los trajes de las mujeres cobra un grado de profundización hacia el cierre de la producción dramática de Lope, lo cual es consecuente, sumado a las observaciones sobre los trajes que se efectuarán a continuación, con el planteo de García Santo Tomás, quien afirma que *“El tipo de ropa será fundamental, a la larga, en el diseño de la trama”* (2004: 51). Así, en *La discreta enamorada*, Lucindo pide que la dama coja *“joyas y vestidos”* como índice estamental; el vestuario se constituye como un marcador de la mujer noble que ellas reconocen: Belisa ordena *“respetad esas tocas...”*, lo que Doristeo equipara con *“...esa presencia noble”*. En *La moza de cántaro*, esta caracterización fingida de la dama como miembro del estado llano, contrasta abiertamente con el desenlace, en el que aparece *“de madrina y muy bizarra”*. En ese momento el Conde reconoce que ella es *“mujer principal”* y se deja llevar por esta apariencia nueva, intentando justificar su rechazo previo hacia ella (*“que, a no conocerla yo / y saber sus bajas prendas / hiciera un alto conceto / de su gallarda presencia”*). Doña Ana entonces reconoce la importancia de las vestiduras (*“cuánto las galas importan, / cuánto adorna la riqueza”*) y Don Juan plantea la problemática de la correspondencia entre la apariencia y la identidad: *“Si en esta mujer / no está oculta la nobleza, / la calidad y la sangre / que por lo exterior se muestra / ¿qué es lo que quiso, mi causa, / hacer la Naturaleza, / pues pudiendo en un cristal / guarnecida de oro y piedras, /*

puso en un vaso de barro / alma tan ilustre y bella?". En suma a ello, en momentos previos de la comedia, el Conde cuestiona las tocas pequeñas de Doña Ana y el criado es quien explica *"Porque las largas son ya / para señoras y dueñas / y las cortas en la corte / no se traen sin ocasión"*, de modo que efectúa una lectura profunda de los indicadores visuales de vestuario. Más tarde, también el criado retrata el vestuario de esta dama, quien aparece *"en hábito galán"*, de manera que es el miembro del estado llano el que decodifica el valor particular que cobran los atuendos femeninos.

Estas marcas se reiteran además en la última comedia fechada de Lope; Belisa es el arquetipo de la mujer frívola, y su bizarría reside, sobre todo, en su vestuario (y extensivamente, en su imagen global). Aun cuando ingresa a escena vestida de luto, hay una estilización y refinamiento de este traje puesto que se trata de un *"luto galán"*: sigue las normas de la moda y ostenta valiosos adornos, como guantes de seda y flores en el cabello. Se describe con detalle su indumentaria al inaugurar la acción (galas que desprecia el Conde dado que dice ver su alma) y al comenzar el segundo acto se destaca que lleva un nuevo vestido. Esto se refuerza con la solicitud de Juan acerca de que Belisa luzca la joya que le ofreció en la verbena de San Marcos, dejando en evidencia la importancia social que conllevaban los hechos de mostrar y de mostrarse. La descripción de los atuendos de estos personajes nobles, así, es consecuente con el hecho de que el vestuario era un elemento esencial en la Corte, donde primaban los *placeres visuales* (en una noción cercana al *voyeurismo* que ha planteado la crítica actual, cf. las referencias efectuadas por García Santo Tomás 2004). Del mismo modo, los accesorios juegan un papel crucial: Belisa ostenta detalles en su atuendo que funcionan como marcas de coquetería y femineidad, pero que también la identifican con el grupo social más pudiente; por ello, buscará detalles del mismo tenor en el aspecto de su galán (cuando quiere saber acerca de Don Juan, manifiesta mucho interés en su peinado, ornamentos y bigotera, dado que eran los signos de distinción del galán urbano, que respondía a la última moda en una sociedad en la que aquello considerado en boga se modificaba a gran velocidad).

Además cobra un valor semiótico específico el color de los atuendos, lo cual también se profundiza en lo que respecta a las damas. Se debe considerar que *“El color de un vestido, constituye, ante todo, un elemento visual del cuadro escénico, pero se inscribe también en una simbólica decodificada de los colores, forma parte del vestuario de un personaje y remite, por ello, al rango social del mismo o a su funcionamiento dramático”* (UBERSFELD 1998: 25). Los hombres jóvenes que conforman un bloque en *Las ferias de Madrid* abren el acto segundo con indumentarias de noche según la didascalia, código que los espectadores identificaban de inmediato, y que también aparece en *Las bazarías de Belisa* (al abrir el acto tercero, se indica que el Conde y Fernando llevan *“hábito de noche”*). Por otra parte, en *El acero de Madrid*, las didascalias señalan que Lisardo, Riselo y Beltrán aparecen *“con capas de color, bizarros”*, y en la escena siguiente del Acto I, indican que ellos entran a escena *“en zapatillas, con sombreros de plumas y las ropas levantadas, al uso de Madrid. Teodora, Belisa y Leonor, en chinelillas con listones”*, lo cual refuerza el pretendido carácter costumbrista de estas piezas más allá de la referida *inverosimilitud ingeniosa* (ARELLANO 1999: 8). Más tarde se reitera el hecho de que los galanes en bloque aparezcan con capas coloridas. Es notable que si el color identifica a los caballeros que conforman un colectivo en las comedias urbanas iniciales, también marcará las divergencias entre los personajes que más se profundizan en las obras de los últimos períodos: las damas. Así, en *Las bazarías de Belisa*, a través del texto informado, sabemos que Lucinda y Belisa se diferencian y marcan su oposición a través de sus atuendos: en el cierre del primer acto, la primera de ellas lleva un sombrero negro, y la segunda, uno blanco, en el cénit de su contrapunto personal que se agudizará hasta el desenlace mismo de la comedia. Pero lo que resulta aún más relevante es que los colores funcionan como marcas de contraste entre dos facetas de la misma protagonista: la Belisa que aparece deslumbrante con un vestido de diversos tonos en el Soto (la didascalia anuncia: *“con la mayor gala de color que pueda, manto y sombrero de plumas”*), ya abierta a sus nuevas emociones, se opone a aquella que se mostraba conflictuada y vestía luto, puertas adentro, en su aparición inmediata anterior en escena.

Asimismo, dentro del conjunto de los personajes femeninos, hay un motivo que se reitera y que depende en forma directa del vestuario: se trata de “la tapada”. Dicho motivo tenía que ver con la utilización de un manto para ocultar la mayor parte del rostro y del cuerpo de las damas, como forma de preservar su pudor al salir a la vía pública. Alva V. Ebersole, al estudiar los arquetipos en las comedias áureas, indica acerca de las *tapadas*: “*las complicaciones que surgen a través de las comedias de Capa y espada se deben, en la mayoría de los casos, a esta figura. Cualquiera mujer, tapada, podía circular libremente por las calles de Madrid. Por tradición, nadie las reconocía, aunque se conjeturaba, a veces, sobre su identidad. Los galanes se enamoraban de ellas, sin verles más que un ojo; lo demás era fantasía*” (EBERSOLE 1988: 9). Este uso tuvo bastante repercusión en la época, al punto que todo el vestuario femenino terminó siendo excesivo (así como sus afeites), de modo que se intentaron prohibir (vanamente) los escotes y el guardainfante. Lo mismo ocurrió con el manto utilizado para cubrirse, dando lugar a la práctica del *tapado* (DEFORNEAUX 1965: p. 191): instrumento de seducción y coquetería, dio rienda suelta a la audacia femenina, al cubrir a la mujer prácticamente por completo y así abrir el juego sobre su identidad. Esta práctica es plasmada en varias de las comedias abordadas: en *Las ferias de Madrid*, Eufrosia se oculta ante su marido, que no le permitió salir y que intenta seducirla pensando que es una desconocida, mediante la técnica del *tapado*; a partir de allí se abre un juego de disfraces y cortejos entre diversos personajes en medio de las ferias. Por otro lado, en *La discreta enamorada*, se indica que abren la acción madre e hija, tapadas, y también de este modo llega a la cárcel Doña María, protagonista de *La moza de cántaro*, a atacar al ofensor de su padre, y por su apariencia -a medias- deducen “*que es persona principal*”. Cabe destacar que, en las comedias urbanas, este empleo particular del vestuario va más allá de una simple práctica social, puesto que en muchos casos opera como un disparador o como un soporte del engaño urdido por las damas y, por lo tanto, cobra una incidencia directa en el enredo. Asimismo, este motivo se relaciona, evidentemente, con el referido tópico áureo que señala el contraste entre las apariencias y la realidad. En palabras de García Santo

Tomás, *"No sólo la máscara -y la mascarada, objeto de tanta polémica y prohibiciones- sino también el manto, el guante e incluso el mismo maquillaje se tornan en rentables motivos literarios en cuanto informan sobre el carácter mutable del cortesano barroco y, por extensión, de la inestable percepción de la realidad que domina durante esta época"* (2004: 35).

Finalmente, en lo que atañe al vestuario como signo escénico, resta mencionar un recurso harto repetido en las obras de Lope y que también se constituye como vertebrador del enredo y, por lo tanto, de la acción. Se debe tener en cuenta que *"entre los recursos cómicos surgidos de las actitudes o gestos debemos considerar el papel del disfraz, usado por Lope en cualquier tipo de comedia. (...) el disfraz es una máscara que inmoviliza, mecaniza la vivacidad de la expresión, de ahí su valor cómico"* (GALLETI 1963: 115). A medida que se avanza en el modelo dramático de Lope, el disfraz se constituye progresivamente como eje de los embustes centrales de las obras, aunque hay alusión a este uso desde las comedias iniciales. Así, en la noche, los caballeros jóvenes de *Las ferias de Madrid* aparecen disfrazados como medio de diversión y hasta para hacer travesuras, con máscaras de alteridades sociales (indio, moro, pastor, botarga), aunque ello no incide en los cortejos centrales ni en el desenlace de la acción. *El acero de Madrid* plantea el tópico del disfraz del sexo opuesto: Beltrán cita una historia popular para vengarse, en la que se involucra el disfraz de mujer; y Salucio y Florencio, para descubrir la verdad, se caracterizan de esta manera. En *La discreta enamorada*, al disfrazarse el criado de mujer, sintetiza en su apariencia el ideal femenino: *"belleza", "hermosa gentileza", "en la corte fama"*; además, la cortesana Gerarda, se disfraza de hombre para averiguar la verdad. Este tópico es retomado a la inversa en la última comedia del corpus propuesto, en la que se indica la bravura de la dama dado que osa no sólo aparecer vestida como caballero junto a su criada sino que también actúa como si lo fuera, y luego se emboza para que su galán no la reconozca (cuando Belisa y Finea se caracterizan así, se indica a través de una didascalia que su

aparición es “de hombre, con sombrero de plumas y ferreruelos con oro, y dos pistolas”⁵⁴. Este nuevo atuendo cuadra a la perfección con el rol activo y aún varonil que, más allá de su femineidad, Belisa desempeña a lo largo de toda la comedia. Al respecto de la caracterización con atavíos del género opuesto, resulta relevante que “*Tanto en un caso como en otro lo que sobresale de estos disfraces de carácter sexual es la equivocidad de situaciones, que produce una atmósfera de ambigüedad y de azar, muy propia de las comedias de enredo*” (HUERTA CALVO 2002: 109), de manera que el disfraz del sexo contrario se convierte gradualmente en un pilar fundamental de la acción escénica y del entramado de estas obras.

En lo que atañe al tópico del disfraz, cabe destacar su uso como un medio de ocultamiento de la verdadera identidad que nunca es total puesto que la esencia de los personajes (sobre todo si se hallan caracterizados como pertenecientes a otro estrato) acaba por aflorar. Así ocurre con Beltrán, el criado de *El acero de Madrid*, quien al disfrazarse de médico deja traslucir mediante diversos guiños que generan comicidad que no posee el bagaje necesario para tal rol. A la inversa, esto sucede en *La moza de cántaro*, donde, en contraste con la identidad noble de la dama que se plasma en sus vestiduras al comienzo y al final de la comedia, cuando llega a Adamuz disfrazada de pobre y un indiano pregunta por la calidad de la recién llegada, el mesonero señala: “*todo de poco valor (...) / afable, menos aquel arcabuz*”, de manera que su apariencia es consecuente con el personaje que encarna y el arma indica su carácter combativo. Pero en todo momento hay indicadores a través de su discurso y actitudes de que pertenece a la nobleza, por lo cual, al actuar como criada, Juana indica que haría falta “*otro traje*” y Doña María sería competencia de cualquier dama. Es notable, para concluir, que este hecho de no ser por completo aquello de lo que se está disfrazado, habilita conductas que luego pueden ser justificadas dado el manto de la caracterización ajena (un ejemplo de ello lo constituye Hernando, de *La discreta enamorada*,

⁵⁴ Sobre este tema, cf. el interesante estudio en el que Teresa Kirschner discierne en torno de las acotaciones explícitas e implícitas que aluden al disfraz en *Las bizarrías de Belisa* (1997).

que, al estar disfrazado, se permite jurar en falso en nombre de Dios, pero no sería en vano puesto que el disfraz indica el carácter lúdico de la secuencia y por lo tanto de sus palabras. En suma, actúa respaldado y en conjunto con su amor, puesto que criado y señor intercambian sombreros y capas para engañar a la madre de la doncella). Si, tal como lo nota Javier Huerta Calvo (2002: 108-109), en el Siglo de Oro, son tres los tipos básicos más frecuentes de disfraz, todos ellos recorren las comedias urbanas de Lope. En estas obras se ha observado el uso del *disfraz social* (el que afecta los cambios de estamento), del *disfraz sexual* (mujeres caracterizadas como hombres y varones que simulan ser damas), y del *disfraz lúdico* (que contribuye a resolver el enredo o una burla), en una progresión gradual que lo hace parte intrínseca a la acción dramática.

Hasta aquí se ha profundizado el tema del vestuario dado que es predominante en este teatro escenográficamente despojado. *“Las comedias ni se oyen sin ojos ni se ven sin oídos. Las acciones hablan gran parte, y si no se oyen las palabras son las acciones mudas”* (DIEZ BORQUE 1988: 37). Lope consideraba esta premisa a tal punto que desestimaba el aparato escenográfico, puesto que supliría aquello que el autor dramático sería incapaz de poner en palabras (DIEZ BORQUE 1988: 45). Sin embargo, en ciertas comedias figuran elementos escénicos y los mismos conllevan un valor semiótico específico⁵⁵.

En la primera obra propuesta, aparece un objeto en escena que cobra gran valor semiótico: se trata de una silla que se indica está en la casa de Eufrosia, y que cobra diversa significancia. Leandro acepta sentarse en ella luego de estar de rodillas en nombre del Amor que siente por Violante, que según él supera a los reyes, en un reposicionamiento en su eje tras el desequilibrio que le producen sus emociones. Por su parte, Patricio, el marido agresivo que se sospecha engañado, dice sentirse incómodo en cualquier silla dado que *“del corazón es la falta”*, en clara alusión a la deshonra que nunca le permite cobrar un equilibrio,

⁵⁵ Cabe destacar que este empleo escaso del aparato escenográfico se remite al caso de las comedias de capa y espada; en otro tipo de obras el mismo es mucho más vasto y elaborado, tal como ocurre en las comedias mitológicas.

hasta su muerte al finalizar la comedia. De este modo, la silla es un símbolo⁵⁶ que anticipa el desenlace, y que también refuerza el conflicto puesto que más tarde Leandro no llega a sentarse puesto que Patricio irrumpe en la casa.

Este será, sin embargo, el único elemento físico que puede denominarse como constitutivo de la escenografía. En el resto de las comedias no aparecerán este tipo de objetos, aunque sí accesorios que portan los personajes cargados de significado. En *La viuda valenciana*, Leonarda sólo se preocupa por mantener el honor basado en la opinión (FERNÁNDEZ 1986: 823 y ss.) y ello se traduce en el aspecto semiótico de la obra. Cuando solicita a su criada el retrato de un caballero, lo hace bajo el pretexto de que se trata de una obra de arte. La criada, ostensiblemente, le alcanza en su lugar un espejo, que *“simboliza el conocimiento interior, la contemplación de la verdadera imagen de uno mismo”* (FERNÁNDEZ 1986: 823). Por ello Leonarda lo rechaza, puesto que la vida virtuosa que proclama vivir es solo una impostación social, dado que sus deseos -que finalmente concreta- van por un camino bien distinto. Otro elemento que cobra gran simbolismo en la obra es la máscara con la que Leonarda oculta su rostro ante Camilo; este objeto es índice del ocultamiento de sus verdaderas intenciones y deseos, y se relaciona además con las transformaciones que se suceden en el interior de un individuo. La luz simboliza la verdad y la razón, vedadas a Camilo por Leonarda, aunque él luego la arroja sobre ella: de este modo, sus verdaderos deseos quedan expuestos. Camilo, en su relato a Leonarda sin reconocerla (Acto Segundo), valoriza la luz que no tiene, y ella lo nota: *“Mucho la luz estimáis / para no ser ciego”*. Hay un juego de contrastes: Leonarda manifiesta *“Tengo aquesta sombra en casa”* en alusión a su tío Lucencio; en oposición a Camilo que solicita luz y la lleva. Este caballero pugna constantemente por obtener la facultad de la observación, dado que la misma es propia de su estamento⁵⁷ y, sin embargo, *“la vista, el menos corporal de todos los sentidos, le está*

⁵⁶ Sobre las disquisiciones del signo escénico en sus variantes de ícono, índice y símbolo, se siguen los postulados insoslayables de DE TORO (1992).

⁵⁷ Al respecto, Fernández cita a Ernesto Sábato: *“¿Cuál es el sentido menos corporal, más ‘intelectual’? La vista. Es el sentido menos carnal, el más limpio, actúa a distancia, no necesita tocar*

vedada” (FERNÁNDEZ 1986: 825), de modo que le es vedada también la parte racional de la relación amorosa, dado que la vista implica el conocimiento (FERNÁNDEZ 1986: 827). Camilo insiste visceralmente en el hecho de poder tener visión en la relación su amada, y menosprecia a su criado cuando él le recuerda la importancia de otros sentidos en el juego erótico, como el tacto o el olfato, replicando: “¿Qué me importan a mí olores? / Los ojos hacen gozar”. Esta ambición en torno al deseo, planteada casi como una necesidad -y no privativa del personaje masculino, dado que es consecuente a su vez con el deseo de Leonarda de tomar contacto con su amado- forma parte de un aire de sensualidad que se respira en toda la comedia, aunque sin rozar jamás la procacidad. Tal como lo plantea Joan Oleza, es “un festival ofrecido a los sentidos tanto como a la imaginación de los espectadores”, pero con un “erotismo oblicuo”, esto es, indirecto, sugerente, sutil⁵⁸.

Esta cuestión de lo visual se reiterará, aunque en menor medida, en *La discreta enamorada*, donde se señala que Lucindo no ve por celos y que Fenisa sólo desea ser vista por él; y aparecerá como una constante en el resto de las comedias, a través de la valoración contundente que se le otorga al hecho de ver y ser visto en sociedad. Este factor -y su uso y abuso por parte de los diferentes personajes-, paulatinamente, le resta su carácter de pureza a este juego sensorial a partir de la visión. Al respecto, García Santo Tomás nota que “Este marcado carácter visual que adquiere un hábito de repetición se subraya desde su faceta más voyeurística, igualando la visión y la sensación de placer en un proceso simultáneo que cuestiona la calidad «noble» de este sentido y lo conecta más bien con su faceta más sensual, menos intelectual...” (2004: 19).

En *El acero de Madrid*, durante el juego de celos entre Riselo y Marcela en el que ninguno cede, la discusión deviene en disputa y él saca una daga en escena, índice (a modo de sinécdoque) de su grado de agresión y de su incapacidad de disputar con palabras. Esto

la realidad, se vale de la luz como instrumento, lo más próximo que en el mundo físico hay al espíritu puro” (extraído de SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Aguilar, 1971, p. 191; y referido por FERNÁNDEZ 1986: 825).

⁵⁸ Cf. OLEZA 1990: 206; esta perspectiva y el concepto de “erotismo oblicuo” es retomado por FERRER 2001: 48.

también se da en *Las bizarrías de Belisa*, donde la dama muestra toda su osadía, como ya se ha mencionado, caracterizándose como galán y portando una pistola que indica su bravura.

En esta última comedia, además se hace alusión a un elemento extraescénico que, pese a no aparecer representado, también implica una codificación particular: se trata de los coches. En la sociedad de la época, *“a pesar de su precio elevado, el coche substituye cada vez más a la litera y a la silla de manos como vehículo de las personas de calidad para sus desplazamientos en la ciudad”*. Como marca de ostentación, y tal como ocurre con otros signos sociales, los nobles hacen abuso de este elemento al punto que *“la circulación se torna difícil en la Calle Mayor de Madrid, y largos “embotellamientos” inmovilizan los coches que se dirigen al caer la tarde hacia el Prado”* (DEFORNEAUX 1965: p. 194). Y nuevamente por este abuso es prohibido -también vanamente-, por tratarse además de un lugar considerado amoral al cerrarse sus cortinas. El coche supera su concepción básica de medio de transporte; opera como un signo de distinción pero también pasa a ser lugar idóneo para el encuentro entre los amantes y para confesiones entre desconocidos⁵⁹. En *Las bizarrías de Belisa*, se deja en evidencia esta importancia de los carruajes. Desde el comienzo, el coche es descrito a través de una conceptualización mitológica y legendaria (*“Fui Faetonte (...) / me pongo de Rodamonte / a su lado”*), lo cual denota el caudal metafórico que a partir de aquí conllevará este elemento. Belisa allí viaja por el paseo del Prado hasta la Fuente Castellana, y entonces el carruaje se torna un espacio privado y móvil en donde los amantes develan su identidad y además generan un intercambio a modo de alianza. El coche adquiere diferentes connotaciones conforme avanza la acción; deviene una extensión del espacio doméstico dado que es un signo de capital social que se exhibe en la entrada de las casas casi a modo de heráldica. Su importancia es tal que Belisa distingue el tipo de vehículo, índice de su posición social, para marcar su majestuosidad, cuando Lucinda equivoca los términos: *“No es carroza, sino coche”*. Del mismo modo, para Lucinda tiene gran valor el hecho de poder

⁵⁹ En relación con este aspecto, véase el interesante análisis que efectúa García Santo Tomás en su introducción a la obra (2004).

andar en la carroza del Conde, al punto que lo toma como venganza de la burla de la que fuera víctima en el Soto unos días antes. Al cierre del tercer acto, Finea refiere al vehículo en el que llega esta dama a su supuesta boda como una notable marca de distinción (para la cual nuevamente remite a los usos metafóricos), indicando que es *“Una galera de tierra, / con clavos de oro por jarcias, / cortinas por altas velas, / de tela riza de nácar, / y por remos que le mueven / cuatro cisnes de Alemania”*, de modo que este elemento refuerza el lujo extremo que pretende ostentar la dama. En definitiva, *Las bizzarrías de Belisa* ofrece un panorama de la importancia, características y significado social de un artefacto que ni siquiera aparece en escena; al respecto, García Santo Tomás señala *“la gran fecundidad de este elemento en el diseño de la trama como portador de infinitas posibilidades y de nuevos espacios. Ausente como elemento escénico, el coche acaba estando tan presente como cualquier otro objeto de la cultura material del Madrid barroco”* (2004: 49).

Finalmente, hay otros objetos mencionados que inciden en la representación y que tienen que ver con la proxemia⁶⁰ en escena. Es notable que el movimiento físico de los personajes por los distintos espacios habla directamente acerca de su caracterización en las comedias, sobre todo en las más tempranas. En *Las ferias de Madrid*, abren la acción, como “montadores de escena”, dos buhoneros que descubren las tiendas, determinando la importancia de tal espacio por el que circularán los personajes y donde se gestarán y desarrollarán los enredos⁶¹. En dicha comedia, se aclara que Leandro entró a casa de Violante por la puerta principal y exclama *“salí por falsa puerta”* cuando se ve asediado por

⁶⁰ “La Proxemia fue definida por su creador, el antropólogo Edward T. Hall, como “el estudio sobre cómo el hombre, inconscientemente, estructura los microespacios” o, también, “el estudio de la percepción y el uso que el hombre hace del espacio” (Hall, Edgard T. “Proxemics” en *Current Anthropology*, University of Chicago Press, Vol. 9, nº 2, 1968, p. 83). En un sentido más amplio, puede definirse a la Proxemia como la Semiótica del Espacio, lo que a nuestro modo de ver le da una dimensión mucho mayor pues cubre todos los niveles posibles del espacio (...); es, por tanto, la posición espacial un dispositivo que cumple un papel semiótico específico en el teatro” (CARRASQUERO GONZÁLEZ y FINOL 2007)

⁶¹ Los dos vendedores *montan la escena* en el sentido de que muestran e indican el espacio en el que transcurrirá la acción, sitio de tal importancia que da título a la obra, y no sólo lo ubican sino que interactúan con el mismo, lo presentan a los espectadores y dan lugar a la circulación de los personajes nobles (los primeros versos son en los que Guillermo cuestiona: *“¿Que en esa acera pusiste / tu aparato y tienda, Pierres?”*).

Patricio y teme por su vida; este tópico se reitera en *La viuda valenciana*, donde hay una referencia a que la casa tiene múltiples puertas (*“siendo esta casa como un templo de Tebas / que se ilustraba de cien puertas grandes”*) y ello es crucial para el enredo. Por último, Marcela, la mujer que representa la mayor fortaleza e ímpetu en *El acero de Madrid*, hace su aparición en lo alto de la escena, como un indicador de su valor por encima de los demás personajes.

En conclusión, y tras perseguir el objetivo de *“interpretar el lenguaje escénico como estructura significativa”* (DÍEZ BORQUE 1988: 223), es posible afirmar que el uso del vestuario como un signo inherente a la escena en particular y a la pieza teatral en general, es constante en las comedias urbanas de Lope, aunque con ciertas modificaciones a través de su modelo dramático. Las referencias a la diferenciación de jerarquías sociales a través del vestuario disminuyen a medida que progresa el modelo, posiblemente debido a una pluralidad de causas entre las que se cuentan un conocimiento de las compañías y de los receptores acerca de cómo debía ser el vestuario, el hecho de delegar en manos del director las elecciones de este tipo (FERRER 2004), y un prestigio creciente del dramaturgo que claramente implicaba una mayor cantidad de recursos en las puestas en escena de sus obras que no tenían por qué ser aclarados a nivel textual. También en un comienzo, el bloque de personajes masculinos se ve unificado por el color de sus prendas, de modo que desde la visualidad se reforzaba su carácter lúdico y grupal. El empleo de objetos en escena y el valor de la proxemia se reservan para las obras más tempranas, quizá por el motivo que luego el texto cobra tal riqueza que no es necesaria la connotación de los elementos visuales o de los movimientos.

Las indicaciones que sí son crecientes en la progresión de sus comedias son las que tienen que ver con el ornamento y la espectacularidad del vestuario femenino, lo cual acompaña el mayor nivel de profundización que van adquiriendo estos personajes. Esta profusión de elementos relacionados con la gala, además, tiene que ver con la pluralidad del espacio barroco, que da lugar a que confluyan numerosos elementos del ámbito cortesano

en escena, con un cuidado por el detalle particularmente en cuanto a prendas de vestir y accesorios (GARCÍA SANTO TOMÁS 2004: 34). En escena, y profundizándose en las obras del período Lope post-Lope, aparece todo un catálogo de bienes de consumo, cargados de ostentación pero también de significado. También se produce una mención de los elementos hogareños que se constituyen como signos externos y que determinan el capital cultural y socio-económico de quien los posee. Tal como lo plantea García Santo Tomás, *“las comedias van adueñándose de una creciente sofisticación ambiental; los usos de la ropa, el maquillaje, el coche o la bebida se convierten en marcas de distinción obligadas en una sociedad que así parece exigir las”* (GARCÍA SANTO TOMÁS 2004: 17)

Asimismo, el disfraz, si bien está presente como recurso desde las comedias urbanas iniciales, se convierte progresivamente en eje del enredo. De este modo, la semiótica teatral da lugar a una percepción sobre estas obras que también acompaña la concepción de un modelo dramático en evolución, desde una pluralidad de recursos que se pretendió abordar teniendo en cuenta que *“entender nuestro teatro clásico exige un esfuerzo para captar los parámetros de la percepción polifónica que toda representación implica”* (DIEZ BORQUE 1988: 51). Los signos escénicos abren un abanico signifiante, vinculado intrínsecamente con el caudal interpretativo de los espectadores de la época y nutrido por la perspectiva que ofrecen los estudios actuales.

g. *Acerca de los lugares donde transcurre la acción y los títulos de las obras*

Resulta notable que en el corpus de comedias seleccionadas se reiteran en varias oportunidades las locaciones en las que la acción toma lugar, al tiempo que las mismas, sumadas a otros rasgos de similar tenor y también repetidos, aparecen asimismo en los títulos de las comedias. En cuanto al primer aspecto, Weber de Kurlat indica que una de las características primordiales de la comedia de capa y espada es “*su condición de coincidencia entre la acción y la época en que vive y escribe el autor*” (WEBER DE KURLAT 1976 [I]: 117). Por lo tanto, en estas obras urbanas, Lope referirá una serie de elementos inherentes a la España del XVII, elementos que el dramaturgo conocía acabadamente y que en muchos casos se desprenden de los propios lugares que selecciona para ubicar la sucesión de acciones. Para ahondar esta cuestión, se debe tener presente que, siguiendo a la mencionada investigadora, “*en la creación artística de Lope es elemento fundamental que la acción de una comedia transcurra en España y en el presente, y adquiere un valor significativo y morfológico secundario el que la acción corresponda preferentemente a las grandes ciudades que el poeta conocía muy bien -Madrid, Sevilla, Valencia, Toledo- o a ciudades pequeñas o pueblos: Manzanares, Illescas, Getafe, etc.*” (WEBER DE KURLAT 1977: 870). Con excepción de *La viuda valenciana*, el resto de las comedias del corpus propuesto sitúan su enredo exclusiva o alternadamente en la capital española. En la primera de ellas se alude a Madrid ya desde el título, y de igual modo ocurre en *El acero de Madrid*, donde además se mencionan diversos lugares puntuales de la capital (Atocha, el Prado, el Soto)⁶². *La discreta enamorada*, cuya acción también se ubica exclusivamente en la capital, pone sobre el tapete

⁶² Stefano Arata, en su introducción a *El acero de Madrid*, propone un interesante análisis acerca de la ambientación madrileña en esta comedia, efectuado a partir de un documento iconográfico: un cuadro anónimo de la escuela de dicha ciudad del primer cuarto del siglo XVII. El investigador plantea que en dicha obra se representa el lugar exacto donde tiene lugar una parte importante de la acción de esta pieza teatral, a partir del momento en que, en el primer acto, Belisa y Teodora bajan por la carrera de San Jerónimo; y también señala una vinculación topográfica de la comedia con el aposento desde el cual el Duque de Lerma contemplaba espectáculos y torneos. Además, al referirse a la alusión de los lugares, en general y a la iglesia de San Sebastián en particular, analiza el sincretismo entre las fiestas paganas y cristianas en el mes de mayo y el modo en que aparecen en el texto, en una ambivalencia de términos religiosos y amorosos. Para esta valiosa perspectiva, cf. ARATA 2000: 27 y ss.

la cuestión del valor reiterado de la discreción y de “*ser nacido en Madrid*”. A diferencia de estas tres obras, en *La moza de cántaro* se alternan otras ciudades con la Villa y Corte, aunque la relevancia de esta última (la acción se sitúa por momentos en sus calles y en la casa de una dama adinerada) queda en evidencia dado que allí se destraba el enredo y se da lugar al cierre de la obra. Por último, *Las bizarrías de Belisa* nuevamente se desarrolla puramente en el ámbito madrileño, y en esta pieza se observa una mayor profusión de detalles de los lugares característicos de la capital española: Celia dice que vieron a Belisa vestida de luto en la Calle Mayor; la protagonista relata una anécdota que se da en circunstancias en las que iba con Finea por el Prado (Fuente Castellana) al atardecer, y luego menciona que ya no va al Prado ni al Soto; Finea indica respecto del Amor: “*hoy quiere que coger puedas, / en el Soto de Madrid, / los azahares de Valencia*”; el Conde indica en relación a la conducta de la dama: “*bizarrías en la Villa / y desdenes en el Prado*”; y Tello efectúa un retrato de la hipocresía social en el Manzanares. De aquí es posible inferir que los lugares de Madrid cobran vida, sobre todo, en el período dramático Lope post-Lope; en su prólogo a la edición de la obra, el investigador García Santo Tomás propone al respecto que “*Las Bizarrías de Belisa es todo un catálogo de recorridos urbanos, de intercambios y transacciones cada vez más audaces y originales*” (2004: 44).

A través de estas comedias de capa y espada, se deja traslucir el valor que Madrid y sus atractivos conllevaban para toda la sociedad de la época. “*Sólo Madrid es Corte*” era un dicho popular muy difundido a comienzos del siglo XVII (DEFORNEAUX 1965: 55 y ss.), esto denota el orgullo de los madrileños de vivir en el corazón de la monarquía española, al punto de que existe registro de que guardaron luto durante los años en que Corte y gobierno fueron trasladados a Valladolid, desde 1602 hasta 1606. Madrid era la Corte en la doble acepción de este concepto: como corte principesca y como capital política, y sus habitantes (Lope incluido) la concebían con un valor único dado que la presencia cortesana modificó toda su existencia. La Corte en Madrid cambió el aspecto y la vida social en la ciudad: hubo un crecimiento demográfico y de viviendas, al punto que estalló la vieja muralla medieval

(DEFOURNEAUX 1965: 72 y ss.). De este modo, *“El Madrid del siglo XVII debe (...) los rasgos esenciales de su fisonomía a la decisión que tomó en 1561 Felipe II de trasladar allí los organismos del gobierno real”, y “toda la existencia de la ciudad está estrechamente asociada a la presencia del rey y de su corte; (...) la Corte y la Villa se compenetran, viven la una en la otra, la una por la otra”* (DEFOURNEAUX 1965: 56).

Como se ha dicho antes, *El acero de Madrid y Las bazarías de Belisa* plantean un recorrido específico por las calles madrileñas y las hacen parte intrínseca a la acción. Los sitios por los que circulan los personajes poseían un valor específico dado su esplendor a comienzos del XVII. La Calle Mayor de Madrid, desde el Alcázar Real hasta la Puerta del Sol, era un paseo en el que se recorrían conventos, iglesias, jardines y residencias aristocráticas⁶³. Llegaba hasta cercanías del Prado, *“arreglado en el siglo XVII como paseo público y adornado por numerosas fuentes”* (DEFOURNEAUX 1965: 75). Belisa luce luto por primera vez en esta calle, para mostrarse ante la sociedad con un vestido que pretende simbolizar su nuevo estado emocional. Dama y criada pasean en el Prado y se ausentan al estar sumidas en la tristeza; es que ellas son caracterizadas como parte de toda una estructura social que verdaderamente respondía a este espacio.

“Más alejado del centro, el Prado, plantado de álamos y refrescado por sus fuentes, es frecuentado, durante las hermosas tardes del estío, y hasta muy tarde en la noche, por la sociedad elegante. Las damas se pasean en coche; los hombres, montados en hermosos caballos. Es cosa admitida que si las mujeres no van acompañadas de su caballero sirviente, cualquier otro caballero puede entablar conversación con ella, manteniéndose junto a la portezuela de su coche. Las intrigas se anudan fácilmente, a favor de la oscuridad y del incógnito que asegura a las mujeres el manto que oculta casi por completo su rostro, y que ellas no levantan sino a sabiendas” (DEFOURNEAUX 1965: 75).

⁶³ También a este circuito corresponde la Plaza Mayor de Madrid, remodelada a partir de 1580 por encargo de Felipe II y finalizadas sus obras desde 1617 a 1619 por mandato de Felipe III, albergaba en su centro todo tipo de espectáculos y fiestas (corridas, torneos, autos de fe) y desde los balcones de hierro asistían el rey, sus cortesanos y demás autoridades.

En suma a este sitio característico de Madrid, también se alude al Río Manzanares, donde Tello refiere que nadie es lo que parece ser. *“Del otro lado de la ciudad, las orillas del Manzanares ofrecen otros paseos campestres a los aficionados de la frescura (...). A veces lleva agua, y mujeres de Madrid van a bañarse en él sin el menor velo, con gran escándalo (...). Es además el lugar de cita de las criadas que allí lavan la ropa (...), contándose al oído los secretos de familia, y los chismes de las casas nobles o burguesas donde están empleadas”* (DEFOURNEAUX 1965: 85-86). De este modo, se evidencia que la ciudad es generosa materia para estas comedias, puesto que en ellas no sólo se alude a los diferentes espacios sino que estos se hacen parte intrínseca de la acción dramática, la nutren y generan potencialmente un *feedback* inigualable con los espectadores de la época que en su cotidianeidad recorrían dichos ámbitos⁶⁴. El tratamiento y abordaje de los lugares -especialmente los correspondientes a la capital española- se profundiza y cobra un cariz más significativo para con el enredo en las obras más tardías de Lope, por lo que es posible señalar que se produce una evolución física del paisaje urbano.

Por otro lado, *La viuda valenciana*, pese a situar su acción en una nueva ciudad, también hace referencia a Madrid (el caballero Rosano de allí proviene, y se señala que separan a las ciudades cuatro días). Más allá de este contacto con la capital, en la comedia se efectúan alusiones a sitios puntuales de la ciudad de Valencia (que Lope también conocía bien, dado que a partir de 1588 vivió allí junto a Isabel de Urbina, durante dos años de su destierro⁶⁵). De este modo, se mencionan sus calles, sus huertos, la Iglesia del Milagro y uno de los encuentros se produce *“del Real puesto en la puente”*.

⁶⁴ García Santo Tomás, al estudiar *las bizarrías de Belisa*, indica que *“...estos sitios madrileños, ya sean elementos del paisaje natural -río, soto, prado- o creados por la mano del hombre -fuentes, iglesias, patios-, dejan de ser tópicos en cuanto pasan por el tamiz personal del Fénix y adquieren nuevas connotaciones; logran con ello matices que no sólo responden a la poética del momento, sino que también reproducen esta imago mundi del Lope anciano, sensual y lúdico. Dan vida, en suma, a todos esos mapas y dibujos que nos trasladan a un Madrid ahora bullicioso y vivo, a ese Madrid del que apenas sabemos más de lo que nos cuentan sus crónicas”* (2004: 33)

⁶⁵ Teresa Ferrer indica que Lope transita por la ciudad de Valencia en tres momentos muy diversos de su vida: hacia 1588, tras ser condenado a ocho años de destierro de la Corte y dos del reino a causa de los libelos que había difundido contra su antigua amante, la actriz Elena Osorio, y su familia;

También *La moza de cántaro* desarrolla su acción en otras ciudades, pero en este caso de modo descentralizado (pese al desenlace, al que ya se ha aludido) dado que ocurre en diversos sitios: los sucesos comienzan en Ronda, continúan en Adamuz y finalizan en Madrid. En el transcurso de las acciones hay diversas alusiones a estos espacios, de modo explícito (la criada dice a Doña María: “no hay en Ronda ni en Sevilla⁶⁶ / dama como tú”) o a través de las didascalias (allí se señala que las escenas tienen lugar en “una calle de Madrid”, en la “sala en casa de Doña Ana”, en el “Patio de un mesón de Adamuz” -en el camino real, donde Doña María utiliza su paso por Córdoba como excusa en viaje hacia Madrid).

De esta referencia a ciertas ciudades en las comedias urbanas de Lope de Vega se puede plantear una posible hipótesis. Las Cortes, asambleas de estados, se posicionaron a favor del rey (como Castilla) o en oposición al mismo (como Aragón, Navarra o Cataluña) (DEFOURNEAUX 1965: 28). De este dato se desprende la posibilidad de que Lope, desde su postura predominantemente oficialista, ubique la acción de estas comedias primordialmente en regiones que favorecen al gobierno real. Más allá de esto, Madrid es mayoritariamente y casi por excelencia el lugar escogido para el enclave de la acción de sus comedias urbanas, y ello se relaciona directamente no sólo con la importancia socio-política de esta ciudad y con la íntima relación que con ella tenía la experiencia vital del dramaturgo, sino también con el valor particular que poseía para los espectadores de los corrales de comedia: “...las calles, plazas y fuentes se convierten en rentables escenarios dramáticos ya familiares en el madrileño del siglo XVII, que vive su ciudad desde un fascinante proceso simbiótico: Madrid

en 1599, con motivo de la celebración de las bodas dobles de Felipe II con Margarita de Austria y de la infanta Isabel Clara Eugenia con el archiduque Alberto, ocasión en la que acompaña a quien será luego el Conde de Lemos y en la que ya se constituye como un escritor activo; y en 1616, momento en el que ya ha sido ordenado sacerdote, con los fines de encontrarse con un hijo natural (intención que manifiesta en el epistolario a quien entonces era su señor, el Duque de Sessa), pero también con su amante, la actriz Lucía de Salcedo, y con su antiguo señor el Conde de Lemos (Cf. FERRER 2001: 10 y ss.).

⁶⁶ Esta alusión a Sevilla responde a la importancia, prácticamente a la par de la capital, de esta ciudad. “Si Madrid se enorgullece de ser la “Corte”, de regentar, desde el Alcázar real, los vastos dominios de la monarquía española, de beneficiarse con las ventajas que le confiere la presencia del soberano y sus cortesanos, su prestigio es igualado, a ojos de los contemporáneos, por el de Sevilla. También Sevilla gobierna un mundo: el que Cristóbal Colón y los “conquistadores” han dado a España y cuyas riquezas, afluyendo a las orillas del Guadalquivir, deslumbran a quienes la visitan: ‘Quien no vio Sevilla no vio maravilla’, dice un proverbio español”. (DEFOURNEAUX 1965: 88).

definiendo a sus ciudadanos al tiempo que éstos determinan su perfil” (García Santo Tomás 2004: 39).

En lo que atañe a los títulos de estas comedias, es relevante el hecho de que se alterna entre menciones topográficas y caracterizaciones de las protagonistas femeninas, siendo que las primeras alusiones se van perdiendo a medida que se avanza en el modelo dramático en favor de las segundas. La primera comedia ofrece en su título una simple referencia al lugar donde transcurren los múltiples enredos de la obra, de modo que parecen ser extensivos a este ámbito, si bien el concepto de *ferias* parece referir tanto al epicentro comercial como al galanteo y a los agasajos que este aparece⁶⁷. La segunda enuncia una característica objetiva de la protagonista (que determina su perspectiva inicial y el intenso conflicto que luego le genera el hecho de contradecirla) sumada a su gentilicio, como indicador del lugar único de la acción (*La viuda valenciana*). La primera comedia del segundo período también se refiere a la ciudad donde ocurren los hechos, y a un aspecto que cobra una pluralidad semántica y del que se vale la dama para tramar su embuste y luego para indicar su estado: se trata del *acero*. Se da, nuevamente, un juego de acepciones que otorga

⁶⁷ Según el *Diccionario de la lengua española* de la RAE (22ª ed.), el concepto de *Feria* cuenta, entre otras, con las siguientes entradas: “*Mercado de mayor importancia que el común, en paraje público y días señalados / Fiestas que se celebran con tal ocasión / Paraje público en que están expuestos los animales, géneros o cosas para su venta / Concurrencia de gente en un mercado de esta clase / Conjunto de instalaciones recreativas, como carruseles, circos, casetas de tiro al blanco, etc., y de puestos de venta de dulces y de chucherías, que, con ocasión de determinadas fiestas, se montan en las poblaciones / Trato, convenio / (f. pl. p. us.) Dádivas o agasajos que se hacen por el tiempo en que hay ferias en algún lugar: “Dar ferias”*. Resulta interesante que ya Covarrubias (2006 [1611]) notaba esta pluralidad semántica del término: FERIA: *Es lo mismo que mercado, aunque incluye en sí gran concurso de gente y mercaderías, como la feria de Salamanca, la de Alcalá, de Tendilla, de Villalón, de Pastrana, Torija, etc. (...) Feriar, es comprar y vender y trocar una cosa por otra. Dar ferias, es de las cosas que vienen a la feria, dar algunas a las personas que tenemos obligación y voluntad. Suelen los galanes dar ferias a las damas, haciendo franca la tienda del mercader adonde ellas llegan; y algunas son comedidas y toman mesuradamente, otras son inconsideradas y codiciosas, que suelen dejar destruido al galán necio y pródigo. El mercader de ordinario se asegura, y da cuanto le piden y a veces convida con más. (...) El padre fray Jerónimo Román en la República gentilicia, lib. 1, cap. 12, dice así: «Yo creo que el llamarse ferias fue porque cuando hacían juntas de mercaderes eran días de fiesta solemnes». (...) Otros dicen que las ferias no se derivan de feria, fiesta, o día de guardar, mas de el lugar a donde se contrata, que es la plaza o mercado, que en latín se llama forum, etc. (...) Y aunque en todas las plazas se traen las mercaderías, no tantas ni en tanta abundancia como en las ferias, y así no se les daba otro nombre que mercado o plaza. Tenemos en Castilla muchos lugares donde se celebran en cada año ferias de gran concurso, como en la dicha Medina del Campo, Medina de Rioseco, Villalón, Salamanca, Alcalá, Tendilla, Pastrana, Madrid, Valladolid.*

un espesor semántico muy interesante al sintagma del título: el “acero” sirve para hacer alusión a las aguas curativas, a las armas blancas, al desdén y aún al embarazo. Este concepto se emplea en el transcurso de la comedia de modos diversos, desde la mención a las aguas ferruginosas que debe beber la protagonista supuestamente opilada hasta para señalar, a través del eufemismo “*toma acero*”, que ella está embarazada⁶⁸. Es notable que una de las acepciones de este vocablo también se encuentra empleada en la última comedia del corpus: los músicos aluden al *acero* en un retrato de costumbres, en el que indican que las damas “*con achaques de acero / las vidas matan*”.

En las tres comedias restantes, el título no tiene conexión ya con el topónimo que ubica la acción, sino con la dama protagónica definida no (o no sólo) por su nombre sino por las características que la determinan como urdidora del embuste: la discreción de Finea de *La discreta enamorada*, el hecho de que Doña María se disfrace de *Moza de cántaro*, y las bizarrías que determinan el accionar de Belisa (y que indican tanto su gallardía y valor como el esplendor de su presencia y de sus accesorios escénicos⁶⁹).

En conclusión, a medida que progresa el modelo dramático de Lope, se observa una profundización de la valoración femenina en el título de sus comedias urbanas así como de las alusiones a los espacios físicos en el transcurso de estas obras. Si ya desde las primeras piezas de este tipo se refiere de modo claro y explícito a las ciudades que conforman un hito de la sociedad española áurea, aún no hay una definición y ahondamiento en sus estructuras

⁶⁸ S. Arata indica que “ya en la tradición, los términos *acero* y *tomar acero* tenían una clara connotación sexual”, y además nota, luego de analizar los juegos dilógicos que se efectúan en la comedia con este término, que “esta hipertrofia semántica señalada repetidamente por el texto, hace de *acero* una especie de palabra comodín” (ARATA 2000: 34-35.).

⁶⁹ La RAE (ibídem) indica para el concepto de “bizarría”: (De *bizarro*) 1. f. Gallardía, valor. 2. f. Generosidad, lucimiento, esplendor. 3. f. *Pint.* Colorido o adorno exagerado. Esta definición es consecuente con la de Covarrubias (2006 [1611]) que indica: “*Bizarría, vale gallardía, lozanía. Algunos quieren que sea árabe, biziàra; otros dicen ser nombre vascuance bizarría y bizarro, y que vale tanto como hombre de barba, hombre de hecho, y así la bizarría no sólo se muestra en el vestido pero también en el semblante, y en la postura de barba y bigotes. Bizarro casi bigarro, nombre francés, que vale tanto como el que va vestido de diversas colores porque bigarrer vale lo que en latín variare (...)*”. De esta manera, esta noción expresa la importancia de los atuendos de Belisa, el peso de su presencia en escena, y también su conducta signada por la osadía, que, como se desprende de la conceptualización de Covarrubias, la aproxima a ciertos comportamientos típicamente varoniles.

más profundas (por ello en *Las ferias de Madrid* se emplea una onomástica inverosímil para este contexto: Pierres, Lucrecio, Adrián), que sí tendrá lugar en los textos sucesivos. Asimismo y por último, cuando se avanza en este modelo, es notable un mayor aprovechamiento de la capacidad dramática en torno a las referencias topográficas, capacidad que caracteriza al teatro áureo y a Lope como su mayor exponente: *“Una de las grandes ventajas dramáticas de nuestro teatro clásico es su capacidad para representar cualquier espacio, físico o metafísico, exterior o interior, único o múltiple, tanto a nivel textual como escénico, ya que la creación de los espacios dramáticos del texto no está condicionada o limitada por su realización en el espacio escénico (...) dada su ilimitada potencia de simbolización”* (RUIZ RAMÓN 1993: 31). El carácter despojado del corral de comedias, entonces, abre la posibilidad infinita de trasladar la acción adondequiera que el dramaturgo se lo proponga, siempre valiéndose de sus habilidades para plasmar su caudal creador; así, Lope optimiza este recurso en tanto su modelo dramático se vuelve más acabado, al extremo que los espacios, primero físicos pero también emocionales al lograr una empatía con los receptores, cobran un papel crucial que atraviesa, como un continuo, el eje de los enredos.

h. Aspectos de crítica social

Uno de los motivos por los cuales el teatro despierta interés en un vasto y heterogéneo público del Siglo de Oro es el anclaje de cuestiones morales propias de la España de la época, y de las polémicas que éstas conllevan en los textos dramáticos. Ciertos sectores reprobaban la mezcla de lo serio y lo cómico dentro del espectáculo, la vida disoluta de los miembros de las compañías, y, primordialmente, *“la escuela de inmoralidad que constituyen las comedias (...), aptas para excitar las pasiones humanas”* (DEFORNEAUX 1965: p. 173). Esto suscita diversas reacciones, paradójicas en algunos casos: la Iglesia excomulga a los comediantes, aun cuando ellos deben edificar a los fieles a través de los autos sacramentales y siendo que el beneficio económico de las representaciones era destinado a fines caritativos.

Pero las cuestiones que contrastan lo moral con lo amoral no sólo tienen que ver con la visión de la sociedad en general sobre las compañías teatrales ni con ciertos episodios de las comedias que podían escandalizar a los sectores más conservadores, sino que en muchos casos contienen críticas con menor o mayor grado de rispidez a determinados aspectos de la vida social áurea. En algunas de las comedias urbanas del corpus propuesto estas críticas se encuentran en boca de algunos de los personajes como parte de una denuncia discursiva explícita acerca de dichos aspectos; en otros casos, el proceder de los caracteres es el que puede ser leído como una exposición de conductas inadecuadas respecto de los parámetros propugnados en la época.

En el caso de *Las ferias de Madrid*, es reiterada la referencia al tenor caótico con que los personajes (sobre todo los nobles) perciben la paulatina pérdida de las claras fronteras entre los estamentos heredadas del período medieval, pérdida que conlleva lo que conciben como otros males sociales. El bloque masculino abre la acción refiriendo las ferias, el caos de la simbiosis social, y las mujeres y su proceder de acuerdo con la conveniencia económica. Lucrecio la llama *“aqueste desvarío / de ferias o de diablos...”* y muestra una gran preocupación al respecto; luego Adrián se suma a esta perspectiva y expresa *“aquesta negra*

feria o borrachera”, para más tarde exclamar: *“Páreceme esta plaza a la quimera”* (término que alude al animal mitológico pero además a un concepto propuesto como posible o verdadero, no siéndolo, y también puede referir a una contienda⁷⁰; de este modo queda en evidencia el contraste entre las apariencias y la realidad, típicamente barroco, que reina en el ámbito en el que se desarrolla la acción, y de la lucha con que perciben los personajes su desenvolvimiento en este espacio). La reiteración del vocablo *“usase”* indica el carácter costumbrista que intenta plasmar la sucesión de acciones y, como ya se ha mencionado, Lucrecio denuncia un desdibujamiento de las jerarquías sociales debido al vestuario, y el escudero de Eufrasia insiste sobre esta indeterminación de los límites estamentales. Una muestra palpable de ello, a través de la acción, se da en el momento en que se mezcla el discurso de los jóvenes con el de los villanos.

Asimismo, aparece una crítica hacia la frivolidad de la Corte, parcialmente en boca de miembros del estado llano y de la nobleza, pero mayoritariamente se puede vislumbrar a través del accionar contradictorio de estos últimos. El vendedor Pierres efectúa una crítica implícita al indicar, con un dejo de sarcasmo, acerca de la voluntad: *“Esa no tengo, en verdad, / que no se vende en la Corte”*. El grupo de jóvenes galanes se muestra dedicado absolutamente a una vida ociosa y disoluta, y discute sobre moda y su importancia en la nobleza. Al acercarse a Leandro sólo para corroborar la infidelidad de su esposa y fingiendo amistad, Patricio no hace más que dejar a la vista la hipocresía de algunos sectores de la nobleza; asimismo él representa al caballero agresivo que, además, manipula las leyes de cortesía de acuerdo con su provecho. Los engaños son recurrentes entre los nobles, destacándose el caso de Eugenia, quien se va con Adrián por conveniencia pero lo engaña mediante una casa con dos puertas. Asimismo, ya se ha visto que dentro del bloque

⁷⁰ Cf. el *Diccionario de la lengua española* de la RAE (22ª ed.). Roso Díaz nota que en las comedias de Lope se utiliza el término “quimera” (“chimera”) como equivalente de “engaño”, “mentira” o “fingimiento”, de la misma manera que se emplean “fábula”, “invención”, “traza” e “industria” (1998: 101). Pero es destacable que este uso no es exclusivo de Lope, sino que *“las palabras empleadas en la construcción de los engaños no son únicamente utilizadas por nuestro dramaturgo. Proceden del lenguaje del hombre y del mundo barroco. Lope las toma de la sociedad y las integra siempre en sus obras conforme a esta época”* (1998: 108).

masculino se mienten entre los propios camaradas. Ante ello, Claudio nota que dan más seguridad los enemigos que los amigos, y recomienda a su par *"No miréis en puntos"*, en alusión a la conveniencia y a las apariencias; ante ello, Lucrecio replica: *"¿Qué queréis? Vivo en la Corte"*, de modo que deja ver que esta especulación es habitual en dicho ámbito.

Se deja entrever cierta corrupción, en el momento en que el alguacil opta por pasar por alto los disturbios que generan los jóvenes dado que conoce a uno de ellos; además, puesto que llevan criados, deduce que son nobles y accede a acompañarlos personalmente.

Por otro lado, uno de los valores máximos, el de la Fe católica, también es relativizado por el accionar de los nobles. Los caballeros jóvenes aparecen en misa sin un mínimo atisbo de fe, y paradójicamente son críticos en diversas oportunidades acerca de las damas en particular y de la sociedad en general. En contraste, el moreno sabe más de religión que los galanes (que sólo van a misa para cumplir con la convención social) y hasta parece instruirlos al respecto: *"Sepan que porque es víspera, lo digo, / del seráfico padre San Francisco"*. Este paulatino acercamiento a los límites de lo indebido se profundiza en el momento en que estos jóvenes inclusive mancillan las normas religiosas básicas, relacionadas con el delito. Los caballeros reclaman el precio de la venta, y ante ello urden engaños para no pagar e insinúan el hurto. Uno de ellos expone la premisa de que *"Siempre es sabroso lo hurtado"* (antes mencionado como *"ajeno"*), de modo que hace extensiva esta práctica delictiva a todos los estratos, aunque notoriamente quienes aquí la llevan a cabo son los jóvenes caballeros. Esto se lleva al extremo de que el verdadero ladrón se queja de no poder robar; por ello, cuando uno de los villanos exclama: *"¡que hay mala gente!"*, se deja abierta una nueva relativización, es decir, ¿quién es mala gente en verdad? Otro de los villanos hace alusión al caos que representa esta realidad alterada: *"Desde que entré por la puente / ha andado el diablo sutil"*.

Como es claro, el tema de la jerarquización social y los conflictos que implica su estabilidad es cuestionado en estas obras de Lope. En *La viuda valenciana*, la dama efectúa una suerte de denuncia social sobre este tema: *"Ya ves cómo anda alterada / con sus*

máscaras Valencia”, en alusión al carnaval tanto como a la carnavalización⁷¹ que implica esta alteración de los parámetros esperados, parámetros que, sin embargo, ella misma transgrede. Al respecto, Teresa Ferrer expresa que

“... el marco de unas fiestas como las de Carnaval, tan ligadas al juego de la ocultación de identidades y de la usurpación de papeles diferentes al que uno representa en la vida cotidiana, subraya la vinculación entre este aspecto de la fiesta carnavalesca y la comedia. Como en la fiesta, en la comedia se da rienda suelta a los impulsos más anárquicos de los individuos, a su faceta más instintiva y vital, a aquella que se siente tentada por la exploración de los límites entre lo admitido y lo vedado socialmente” (Cf. FERRER 2001: 47).

En esta obra se esbozan ciertos rasgos de ruptura respecto de las imposiciones sociales: Leonarda, la viuda, decide cultivar su intelectualidad y no casarse otra vez; claro que este cometido no es llevado finalmente a cabo. Ella entabla una lucha interna con su castidad, puesto que rechaza las bodas por los celos y preocupaciones, de manera que desea transformarse en una *“varonil mujer”*. Además, el viejo Lucencio critica los melindres y afeites excesivos para presentarse en sociedad y reclama que su sobrina escuche su postura. Sin embargo, pese al mencionado esbozo de crítica social, este caballero se proclama a favor del matrimonio por sus beneficios en la sociedad y por la protección del decoro que implica.

Los criados se hacen portavoces de concepciones sociales impuestas pero también dejan abierta la posibilidad de cambio, al punto de posicionarse en lugares estructuralmente inconcebibles en la España de ese momento. De la misma manera, se permiten entrever ciertas falencias de quienes representan el poder hegemónico, aunque sea de modo paulatino. Y si bien con la progresión en las obras de Lope tal apertura en la perspectiva se pone en mayor evidencia, ya desde un comienzo algunas situaciones delinean tal postura: en

⁷¹ La categoría de lo carnavalesco, significa para Bajtín, aquella que remite a la cultura no oficial, que se aparta del ser y hacer de la ideología dominante para hacer escarnio y burla de sus rígidas estructuras organizacionales. Subvierte el mundo social jerarquizado para convertirlo en el “mundo al revés” en donde se ridiculizan las figuras que representan al poder hegemónico. Es interesante, al respecto, que este mundo carnavalizado contrasta con el sesgo cuaresmal, contraste que aquí se vislumbra entre las formas religiosas que se conservan y su subversión en el proceder o verdaderos sentimientos de los personajes. Cf. BAJTÍN 1988.

esta comedia, la dama presenta rasgos de amoralidad⁷², al planear el encuentro a escondidas con el hombre que desea, ofrecerle joyas para que acceda a la reunión a oscuras y mancillar el nombre de su prima en vistas de salvaguardar su honor. Por su parte, el galán se persigna excesivamente el confundir a Leonarda con dicha pariente (una mujer mayor que no es bella), lo cual demuestra su contradicción respecto de los valores propugnados por la religión, en un ámbito donde el lugar superior dentro de la escala de valores lo ocupan las apariencias. Por ello, es posible establecer que *“Lope nos ha dejado una visión de la moral social verdadera, pero indicando sutilmente que no es una moral vivida, sino artificial. Hay, sin duda, una correspondencia entre el honor-opinión y la virtud, pero tan frágil que quedará destruida al menor embate de la pasión”* (FERNÁNDEZ 1986: 823).

Así, van apareciendo ciertas conductas éticamente cuestionables por parte de la nobleza, estamento que debía estar dominado por la impecabilidad en su accionar, lo cual pone en evidencia que el comportamiento indebido atraviesa todas las instancias sociales. En *El acero de Madrid*, un medio recurrente para el alcance de los objetivos de los nobles es el engaño y la mentira; así, por ejemplo, la dama urde un juego de mascaradas consistente en una inversión social. Además, aparecen nobles que actúan contra los propios valores que promulgan, como Teodora, que pasa de constituirse como la rígida guardiana del honor a mostrarse enamoradiza de un joven y cómplice de su sobrina en lo que para ella misma, en el comienzo de la obra, era un pecado atroz. Por otro lado, la protagonista deviene en una joven que lleva adelante un embarazo siendo soltera mientras intenta guardar las apariencias.

Resulta relevante que en esta primera comedia del segundo período de Lope, además del accionar cuestionable de los miembros de la nobleza, aparecen denuncias explícitas (Marcela deja al descubierto las amplias desigualdades sociales entre los sexos) y los vasallos cobran características positivas en detrimento de sus amos (algunos nobles se

⁷² Ya aludidos, y advertidos por el propio Lope en el prólogo a Marcia Leonarda, en el que califica a la comedia, con un guiño de complicidad, como *“un tan indigno ejemplo”*.

muestran crédulos ante el notorio falso latín de Beltrán disfrazado de médico, en oposición a Salucio, criado mucho más perspicaz que su amo, que se muestra ingenuo, y a Beltrán, criado que impone razón a su amo).

Las denuncias explícitas continúan en *La discreta enamorada*: el gentilhomme Finardo critica a las mujeres y opera como voz social de lo que se evidencia a través del accionar noble, al declarar que tienen mayor importancia la jerarquía social y el dinero que el amor y la belleza. Las conductas nobles aparecen como contradictorias dado que se oponen a los valores que ellos mismos encarnan, fenómeno que no se da entre los miembros del estado llano: así, se plantea hasta como una discordancia la búsqueda de matrimonio de un hombre mayor, que resguarda sus deseos ante que los de su hijo, sí en edad de contraer bodas; nuevamente aparecen las características del hombre agresivo, ya no como un tipo social sino como un rasgo de la conducta del caballero; la dama se presenta como mentirosa reiteradamente; la dama mayor se obnubila (al igual que la Teodora de la comedia anterior) atraída por un joven; y el criado es deductivo, mientras que el noble mayor se muestra crédulo, decidiendo por impulsos y no por imperio de la razón.

En *La moza de cántaro*, nuevamente se da un mayor lugar a las críticas explícitas sobre la nobleza. Doña María denuncia la hipocresía y los rumores infundados: “...*el patio de palacio, / archivo de novedades / ya mentiras, ya verdades*”; Martín, el criado, hace lo propio respecto de la desigualdad social: “*Cosas de la Corte sustenta / que no sé cómo es posible / ¿Quién ve tantas diferencias / de personas y de oficios...?*”. El indiano mezquino, aun siendo un tipo social negativo, también efectúa una crítica acerca del derroche cortesano: “*Hanme dicho que en la corte / hay ocasiones que gastan / inútilmente la hacienda, / y yo querría guardarla, / que cuesta mucho adquirirla*”. Además, se hace un excesivo hincapié acerca de la importancia de las apariencias, que los nobles de mayor jerarquía reconocen (Doña Ana y el Conde), a lo cual Don Juan les reprocha necedad.

Asimismo, se reiteran las conductas de los nobles que pueden rotularse como inadecuadas. Así, Don Diego ataca con furia a quien no es culpable, puesto que se enfada

cuando Don Bernardo rechaza el pedido de mano de su hija a pesar de que tal determinación la había tomado un duque, quien dispuso que la joven debía casarse con un caballero de Santiago, como su padre. Además de soberbio es ingenuo, dado que le cree a Doña María y así habilita su engaño y posterior ataque. El Conde, por su parte, miente acerca de una supuesta deuda de juego del marido muerto de Doña Ana, con el objetivo de ingresar a casa de la viuda. Ella reconoce la mentira del Conde pero no dice nada, quizá por respeto a su jerarquía aunque cabe la posibilidad de que sea por la conveniencia de tener cerca a tal figura. Ante ello, Don Juan dice que no traicionará a su primo, el Conde, pero que la seguirá visitando: de este modo, elige no apartarse del camino de acción del caballero superior, y eso también constituye una forma de traición.

Pero es notable en esta comedia, que, más allá de las críticas, se produce además un esbozo de lo que puede interpretarse como una apertura respecto de la rigidez estamental: Pedro plantea la existencia de la igualdad a partir de la fe cristiana: *“por el agua de Dios / (...) yo soy tan bien nacido”*⁷³.

Sin embargo, lo más notorio y abundante, en el último período de producción dramática de Lope, continúan siendo las conductas indebidas de los nobles. Los personajes de *Las bizzarrías de Belisa*, de esta manera, en su afán de conquistar a la persona deseada, no dudan en mentir, proferir heridas físicas, tramar embustes planeados hasta el mínimo detalle y así dañar profundamente sentimientos ajenos. Desde un comienzo se presenta al protagonista masculino como un noble que dilapidó su fortuna cortejando a una dama dado que ella no lo quería si era pobre; Belisa urde engaños aun en torno a quienes detentan mayor jerarquía, como el Conde, de quien se deshace mintiendo; éste además es embaucado varias veces por Lucinda pero él mismo transgrede las normas (entra sin

⁷³ En los ya aludidos debates efectuados en el marco de las XXIV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, *“La desvergüenza en la comedia española”* (cf. cita 37), este planteo también puede ser considerado como un índice de desvergüenza (particularmente en la ponencia desarrollada por Héctor Urzaiz, titulada *“Tapándole las vergüenzas a la comedia: censura y teatro clásico”*, en prensa). Dicha perspectiva es consecuente con el concepto de desvergüenza en sí, que refiere a un *“dicho o hecho impúdico o insolente”* (según la segunda acepción que presenta el *Diccionario de la lengua española* de la RAE, 22ª ed.); siguiendo esta línea, la actitud de Pedro resultaría una insolencia a la luz de los cánones de inamovilidad social vigentes en la época.

permiso en casa de Belisa y se esconde tras una cortina, pero ante el rechazo femenino se muestra honorable); Don Juan hace algo similar, puesto que espía tras un cancel y planea meterse en casa de Belisa trepando por una tapia, cuando el criado, voz de la razón, le advierte que ella no le abrirá la puerta.

El engaño como medio para concretar objetivos mayoritariamente de índole amorosa (y, en muchos casos, que rozan los límites de lo considerado como inapropiado en la sociedad áurea) es una constante que se agudiza en las comedias urbanas a través de la producción del poeta; los personajes se sirven de reglas sociales vigentes que en su mayoría resultan absurdas para el logro de sus propósitos. Aquí se realizan embustes y disputas a través de cartas, más sofisticados que en las comedias de los períodos Lope-preLope y Lope-Lope. Todos los nobles fingen desdén como obligación convencional del cortejo amoroso, asisten a las lanzas solamente para ver y ser vistos, dan celos y desdenes sólo con el objeto de obtener la atención del otro, las damas aguardan que el galán las requiebre antes que dar señas de sus sentimientos -aunque ello implique perder a su amado-, el Conde actúa en todo momento en cumplimiento de su deber jerárquico, que implica muchas veces reprimirse y aceptar situaciones que lo desfavorecen. Los nobles, en definitiva, por no ser frontales y seguir reglas que se perciben acartonadas acaban sufriendo, aunque tramam engaños para alcanzar sus cometidos. Nuevamente, hay muestras claras de un sistema cuya caducidad salta a la vista a través del proceder de los personajes, que habla de un orden vigente dificultosamente sostenible.

Pero este bosquejo de crítica se radicalizará a medida que avance la producción del dramaturgo, puesto que en la obra de su último período es destacable el hecho de que se pongan en mayor evidencia aquellos puntos donde se vislumbran los aspectos negativos de la pertenencia al estamento nobiliario. La dama reniega del título de condesa que le es otorgado y recrimina al caballero *"Si me has de vender así / a poner cédula en mí / como en casa que se vende"*, mediante lo cual denuncia la asimilación de los nobles con objetos que sólo valen por el título que poseen.

Además, se da un lugar cada vez más preponderante al tópico de las apariencias sociales, cuestionado mayoritariamente a través de la voz de los vasallos. Fernando, criado del Conde Enrique, demuestra una clara conciencia acerca de la problemática mencionada al ingresar Belisa a escena: *“Estaráse componiendo / de galas y bizarrías, / con que estos festivos días / sale de aurora, riyendo, /y en este verde teatro / hace la madre de Amor”* (en alusión además, al tópico de mostrar y de mostrarse en los paseos por el Manzanares y por el Prado). De inmediato, el Conde halaga su figura y explicita la cuestión de los afeites y arreglos exteriores al definirla como *“otra mentira tan bella”*. Como ya se ha referido, el criado Tello es quien alude a la gran hipocresía social que reina en el hecho de mostrar y de mostrarse, así como de correr rumores acerca de los demás, particularmente en el Manzanares; Finea también efectúa este tipo de denuncias. Finalmente, es destacable que Lucinda, al contar su historia e incluir en ella un retrato social, refiere a que en el día de lanzas *“a ver y ser vista vine”*, dejando explícito el tópico del valor crucial de la exposición en la vida de esa sociedad.

En conclusión, la aparición de denuncias y críticas hacia determinadas convenciones sociales y, sobre todo, hacia ciertas conductas de los miembros del estamento nobiliario calificadas como inadecuadas y contradictorias respecto de los parámetros sostenidos como correctos, es una constante en las comedias urbanas de Lope. Este aspecto crítico se vislumbra tanto a través de los parlamentos de los personajes como mediante sus propios procederes y actitudes, y se ahonda y agudiza a medida que se avanza en el modelo dramático del poeta. Dicho aspecto, asimismo, habilita a que se abra un nuevo panorama en torno de la rigidez de las normas sociales propugnadas en el *status quo* áureo, y a que se entrevean una serie de falencias de quienes representan al poder hegemónico. Así, estas obras dan lugar a una suerte de desacralización de la nobleza media retratada (aunque nunca en referencia a las figuras regias o supremas, dado el carácter monárquico que jamás abandona Lope desde su postura de adhesión a la casa reinante) y a un cuestionamiento de su pretendida impecabilidad. De este modo, las comedias urbanas se insertan dentro de las

piezas teatrales que pueden calificarse como desmitificadoras: *“los textos destinados a los teatros públicos del XVI y XVII en España podían funcionar a menudo como instrumento de desmitificación, poniendo a prueba el sistema de significación y los códigos de interpretación que servían para legitimar el poder como fuente indiscutible de autoridad”* (RUIZ RAMÓN 1993: 17).

Asimismo, es posible concluir que Lope de Vega recrea cierto carácter amoral que recorre toda la sociedad⁷⁴, aunque lo focaliza particularmente sobre el estamento más favorecido, de modo que este retrato parece delinarse como una denuncia acerca de las falencias del sistema. El comportamiento de los caracteres nobles resulta contradictorio y hasta absurdo en las múltiples instancias en las que se opone a los valores que ellos mismos encarnan, cuestión que no aparece entre los miembros del estado llano (ellos son quienes efectúan denuncias explícitas y cobran características positivas en detrimento de sus amos). Además, da un mayor lugar a las críticas explícitas sobre la nobleza; a través de la progresión del modelo dramático, se exponen de modo más evidente aquellos aspectos en los que se traslucen los rasgos negativos del hecho de pertenecer al estamento nobiliario. Las conductas indebidas de los nobles proliferan y se hacen sumamente evidentes en el último período de producción dramática de Lope, al tiempo que estos personajes proclaman reglas sociales que, en general, resultan absurdas para el logro de sus objetivos; ello conlleva, por último, a que se esboce una incipiente apertura respecto de la rigidez estamental. Estas comedias, entonces, entran en el plano de *“Siempre teatro y no vida (...) Pero esto no significa, en absoluto, que la representación se sitúe en un mundo virginal y ajeno, de puras experiencias literarias. La comedia vendrá a subrayar, apoyar, o no, determinadas posiciones e ideas”* (DÍEZ BORQUE 1988: 106). Las comedias urbanas de Lope son vehículo de ideas específicas sobre la sociedad en las que se insertan y a la que aluden, con un sesgo de transgresión que se agudiza en tanto progresa el modelo del dramaturgo. Su carácter lúdico

⁷⁴ Es curioso que, al respecto, Defourneaux expone: *“La inserción de una personalidad tan extraordinaria en la sociedad del Siglo de Oro ilumina además con cierta luz curiosa algunas desviaciones morales del cuerpo social por entero”* (DEFOURNEAUX 1965: p. 213)

les permite rozar el plano de la ambigüedad y el amoralismo, y así dinamitar tabúes y explorar *“las posibilidades de una vida diferente”*, llegando al punto de que *“el gesto de orden de la última escena no abole la totalidad del desorden generado en el enredo”* (siguiendo a OLEZA 1990: 207 y 220). Pero este aspecto no es homogéneo en toda su producción, sino que a través de la misma es posible visualizar, con una profundidad creciente, ciertos indicios de que determinados valores y estructuras sociales establecidos, y aparentemente insoslayables, dejan entrever algunas grietas que hacen que se diluya su carácter de *verdad* absoluta y su indiscutida supremacía.

5. Conclusiones

Juan Manuel Rozas nota que hacia 1627, ya *“están documentados, no sólo el dicho popular es de Lope (como algo excelente), sino el famoso Credo en Lope todopoderoso, que se ha divulgado tanto que la Inquisición lo pone en el Índice”* (Rozas 1990: 78). Estos hechos demuestran que, a mediados de su carrera literaria, el dramaturgo ya había alcanzado un grado de fama y de popularidad que pocas veces se dieron, a lo largo de la historia, en toda la literatura española⁷⁵. Este nivel de difusión y aceptación en la sociedad áurea se debe a su capacidad inigualable de captar y plasmar en sus obras aquello que era de agrado para la sociedad en toda su diversidad, con el valor agregado de incorporar elementos del gusto de cada segmento de los distintos estratos sin que los mismos entren en discordancia. Por el contrario, incorporaba asimismo aquellos tópicos y atractivos que nucleaban a todos los espectadores pese a su diversidad estamental. Así, Lope se inserta dentro de la *“poética de la modernidad, que se apoya, decididamente, en el hecho novedoso de que sea el gusto, y no el prestigio exento de una poética de raigambre clásica, el principio organizador”* (DÍEZ BORQUE 1988: 101). Por ello, la experiencia de vida y la cotidianeidad eran los ejes centrales de los que se valía este público para adentrarse en cada comedia del dramaturgo, al tiempo que esas son las fuentes primordiales de las que se servía el autor en sus composiciones para llegar al vasto grupo de sus adeptos⁷⁶. Las acciones y el enredo de las comedias urbanas de Lope se insertan y retratan su sociedad contemporánea -aunque con un enfoque estético y sin poder ser concebidas como una fuente documental- de modo por demás minucioso, de

⁷⁵ Marcelin Defourneaux, al analizar la sociedad española del Siglo de Oro, indica que *“esta nación jamás careció de grandes hombres que sobresalieron tanto en las letras como en el arte de la política y de la guerra, y la hicieron siempre ante sus vecinos tan admirable como temible”* (DEFOURNEAUX 1965: p. 31). Sin duda alguna, Lope de Vega ocupa un lugar destacable en la lista de dichos hombres.

⁷⁶ Al respecto, se sigue el enfoque de Díez Borque, quien plantea que *“el espectador (...) debía utilizar como términos de referencia su conocimiento de hechos, su experiencia de vida, y no códigos poéticos, de una referencialidad literaria, que no tenía por qué dominar (...). Convertir la recepción de la comedia en el XVII en un ejercicio literario, como si el espectador general estuviera continuamente calibrando fuentes, contrastando versos, valorando tradiciones literarias de metáforas e imágenes, me parece un falso enfoque del problema; condicionado, quizá, por la casi única forma que tenemos hoy de acceder a estos textos”* (DÍEZ BORQUE 1988: 106-107)

manera que *“En más de un sentido parece insólito que un escritor que se vio constantemente asediado por los estragos del azar, porfías y vicisitudes íntimas, alcanzara a constatar un inventario casi monstruoso de los temas e inquietudes que desvelaron a la sociedad en la que vivió”* (PUPO-WALKER 1987: 52).

Luego de analizar diversas comedias pertenecientes a los tres períodos de producción del dramaturgo y tras abordar el corpus propuesto de comedias urbanas o *de capa y espada* (conformado por *Las ferias de Madrid* -anterior a 1596-, *La viuda valenciana* -1595-1603-, *El acero de Madrid* -1606-, *La discreta enamorada* -1604-1608-, *La moza de cántaro* -1625- y *Las bizarrías de Belisa* -1634-), el presente trabajo postuló la existencia de una serie de núcleos problemáticos, que en principio abordaron la representación de los tipos sociales desde el concepto ya mencionado de *modelo dramático en evolución*, a la vez que permitieron la apertura al campo de los estudios interdisciplinarios. En primer término, se propuso que los personajes, su desenvolvimiento en la sociedad caracterizada y este mismo ambiente son representados con ciertos rasgos de diversidad en las comedias de capa y espada pertenecientes a los diferentes períodos dramáticos del poeta. En segundo lugar, se postuló que tienen íntima relación con la mencionada diversidad en la representación las transformaciones ocurridas en la sociedad española durante las primeras décadas del siglo XVII, de las que Lope de Vega es un actor directo dada su interacción con los distintos estamentos (baste mencionar, por un lado, su carácter de hijo de bordador que llega a desempeñarse activa y exitosamente en el ámbito de las letras, y, por otra parte, su constante e infructuosa aspiración al puesto de Cronista Real). En la progresión teatral del Fénix influyen tanto su propia experiencia vital (deseos de medro personal, madurez poética, relaciones con la nobleza y la *élite* cultural) y el contexto (gustos del público, pedidos de los nobles, cambio del horizonte de expectativas). Finalmente, se estableció que el sistema semiótico estructurante de la representación teatral también sufre una serie de modificaciones, considerando asimismo que los espectadores de corral y coliseo han sido formados a partir de este modelo dramático en evolución. Los destinatarios de estas

comedias se constituían como un público advertido y ágil, entrenado para captar el juego escénico y los matices de los personajes, tanto como las referencias culturales de diversa índole y los guiños humorísticos. El ingenio en la construcción de las comedias es progresivo en la producción de Lope, en su estructura y expresión, por lo cual sus mecanismos y desarrollo implican necesariamente la presencia de este receptor sagaz.

Se ha señalado que las observaciones en torno de la caracterización social en las comedias de capa y espada no constituyen datos documentales. Al respecto, resulta relevante que

“El teatro en verso nos dice, de modo inmediato, que estamos ante un mundo de fantasía, creación del poeta: transposición de la realidad a otro plano, con esencialidad y tensión rara vez existente en el mundo de la prosa cotidiana. Lo natural humano ha sido sometido, voluntariamente, por obra de un artista creador, a un proceso de elevación, depuración y estilización. Pensamos: qué lengua magnífica la de los personajes de Lope. Se trata de un lenguaje noble, distinto del cotidiano, en cuanto alejamiento de la vida de todos los días y voluntad de construcción. Es casi la vida contemporánea, pero no lo es: aquí está elaborada, construida, sometida a un estilo”
(RUBENS 1963: 87).

Esta estilización de la cotidianeidad en las comedias de capa y espada no hace más fácil la tarea del dramaturgo, más bien todo lo contrario, pues debe aunar en sus textos no sólo aquello que es del gusto de los miembros de todos los estamentos, sino amalgamar los elementos propios del momento histórico (con su particular situación político-económica) con los rasgos estéticos que le son propios, y que harán mella en la historia de la literatura española. En palabras de Weber de Kurlat, *“La comedia de Lope se mueve en un mundo muy complejo oscilando entre convencionalidad y realidad, leyes del decoro social y pasiones individuales que no siempre se avienen a acomodarse dócilmente a lo que la sociedad requiere”* (WEBER DE KURLAT 1977: 870). Sin embargo, el hecho de no plasmar una realidad exacta -valiéndose de la mencionada “inverosimilitud ingeniosa” que propone Ignacio Arellano (1999: 8)-, también permite una apertura hacia la posibilidad de transgresión, dada la ausencia de los límites que impone dicha realidad. Como lo plantea Díez Borque, *“El*

escenario era un mundo aparte, una sublimación de la vida real, en la que si no cabía un reflejo exacto de la realidad social, tampoco tenían por qué haber las limitaciones que las leyes imponían a prácticas de la vida cotidiana” (DIEZ BORQUE 1988: 49). Pero es posible extraer estas pautas de transgresión así como aquellas que esbozan cierta crítica o denuncia dado que el vínculo con el contexto de producción es indisoluble, de modo que estas obras resultan indisociables del entorno en el que surgen. “Aunque la comedia no dé una imagen fiel de la sociedad, está condicionada por el entramado social de la realidad, dando sublimados los valores en que se apoya la vida cotidiana, enmascarada según unas orientaciones precisas en esa época de política impuesta y religiosa unidad” (DIEZ BORQUE 1988: 95).

Pese a que estos textos no constituyen fuentes documentales, entonces, las mencionadas observaciones en torno a la caracterización social ofrecen un retrato ficcional de ciertos aspectos de la sociedad áurea que, conforme avanza su producción, Lope complejiza y sella con una mirada tan innovadora que por momentos se torna irreverente. Los límites inter e intraestamentales se desdibujan al encontrar criados con mayor bagaje cultural y racionalidad que sus amos, nobles con un comportamiento determinado por el engaño y la búsqueda de conveniencia económica en lugar de considerar el honor como un baluarte en sí mismo, damas que ponen manos a la obra dadas las limitaciones de los caballeros... La construcción de los tipos sociales que aparecen en estas comedias urbanas presenta diversidades en su composición, tanto respecto de los moldes convencionales como de un período de producción del poeta al subsiguiente. La instancia de crisis política, económica y social que atraviesa España a comienzos del 1600 tiene relación tácita con ello, puesto que Lope bosqueja un retrato social en el que la desestabilización de las jerarquías se articula como respuesta al momento de convulsión, así como apertura a la posibilidad de cambio. Al respecto, se debe tener presente que ‘Siglo de Oro’ es un concepto que tiene implicaciones tanto en los planos histórico, político y económico como en el artístico; y, en torno a ello, no se debe olvidar que *“El conjunto de gestos y modalidades de acción que*

constituyen la vida diaria de cada individuo o de cada grupo humano es inseparable no sólo de las estructuras sociales en las que se inserta, sino también de los conceptos e ideales que se le imponen, y que constituyen como la marca de una época” (DEFOURNEAUX 1965: p. 9).

A medida que se progresa de una etapa a otra del modelo dramático en evolución de Lope de Vega, se ha visualizado que en sus comedias urbanas se producen una serie de modificaciones sustanciales en torno a la construcción de los caracteres, y en función de esta construcción, también cambian los valores que mueven su acción, sus pautas de conducta, la recreación de su ámbito de desempeño y los elementos que vertebran las puestas en escena. Sobre la presentación de los personajes y el abordaje del enredo, se ha observado que, si en las comedias iniciales, el enredo central no se encuentra definido sino disperso en una multiplicidad de historias cruzadas, en las obras siguientes se produce una reducción del número de caracteres, su presentación inicial deja de relacionarse con el orden de aparición o con su status social, y se profundizan los matices del grado de complejidad del enredo en la conjugación de la acción dramática. En lo que atañe a las pautas de diferenciación entre estratos, si convencionalmente existía una correspondencia de la cultura clásica y canónica con el estamento noble y de la cultura popular con el estado llano, dicha relación se va transgrediendo a través del modelo, y además da cuenta del abanico de referencias que debían confluír en este teatro. Además, en la progresión de estas obras se advierte que la venganza se constituye como un certero móvil de acción que se conforma como privativo de la nobleza, si bien se da lugar a una notoria apertura: la venganza ya no sólo determina el proceder de los caballeros sino también de las damas, al extremo de que es planeada por ellas mismas. Queda en evidencia, asimismo, una atenuación de las situaciones grotescas en función de la honra, a la vez que se profundiza su valor como móvil del accionar de los personajes. La representación del tópico que confronta al materialismo con la espiritualidad y que señala que ciertos formalismos se contradicen con la verdadera Fe y vida interior queda esbozado desde las primeras comedias urbanas, aunque la puesta en texto (y por ende, en escena) de esta cuestión se ve profundizada a través de la progresión del modelo.

Cada grupo de caracteres en particular se modifica conforme avanza la producción de Lope. En cuanto a los criados, la figura del criado gracioso individualiza su rol específico y se aparta del resto de los personajes del estado llano, al tiempo que las jerarquías intraestamentales son marcadas de modo cada vez más determinante; el criado acompañante y consejero acaba convirtiéndose en un punto de articulación para que la acción se vertebre. De esta manera, los vasallos transgreden su rol convencional en la sociedad áurea. Del mismo modo se comportan los caracteres femeninos; así, ambos se apartan en estas construcciones ficcionales del lugar minoritario que socio-históricamente les había sido otorgado. Las damas de Lope son muy femeninas, y varían ampliamente (mucho más que los galanes) en cuanto a las intrigas que emplean para lograr sus objetivos amorosos. También son portadoras de una sabiduría y una conducta divergentes y cobran un lugar cada vez más protagónico dentro del conflicto planteado. Su proceder funciona como eje que estructura la acción dramática y, en la medida en que hay una progresión en el modelo, se valoriza mayormente su discurso y capacidad de acción. Los arquetipos femeninos⁷⁷ (la tapada, la tramoyera, la mujer varonil, el contraste entre lo que aparentan ser y lo que en realidad son) se repiten; sin embargo, sus rasgos son delineados con mayor precisión, al punto que surge la figura de la dama antagonista y su carácter se muestra cada vez más transgresor y determinado. En lo que respecta a los caballeros, en las comedias urbanas iniciales, aparecen personajes masculinos que se comportan como grupo indivisible y otros individualizados aunque su caracterización no sea muy marcada. A través del desarrollo del modelo dramático, aparece una definición más específica de los caballeros, de manera que desaparece el conjunto que opera en bloque y se perfilan otros tipos masculinos como el guardián del honor; asimismo, se hace mayor hincapié en las indicaciones de las

⁷⁷ Alba Ebersole (1988: 8) señala que los nuevos arquetipos de la comedia española del XVII otorgaban flexibilidad a la escenificación de la obra. El empleo de estos tipos (algunos, evolución de aquellos del teatro antiguo) permitía el reconocimiento inmediato del público y así se evitaban las largas explicaciones para comprender el rol de cada uno de los caracteres; sin embargo, la variación de ciertos aspectos de los arquetipos daba lugar a la sorpresa y al sostén de la atención.

pautas de diferenciación intraestamental de los hombres nobles pero se relativizan sus virtudes, lo cual señala una complejidad creciente.

Este estudio también abordó ciertos lineamientos de la semiótica teatral que resultaron susceptibles a esta progresión dramática. Weber de Kurlat plantea una perspectiva semiótica sobre el hecho teatral, considerando que *"el teatro es comunicación"* y siguiendo a Georges Mounin: *"dans une salle de théâtre, quelque chose doit, au moins s'apparenter à ce que nous nommons communication"* (WEBER DE KURLAT 1976 [I]: 104 y ss.). El abordaje aquí planteado es consecuente con el análisis semiótico *"de comunicación con el público a través de la comedia"* dividido en niveles estructurales que propone Weber de Kurlat, quien distingue tres ejes bien definidos: por un lado, *"los componentes, tales como el tema en su formulación global y la acción, los personajes, la macrosecuencia"*; por otro, *"las situaciones, las secuencias asociadas, la progresiva delineación de los personajes actuantes"*; y finalmente, *"la forma de expresión, o sea, la lengua, el estilo (...) y, en el caso de la representación, se prolongan en la escenografía, la iluminación, el vestuario, etc., en una palabra, los 'múltiples lenguajes propios de la esencia de la obra teatral'"* (WEBER DE KURLAT 1976 [I]: 111). Este análisis postuló un recorrido por diferentes niveles; en el plano de la semiosis se refirió a las particularidades del vestuario y a los elementos de la puesta en escena. El uso del vestuario como un signo inherente a la escena en particular y a la obra teatral en general, es constante en las comedias urbanas de Lope, aunque se modifica con la evolución de su modelo. Las referencias a la diferenciación de jerarquías sociales a través del vestuario van en disminución, del mismo modo que el empleo de objetos en escena y el valor de la proxemia. Las indicaciones que sí son crecientes son las relacionadas con el ornamento y la espectacularidad del vestuario femenino (lo cual va de la mano con el mayor nivel de especificidad que adquieren estos caracteres), además del empleo del disfraz, que si bien es un recurso que aparece desde las comedias urbanas más tempranas, se convierte progresivamente en eje del enredo.

Finalmente, también a medida que evoluciona el modelo dramático lopesco, se observa en los títulos de las comedias urbanas una mayor valoración de lo femenino; por otra parte, en el transcurso de estas obras, se ahonda en las alusiones a los espacios físicos, de manera que en las referencias topográficas se produce un mayor aprovechamiento de la capacidad dramaturgica. Si partimos de la premisa de que es una constante en las comedias urbanas de Lope la aparición de denuncias y críticas hacia determinadas convenciones sociales y, sobre todo, hacia ciertas conductas de los miembros del estamento nobiliario calificadas como inadecuadas y contradictorias respecto de los parámetros que ellos mismos propugnan, aquí se observa que este aspecto crítico se profundiza y agudiza a través de la progresión de las obras. Esto se vislumbra -cada vez con mayor claridad- mediante el discurso de los caracteres de todos los estamentos, pero también a través del accionar y las actitudes de los miembros de la nobleza. Por ello, si bien Lope sostiene una perspectiva vertebrada por los valores inamovibles del oficialismo (*“esta concepción dramática española, popular, católica, monárquica y nacional, ha condensado su teoría del teatro en el Arte nuevo de hacer comedias”*, CASTAGNINO 1963: 83), es posible afirmar que, en algunos aspectos de estas comedias, se produce paulatinamente un esbozo de transgresión de dichos valores, o tan sólo de denuncia de que algunos de ellos se sostienen superficialmente (como la Fe católica) pero no así desde la convicción real. Este aspecto crítico, como se ha señalado, habilita la apertura de un nuevo panorama en torno de la rigidez de las normas sociales propugnadas en el *status quo* áureo, de modo que se entrevén ciertas falencias en los caracteres que corresponden al sector del poder hegemónico.

Lope de Vega afirma en su prólogo a *El castigo sin venganza*: *“el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres”*. Su mirada, si no logra modificar ciertas condiciones sociales (aunque no debe olvidarse su nivel de difusión y popularidad), al menos deja en claro que frente a todo momento de convulsión es posible establecer lineamientos cada vez más precisos que dan cuenta de la transición así como también de la posibilidad de efectuar transformaciones. El dramaturgo ficcionaliza escenas

cotidianas de la vida en sociedad del siglo XVII, pero a su vez da lugar a una mirada crítica que se define progresivamente a lo largo de su producción. De manera gradual se abre paso a la palabra de quienes no la poseían y se entabla una denuncia social que se consolidará un siglo más tarde, de manera que además de su excelencia estética su postura es la de un gran observador signado asimismo por la osadía.

El dramaturgo Alonso de Santos afirma: *“La comedia está mucho más cerca de la biología que de la religión, lo que es para el espectador sumamente agradable, pues le libera de muchas de sus pulsiones y le sirve de válvula de escape a la presión ideológica que ha de soportar diariamente en su existencia, en choque constante con la realidad. De una forma indirecta, la comedia se entiende con muchos de sus reprimidos deseos y les da la razón, lo que produce, lógicamente, en la carnalidad del espectador una cierta euforia”* (1998: 22). Lope, a través de este corpus de comedias esenciales de la literatura española del Siglo de Oro, recrea las falencias de toda una estructura con la habilidad suficiente para que esta verdad no inquiete, al menos en exceso, los ánimos de sus espectadores, sino que, por el contrario, les dé el impulso necesario para seguir soñando, soñando con la estabilidad pero a la vez con la posibilidad de cambio. Es que si, tal como lo afirma Pedraza Jiménez⁷⁸, *“estamos en el mismo mundo de ese teatro”*, entonces el detenimiento en cada verso de estas y tantas otras obras no debe dejar de sorprendernos, puesto que no sólo encontramos verdades acerca de la sociedad áurea sino también acerca de nosotros mismos.

⁷⁸ De acuerdo a lo expuesto en su conferencia titulada *“El erotismo en la comedia española”*, dictada en el marco del seminario *“Historia y literatura en la España Moderna”*, en la Facultad de Humanidades de la UNMdP el día 26 de agosto de 2002.

6. Bibliografía

Fuentes primarias:

- VEGA, LOPE DE. *Comedias* editadas por la Biblioteca de Autores Españoles (B.A.E.), Madrid, 1943.
- VEGA, LOPE DE. *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española*. Edición de Marcelino MENÉNDEZ PELAYO. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890-1913. Colección reimpresa en Madrid, Atlas (B.A.E.), a partir de 1963.
- VEGA, LOPE DE. *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*. Edición preparada por Emilio COTARELO Y MORI. Madrid, 1916-1930.
- VEGA CARPIO, LOPE FÉLIX DE. *Obras escogidas*. Estudio preliminar, biografía, notas y apéndices de Federico C. SÁINZ DE ROBLES. Madrid, Ed. Aguilar, 1952, Tomo I: Teatro.
- VEGA CARPIO, LOPE DE. *Las ferias de Madrid*. Edición facsímil digital a partir de la *Segunda parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid, por Alonso MARTÍN, a costa de Alonso PÉREZ, 1610, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- VEGA, LOPE DE. *La viuda valenciana: comedia famosa*. Edición facsímil digital a partir de la *Parte catorce de las Comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid, por Iuan de la CUESTA, a costa de Miguel de SYLES, 1620, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- VEGA, LOPE DE. *La viuda valenciana*. Edición, introducción y notas de Teresa FERRER VALS. Madrid, Castalia, 2001.
- VEGA, LOPE DE. *El acero de Madrid: famosa comedia*. Edición facsímil digital a partir de la *Onzena parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid, por la viuda de Alonso MARTIN DE BALBOA, a costa de Alonso PÉREZ, 1618, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- VEGA, LOPE DE. *El acero de Madrid*. Edición, introducción y notas de Stefano ARATA. Madrid, Castalia, 2000.
- VEGA, LOPE DE. *La discreta enamorada*. Edición preparada por Vern WILLIAMSEN en 1984 a partir de la edición príncipe que aparece en las *Doce Comedias Escogidas de los Mejores Ingenios de España, Parte III* (Madrid, Buendía, 1653), para la Trinity University.
URL: <http://www.trinity.edu/org/comedia/lope/discen.html>
- VEGA, LOPE DE. *La dama boba. La moza de cántaro*. Edición, introducción y notas de Rosa NAVARRO DURÁN. Barcelona, Planeta, 1989.
- VEGA, LOPE DE. *La moza de cántaro*. Edición e Introducción de José María Díez BORQUE. Madrid, Espasa Calpe, 1990 (3ª edición).
- VEGA, LOPE DE. *La moza de cántaro*. Edición de Madison STATHERS. New York, Henry Holt, 1913 (revisada 1938).
- VEGA, LOPE DE. *El villano en su rincón y las bizzarrías de Belisa*. Edición, estudio preliminar y notas de Alonso ZAMORA VICENTE. Madrid, Espasa-Calpe, 1963.
- VEGA, LOPE DE. *Las bizzarrías de Belisa*. Edición preparada por Vern WILLIAMSEN en 1997 basada en el autógrafo (Library of the British Museum) con el apoyo de la edición príncipe en *La Vega del Parnaso* (Madrid, Imprenta del Reino, 1637) y de la publicada en *Obras sueltas* (Madrid, Sancha, 1777, tomo 9), para la Trinity University.
URL: <http://www.trinity.edu/org/comedia/lope/bizbel.html>
- VEGA, LOPE DE. *Las bizzarrías de Belisa*. Edición de Enrique GARCÍA SANTO-TOMÁS. Madrid, Cátedra-Letras Hispánicas, 2004.

Fuentes secundarias:

- ALONSO DE SANTOS, José Luis. "La comedia de enredo, el enredo de la comedia" en PEDRAZA JIMÉNEZ, F. y GONZÁLEZ CAÑAL, R. (eds.). *La comedia de enredo: Actas de las XIX jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1997*. Almagro, Ed. de la Universidad de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, 1998, p. 17 a 22.
- ARELLANO, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1995.
- . *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos, 1999.
- ARIÈS, Philippe. "Para una historia de la vida privada" en ARIÈS, P. y DUBY, G. *Historia de la vida privada*. Tomo 5. *El proceso de cambio en la sociedad de los siglos XVI-XVIII*. Trad. de María Concepción Martín Montero. Madrid, Taurus, 1992 (1985).
- AUBRUN, Charles Vincent y MONTESINOS, José Francisco. "Peribáñez" en SÁNCHEZ ROMERALO, A. *Lope de Vega. El Teatro II*. Madrid, Taurus, 1989.
- BAJTÍN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- BENNASSAR, Bartolomé. "Las jerarquías sociales o la acumulación de desigualdades" en *La España del Siglo de Oro*. Grijalbo, Crítica, 1983, cap. 8.
- BERNAL, Antonio Miguel. *España, proyecto inacabado. Costes/beneficios del Imperio*. Madrid, Marcial Pons, 2005.
- CARO BAROJA, Julio. "Religión, visiones del mundo, clases sociales y honor durante los siglos XVI Y XVII en España" en PITT-RIVERS Y PERISTIANY. *Honor y gracia*. Trad. de Paloma Gómez Crespo. Madrid, Alianza, 1992.
- CARRASQUERO GONZÁLEZ, Ángela y FINOL, José Enrique. "Semiótica del espectáculo: hacia una clasificación de los elementos no lingüísticos del teatro" en *Revista de Artes y Humanidades UNICA*. Maracaibo, Universidad Cecilio Acosta, Año 8, No. 18, p. 281-309. Enero-Abril 2007.
- CASTAGNINO, Raúl H. "Concepciones dramáticas europeas inmediatas a Lope de Vega" en *Lope de Vega. Estudios reunidos en conmemoración del IVº centenario de su nacimiento*. La Plata: UNLP Departamento de Letras-Trabajos, Comunicaciones y Conferencias, 1963, p. 75-84.
- CHARTIER, Roger. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Traducción de Claudia FERRARI. Barcelona, Gedisa, 1992 (segunda edición).
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Ed. Labor, 1979.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española [1611]*. Ed. integral e ilustrada de I. ARELLANO y R. ZAFRA. Univ. de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, Ed. en DVD Studiolum, 2006.
- DEFOURNEAUX, Marcelin. *La vie quotidienne en Espagne au siècle d'or*. Traducción al español de H. Maniglia. Buenos Aires, Hachette, 1965.
- DE ARMAS, Frederick A. "De Tiziano a Rafael: pinturas y libros en *La Viuda Valenciana* de Lope de Vega" en I. LERNER, R. NIVAL y A. ALONSO (eds.). *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. New York, 16-21 de julio de 2001*. Newark-Delaware, Juan de la Cuesta, 2004. Tomo II: Literatura Española Siglos XVI y XVII, p. 165-172.
- DE MARINIS, Marco. *Semiótica del teatro*. Milano, Bompiani, 1982.
- DE MIGUEL MAGRO, Tania. "La influencia de la poesía cancioneril en *Los engaños de un engaño* de Agustín Moreto" en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, Nº 37, 2007.

- DE TORO, Fernando. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires, Ed. Galerna, 1992.
- DIAGO, Manuel V. y FERRER, Teresa (eds.). *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Valencia, Universitat de Valencia, Departament de Filologia Espanyola, 1989.
- DIEZ BORQUE, José María. *El teatro en el siglo XVII*. Madrid, Taurus, 1988.
- . *Teatro cortesano en la España de los Austrias*. Madrid, Teatro Clásico, 1998.
- DIEZ BORQUE, José María y ALCALÁ-ZAMORA, José (coords.) *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*. Madrid, Sociedad Estatal para la Acción de la Cultura Exterior, 2004.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen*. Madrid, Istmo, 1973.
- . "El sistema jerárquico y las clases privilegiadas" en *El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias*. Madrid, Alianza, 1978, cap. 6.
- EBERSOLE, Alva V. *Sobre arquetipos, símbolos y metateatro*. Valencia, Albatros/Hispanófila, 1988.
- EGIDO, Aurora. *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.
- ELAM, Keir. *The semiotics of theatre and drama*. London, Methuen, 1980.
- ELIAS, Norbert. *La sociedad cortesana*. México, FCE, 1982.
- ELLIOTT, John. "Introspección colectiva y decadencia en España a principios del siglo XVII" en *Poder y sociedad en la España de los Austrias*. Barcelona, Ed. Crítica, 1982, cap. 6.
- FÉRAL, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Bs. As., Galerna, 2004.
- FERNÁNDEZ, Jaime. "Honor y moralidad en *La viuda valenciana* de Lope de Vega: 'Un tan indigno ejemplo'" en *Revista HISPANIA* N° 69, Diciembre de 1986, p. 821 a 829.
- FÉRRER VALLS, Teresa. "El juego del poder: Lope de Vega y los dramas de la privanza" en ARELLANO, Ignacio y VITSE, Marc. *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*. Universidad de Navarra, Vervuert, 2004.
- . *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*. Londres, Tamesis Books Limited, 1991.
- . "La viuda valenciana de Lope de Vega o el arte de nadar y guardar la ropa" en PEDRAZA JIMÉNEZ, F. (dir.) *Doce comedias buscan un tablado*. Madrid, Cuadernos de Teatro Clásico 11, 1999, p. 14-30.
- . *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*. Valencia, UNED, 1993.
- FIADINO, Elsa Graciela: "La comicidad en *Las ferias de Madrid* de Lope de Vega", en M. BRIZUELA, C. ESTOFÁN, G. GATTI y S. PERRERO (coords.): *El hispanismo al final del milenio. Vº Congreso Argentino de Hispanistas*. Córdoba, Comunicarte, 1999, p. 399-406.
- GALLETTI, Elida B. de. "Algunos recursos cómicos en las comedias de Lope" en *Lope de Vega. Estudios reunidos en conmemoración del IVº centenario de su nacimiento*. La Plata: UNLP Departamento de Letras - Trabajos, Comunicaciones y Conferencias, 1963, p. 113-121.
- GARCÍA LORENZO, Luciano y VAREY, J. E. *Teatros y vida teatral a través de las fuentes documentales*. London, Tamesis Books, 1991.
- GONZÁLEZ ENCISO, Agustín y otros. *Historia económica de la España Moderna*. Madrid, Actas, 1992.
- GONZALEZ MEZQUITA, María Luz. "El Almirante de Castilla y la nobleza a finales del siglo XVII" en ALCALÁ-ZAMORA, J. y BELENGUER CEBRIA, E. (coords.) *Calderón de la Barca y la España del Barroco*. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales y Sociedad Estatal Nuevo Milenio, 2001.
- . (comp.) *Estudios de Historia Moderna. Contextos, teorías y prácticas historiográficas*. Mar del Plata, EUEDEM, 2007.

- . *Oposición y disidencia nobiliaria en la Guerra de Sucesión Española. El caso del Almirante de Castilla*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2007.
- HUERTA CALVO, Javier. "Disfraz" en F. P. CASA, L. GARCÍA LORENZO y G. VEGA GARCÍA-LUENGOS (eds.). *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro*. Madrid, Castalia, 2002, p. 107-109.
- INGARDEN, Roman. *The Cognition of the Literary Work of Art*. Northwestern University Press, 1973. Trad. esp. parcial en R. WARNING (ed.) *Estética de la recepción*. Madrid, Visor, 1989, p. 35-53.
- JAUSS, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid, Taurus, 1986.
- KIRSCHNER, Teresa J. "Los disfraces de Belisa: incursión en *Las bizarrías de Belisa*, de Lope de Vega" en PEDRAZA JIMÉNEZ, F. y GONZÁLEZ CAÑAL, R. (eds.). *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1996*. Almagro (Ciudad Real), Festival de Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, p. 61-83.
- KOWZAN, Tadeusz. "El signo en el teatro- Introducción a la semiología del arte del espectáculo" en *El teatro y su crisis actual*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1969.
- . *Literatura y espectáculo*. Madrid, Taurus, 1992.
- LEWIS, C. S. "El amor cortesano" en *La alegoría del amor. Estudio sobre la tradición medieval*. Trad. de Delia SAMPIETRO. Buenos Aires, Eudeba, 1969, cap. 1, p. 1-36.
- LOTMAN, Jurij. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture* (Translated by Ann SHUKMAN, introduction by Umberto Eco). London & New York, I. B. Tauris & Co Ltd, 1990.
- MARAVALL, José Antonio. *Estado moderno y mentalidad social. Siglos XV a XVII*. MADRID, ALIANZA, 1972 [I], Tomo II.
- . *La cultura del barroco*. Barcelona, Ed. de la Flor, 1975.
- . *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972 [II].
- MAYORAL, José Antonio (comp.) *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987.
- MORÁN TURINA, José Miguel y PORTÚS PÉREZ, Javier. *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid, Istmo, 1997.
- MORENO VARGAS, Bernabé. *Discursos de la nobleza de España*. Facsímil de la edición en Madrid de 1636. Presentación de Emiliano González Díez. Ed. Lex Nova, 1997.
- MORLEY, Griswold y BRUERTON, Courtney. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Traducción castellana revisada por G. Morley. Madrid, Gredos, 1968.
- OLEZA, Joan. "El Lope de los últimos años y la materia palatina" en *Criticón*. Nro. 87-88-89. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 603-620.
- . "La comedia: el juego de la ficción y del amor" en *Edad de Oro X*. Madrid, UAM, 1990, p. 203-220.
- . "La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del Arte Nuevo" en *Edad de Oro XVI*. Madrid, UAM, 1997, p. 235-251.
- . "La propuesta teatral del primer Lope de Vega" en *Cuadernos de Filología*, III- 1 y 2, 1980, p. 153-223; reimpresso y puesto al día en OLEZA, Joan (Editor). *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*. London, Tamesis Books, 1986, p. 251-308.
- . "Las opciones dramáticas de la senectud de Lope" en DÍEZ BORQUE, J. M. y ALCALÁ ZAMORA, J. (eds.) *Proyección y significados del teatro clásico español*. Madrid, SEACEX, 2004, p. 257-276.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe. "Algunos mecanismos y razones de la escritura de Lope de Vega", *Criticón*, 74, 1998, pág. 109-204.

- "En el taller de Lope: secuencias y motivos tópicos en *Las paces de los reyes*" en BERBEL, J. *et alii* (ed.) *En torno al siglo de oro. Actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1996, p. 203-221.
- *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del «monstruo de naturaleza»*. Madrid, EDAF, 2009 [1991].
- "Palabras preliminares" a PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (eds.). *La comedia de enredo: Actas de las XIX jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1997*. Almagro, Ed. de la Universidad de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, 1998.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe *et alii*. *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega*. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro, Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002. Festival de Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (eds.). *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1996*. Almagro, Ed. de la Universidad de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, 1997.
- PÉREZ, Joseph. "El imperio español (1516-1598)" y "Los Austrias menores (1598-1700)" en DE LARA, Manuel T. *Historia de España*. Vol. V: "*La frustración de un imperio (1476-1714)*". Barcelona, Lasar, 1984.
- PROFETI, Maria Grazia. "Essere vs apparire nel teatro barocco" en *La vil quimera de este monstruo cómico*. Kassel, Università degli studi di Verona, Reichenberger, 1992, p. 32-42.
- "El último Lope" en PEDRAZA JIMÉNEZ, F. y GONZÁLEZ CAÑAL, R. (eds.). *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1996*. Almagro (Ciudad Real), Festival de Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, p. 11-39.
- "Strategie redazionali ed editoriali di Lope de Vega", en PROFETI, Maria Grazia. *Nell'officina di Lope*. Firenze, Alinea editrice, 1999, p. 11-44.
- PUPO-WALKER, Enrique. "Notas sobre la presencia de América en el teatro de Lope de Vega" en DOMÉNECH, Ricardo (ed.): "*El castigo sin venganza*" y *el teatro de Lope de Vega*. Madrid, Cátedra/Teatro Español, 1987, p. 51-61.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*, 22ª edición. Madrid, Espasa, 2001.
- RENNERT, Hugo y CASTRO, Américo. *Vida de Lope de Vega*. Notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter. Salamanca, Anaya, 1998.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid, Castalia, 1999.
- ROSO DÍAZ, José. "Las palabras del enredo. El léxico del engaño en la obra dramática de Lope de Vega" en PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (eds.). *La comedia de enredo: Actas de las XIX jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1997*. Almagro, Ed. de la Universidad de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, 1998, p. 97-108.
- ROZAS, Juan Manuel. "Lope de Vega y Felipe IV en el *Ciclo de senectute*" en *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid, Cátedra, 1990, p. 73-131.
- RUANO DE LA HAZA, José María. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid, Castalia, 2000.
- RUBENS, Erwin Félix. "El sistema dramático de Lope" en *Lope de Vega. Estudios reunidos en conmemoración del IVº centenario de su nacimiento*. La Plata, UNLP Departamento de Letras-Trabajos, Comunicaciones y Conferencias, 1963, p. 85-112.

- RUIZ RAMÓN, Francisco. "Introducción" a *América en el teatro clásico español. Estudio y textos*. Pamplona, Ed. Universidad de Navarra, 1993, p. 11-72.
- RULL, Enrique. "Creación y fuentes de *La viuda valenciana de Lope de Vega*". *Segismundo* 7-8, 1968, p. 25-40.
- SÁNCHEZ GARRIDO, Amelia. "Algunas constantes en a figura del donaire" en *Lope de Vega. Estudios reunidos en conmemoración del IVº centenario de su nacimiento*. La Plata, UNLP Departamento de Letras- Trabajos, Comunicaciones y Conferencias, 1963, p. 122-131.
- UBERSFELD, Anne. *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires, Galerna, 2002.
- . *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Paris, Belin, 1992.
- VILAR, Pierre. "El tiempo del *Quijote*" en VILAR, Pierre y otros. *La decadencia económica de los imperios*. Madrid, Alianza, 1973.
- VILA VILAR, Enriqueta. "Historia y Literatura: un largo debate para un caso práctico" en *Nuevo Mundo-Mundos Nuevos* [En línea], Debates, 2009. URL: <http://nuevomundo.revues.org/index52533.html>
- VILLARINO, Edith Marta. "Algunos procedimientos de lectura y escritura en *Las ferias de Madrid*, de Lope de Vega" en BRIZUELA, M., ESTOFÁN, C., GATTI, G. y PERRERO, S. (coords.): *El hispanismo al final del milenio. Vº Congreso Argentino de Hispanistas*. Córdoba, Comunicarte, 1999, p. 407-418.
- . "La desvergüenza como desmesura en comedias de Lope de Vega" en PEDRAZA JIMÉNEZ, F. y GONZÁLEZ CAÑAL, R. (eds.) *Actas de las XXXIV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro: La desvergüenza en la comedia española*, desarrolladas en Palacio de Valparaíso del 5 al 7 de julio de 2011. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha (en prensa).
- . "Las bizarrías de *Belisa*: escritura y autorreferencialidad en la última comedia de Lope de Vega" en *Actas del Primer congreso internacional Ce.Le.His. de Literatura*. Mar del Plata, FH-UNMdP, 2002.
- VILLARINO, Edith Marta y FIADINO, Graciela. "Del escenario al «respetable»: el camino hacia un modelo dramático en evolución" en ROMANO, M. (coord.) *Aristas. Revista de estudios e investigaciones de la Facultad de Humanidades. Monográfico "Los escenarios de la lectura. Teorías, prácticas, legitimaciones"*. Mar del Plata, EUDEM, IV, 4, 2007.
- . "Del histrión al actor: arte teatral y profesión en el Siglo de Oro español" en *Revista Teatro XXI*. Buenos Aires, UBA, GETEA.
- WEBER DE KURLAT, Frida. "Hacia una morfología de la *comedia* del Siglo de Oro (con especial atención a la 'comedia urbana')" en LOPE BLANCH, J. M. (dir.) *Anuario de Letras - Facultad de Filosofía y Letras - Centro de Lingüística Hispánica*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Volumen XIV, 1976 [I], p. 101-138.
- . "Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega" en CHEVALIER, M. et aliis. (dir.) *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*. Bordeaux, Instituto de estudios ibéricos e iberoamericanos, 1977, p. 867-871.
- . "Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época" en *Segismundo*, XII, 1976 [II].

ÍNDICE

1. Introducción	p. 1
2. Hipótesis	p. 8
3. Estado de la cuestión y fundamentación del corpus	p. 10
4. Ejes de análisis:	
a. <i>Presentación de los personajes y abordaje del enredo</i>	p. 21
b. <i>Pautas de diferenciación entre estratos</i>	
• Capacidad intelectual y acceso al conocimiento	p. 28
• El valor de la honra y la búsqueda de fama	p. 40
• La venganza como móvil de acción	p. 49
• El materialismo frente a la espiritualidad	p. 53
c. <i>Caracterización de los criados</i>	p. 60
d. <i>Caracterización de las damas</i>	p. 71
e. <i>Caracterización de los caballeros</i>	p. 85
f. <i>Semiótica teatral: acerca de las particularidades del vestuario y otros elementos de la puesta en escena</i>	p. 100
g. <i>Acerca de los lugares donde transcurre la acción y los títulos de las obras</i>	p. 116
h. <i>Aspectos de crítica social</i>	p. 124
5. Conclusiones	p. 135
6. Bibliografía	p. 144

